

Ulrich Steltner (Jena)

Krzyk - Der Schrei. Stanisław Przybyszewski und Edvard Munch

Der polnische Schriftsteller Stanisław Przybyszewski (1868-1927) ist eine ganz eigenartige Figur der Jahrhundertwende. Lange Zeit war in der polnischen Literaturgeschichtsschreibung ihm gegenüber eine gewisse Reserve zu beobachten, die sich aus vielen Quellen speiste und die man in Vorwürfen oder gar Injurien greifen kann. So kommt es quasi einer Rehabilitierung gleich, daß Ende 1995 eine große Kunst-Ausstellung in Warschau veranstaltet wurde, die den deutschen Titel "Totenmesse" trug, Untertitel: "Munch - Weiss - Przybyszewski".¹ Mit "Totenmesse" war einst auch Przybyszewskis erste skandalumwitterte Dichtung aus dem Jahre 1894 überschrieben. Gut hundert Jahre später wird der fremde deutsche Name offenbar zu einem positiven Programm. Przybyszewski wird sozusagen hoffähig. Man entdeckt den "Kosmopoliten" Przybyszewski und entsinnt sich seiner westeuropäischen Verbindungen. Und das paßt gut in die Situation.

Die Bilder der Ausstellung stammen von dem norwegischen Maler Edvard Munch und seinem polnischen Pendant, Verehrer oder Epigonen Wojciech Weiss. Przybyszewski liefert für die Ausstellung den ideellen Hintergrund des Ganzen, historisch insofern korrekt, als er es war, der 1898/99 die Moderne von Berlin nach Krakau brachte.

Aus dem damit nur angedeuteten Geflecht möchte ich den Fall Munch und Przybyszewski etwas näher beleuchten und zum Anlaß einer grundsätzlichen Erwägung zum Lauf der Kunst nehmen. Gegenstand sind die titelgleichen Texte, Munchs Bild und Przybyszewskis Roman "Der Schrei".

Przybyszewski verband mit Munch seit ihrer gemeinsamen Zeit in August Strindbergs Berliner Stammkneipe "Zum Schwarzen Ferkel" Mitte der Neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine spezielle Freundschaft. Deren Spuren finden sich in ihren Werken als vieldeutige Zeichen wieder. Sie haben einen biographischen Verweis, der zumindest in Munchs Bildern gut zu erkennen ist, sofern man die Physiognomien der Beteiligten kennt. Erinnerung sei an die zahlreichen Fassungen des Bildes "Eifersucht": im Vordergrund karikaturhaft vereinfacht der Kopf Przybyszewskis, im Hintergrund Munch, schlank und groß, einer nackten Schönen zugewandt, in der man Przybyszewskis norwegische Frau, Dagny Juel, identifizieren könnte. In Teil 1 von Przybyszewskis Roman "Homo sapiens", <dt.> "Über Bord" (Berlin 1896), <poln.> "Na rozstaju" (Lwów 1901), findet sich als eine Art Antwort der Entwurf desselben Dreiecks, freilich modifiziert. Es besteht aus dem Maler Mikita, zwergwüchsig und zudem russischer Nationalität, dessen Verlobter Isa (Iza) Perrier sowie dem "Helden", einem Schriftsteller namens Falk.²

Der Biographismus soll hier von mir nicht als literaturwissenschaftliche Methode neu aufgelegt werden. Es gilt natürlich auch in diesem Falle, daß der Verweis aus dem Text heraus die funktionalen Bezüge innerhalb des Textes stört oder gar zerstört. Aber andererseits gilt genauso, daß seit Ende des 19. Jahrhunderts "Kunst und Leben" wieder einmal ineinanderfließen sollen, woraus in diesem Falle die Tendenzen zur Subjektivierung der Kunst sowie zur Ästhetisierung des Lebens folgen.

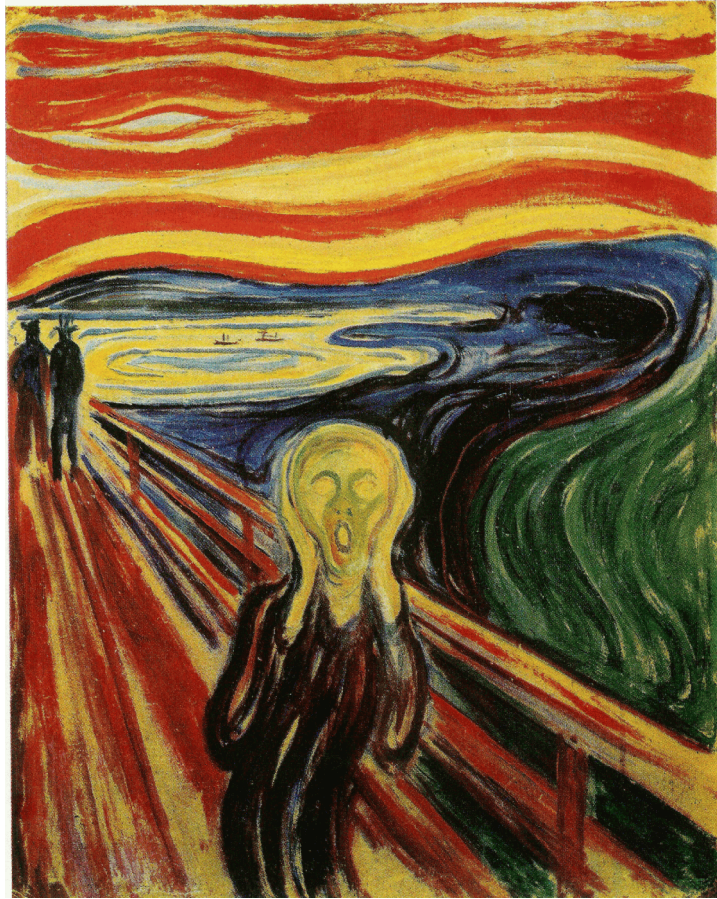


Abb.1 Edvard Munch, "Skrig (*Der Schrei*)"
Aus: Stang, N.: Edvard Munch. Dresden 1981, Anhang 11

In der Nachbarschaft dazu läßt sich schließlich noch eine andere Vorliebe der Zeit ausmachen, nämlich die Idee des Gesamtkunstwerkes, die Erfüllung des Postulates einer Vermischung der Künste oder die Aufdeckung und Nutzung der berühmten "Korrespondenzen", wie sie Charles Baudelaire propagiert hatte. Das heißt auch soviel, daß durch die verschiedenen Medien hindurch ein und derselbe künstlerische Ausdruck möglich sei. Im Blick auf mein engeres Thema, nämlich die Umsetzung eines Bildes in einen Roman, mag beachtenswert sein, daß seit Ende des Jahrhunderts die Bildbeschreibung als Teil des Feuilletons oder gar als literarische Gattung ein ziemliches Prestige erlangt. Und das trotz der entwickelten Reprinttechnik, die es mittlerweile erlaubte, Kunstzeitschriften eines neuen Typus auf den Markt zu bringen, wie "Pan" (Berlin) oder "Życie" (Krakau), beide auch mit Przybyszewski verbunden, oder später "Chimera" (Warschau), "Moderní Revue" (Prag) oder die bekannten russischen Zeitschriften "Vesy", "Zolotoe runo" und "Apollon", um nur diese zu nennen. So hat sich etwa August Strindberg mit Nachdichtungen Munch'scher Bilder befaßt.³ 1916 erscheint in der expressionistischen Zeitschrift "Die Aktion" ein Aufsatz mit dem schlichten Titel "Munch" von Theodor Däubler, in dem ein Bild um das andere "versprachlicht" wird:

"Infernolandschaften: so etwas wie bei Strindberg, Dornach in Österreich. Jeder Fels ein Verhängnis, mancher Baum ein Verständnis. Die unendliche Trostlosigkeit in den Dingen. Alles war einmal Krampf: alles wird demnächst Schrei. Ich höre das große Schreien in der Natur, sagt Munch. Als Pan starb, haben die Bäume geschrien und sind verdorrt: sie wurden zu Kreuzen. Auch die Tiere wurden ihr Urschrei. Steine beschrien ihre Ohnmacht [...] Das war damals. An der Küste Norwegens gibt's jedoch noch jetzt ein Kind, das hört immer das große Schreien. Munch hat's einmal getroffen."⁴

Munchs Bild "Der Schrei" (norweg. *Skrig*), in einer ersten Fassung 1893 entstanden, avancierte alsbald zu seinem populärsten Werk. Insofern hängt sich der Titel des Romans von Przybyszewski rein äußerlich an diesen Erfolg an. Zudem wurde der Roman zunächst 1914-15 unter dem Titel "Spotkanie", zu deutsch "Das Treffen", in der Zeitung "Kurier Poznański" veröffentlicht. Erst die Buchausgabe (Lwów 1917) trug den Titel "Krzyk". Dem folgte in München 1918 die deutsche Übersetzung von Przybyszewski, "Der Schrei". Die Titeländerung war sorgfältig kalkuliert, wie man aus Przybyszewskis Briefen weiß.⁵ Dennoch wird etwas von der Malerei in die Literatur umgesetzt, das im Sinne der obenerwähnten Vorlieben der Zeit als äquivalent zu gelten hat und dem hier nachgespürt werden soll.

Die Sachlage wird allerdings durch die Zeitspanne von rund 20 Jahren zwischen dem Erscheinen der beiden Werke verkompliziert. Angesichts dessen reichen die fast obligaten Vorwürfe nicht hin, "Krzyk" sei ein in bezug auf das Bild epigonales Werk, wenn nicht gar ein Plagiat. Immerhin fällt auf, daß gerade dieser Roman von anderem Zuschnitt ist als Przybyszewskis frühe Romane.⁶

Um das Problem zu erfassen, kann man hypothetisch annehmen, daß "Krzyk" am Ende einer Epoche erscheint, Munchs Bild als Prä-Text an deren Anfang. "Epoche" hat dabei als eine Art Hilfskonstruktion zu gelten, die vor allem wegen der zeitlichen Grenzen eingeführt wird. Den Anfang bezeichnet z.B. ein anti-realistischer Affekt, der Produktion wie Wahrnehmung bestimmt, das Ende dagegen ein anti-symbolistischer Affekt. Am Ende werden Merkmale dominant, die vorher nur abgeleitet wahrgenommen worden waren, ohne daß sich selbstverständlich die einmal fixierten Texte geändert hätten. Daher läßt sich an der Spannung zwischen Munchs Bild und Przybyszewskis Roman außerdem die Blickwendung nachvollziehen, die als Evolution "symbolistischer" zu "expressionistischen" Anschauungen beschrieben werden kann.

Offenbar fehlen nämlich eindeutige Abgrenzungskriterien zwischen den beiden Kunstrichtungen, so daß vor allem Munch, aber auch Przybyszewski bald der einen, bald der anderen zugerechnet wird. Zuweilen wird überhaupt angezweifelt, ob es den "Expressionismus" als solchen gegeben habe. Sicher scheint nur zu sein, daß zwischen 1910 und 1925 in Deutschland eine Kunstrichtung erkennbar wird, die bestimmte Eigenarten eint. Ebenso sicher sind die Parallelerscheinungen und "bereitwillig aufgegriffenen Einwirkungen" in den Nachbarländern, darunter auch in Polen.⁷ Diese Sachlage stützt meine Hypothese einer bloßen "Blickwendung" bei einer Invarianz der konkretisierten Schemata.

Munch hatte 1892 mit einer Ausstellung seiner Bilder im Berliner Kunstverein einen handfesten Skandal provoziert, der üblicherweise als Symptom für das unerhört Neue seiner Malerei genommen wird und als erstes Datum seines späteren Ruhmes gilt. Um mich nicht meinerseits in die schier endlosen Diskussionen um Einzelmerkmale der verschiedenen "-ismen" zu verwickeln, die zudem in der bildenden Kunst und der Literatur unterschiedlich verwendet werden und darüberhinaus auch zwischen den einzelnen Ländern differieren, möchte ich bestimmte Formen seines Bildes in der gebotenen Kürze einfach benennen. Diese Formen werden eben nur verschieden in Funktion gesetzt, 1893 anders als 1917 oder als heute.

Es geht um die Fläche und die Farben sowie um die Darstellung des Raumes und der Figuren und schließlich um die sprachliche Bezeichnung des Bildes, die dem Ganzen eine Bedeutung zuweist. Auch wenn es zuweilen heißt, Munchs "Schrei" gehöre zu seinen Bildern des Themenkreises "Stadt"⁸, so sehe ich doch hier eher einen Naturraum, eine "Landschaft", in die eine Art "Brücke" hineinführt. Die Fläche wird zunächst nach zwei Prinzipien geteilt, die einander eigentlich ausschließen: der geradezu mit dem Lineal gezogene Teil ganz unten, die "Brücke", und jener andere, der mit dem Schwung einer Kurve in die Begrenzung des zweiten Drittels führt, den "Horizont". Das oberste Drittel, der "Himmel", gleicht quasi aus, indem die geraden Streifen der "Brücke" mit der Bewegung der Kurve "sanft" verbunden und farblich in einer helleren Schattierung wiederholt werden. Dabei nimmt aber die Kurve in der Linearität des unteren Drittels ihren Ausgang, auch farblich ganz genau und im Verlauf quer zu den Linien. Motiviert wird diese Form in einer Figur, deren Kopf im Zentrum des Bildes steht, ein hellgelber Fleck, der sich weiter oben wiederholt. Der Kopf trägt Merkmale eines Totenkopfes. Dennoch scheint die Figur weiblich zu sein, wenn man sie mit den beiden Hintergrundfiguren in Beziehung sieht. Sie zeigt eine expressive Geste, die freilich mehrdeutig ist. Sie zeigt die "Maske des Entsetzens" der antiken Tragödie. Sie hält sich die Ohren zu. Sie schreit.

"Ich ging mit zwei Freunden die Straße hinab. Die Sonne ging unter - der Himmel wurde blutrot, und ich empfand einen Hauch von Wehmut. Ich stand still, todmüde - über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lagen Blut und Feuerzungen. Meine Freunde gingen weiter - ich blieb zurück - zitternd vor Angst - ich fühlte den großen Schrei in der Natur."⁹

Selbst wenn diese Tagebuchäußerung Edvard Munchs den Bewußtseinsakt versprachlicht, der dem Bild letztlich zugrundeliegt, so sieht man doch streng visuell etwas anderes, wie ich an der Beschreibung der Formen nachweisen wollte. Insbesondere ist die Darstellung des Gegenständlichen einer quasi geometrischen Konstruktion unterworfen. Alle abbildhaften Momente werden nur aus der Konstruktion deutbar. Sie repräsentieren sich nicht selbst im Stile einer "fotografisch" zu nennenden Genauigkeit z.B. der akademischen Malerei der Zeit, deren Darstellungen zudem in einem bestimmten Sinne "schön" und "vollendet" waren. Demgegenüber hat Munchs Bild auch die Merkmale des Fragmentarischen, Unfertigen und vor allem Häßlichen. Schließlich ist aber

dem Werk ein Titel beigegeben, eben "Der Schrei"¹⁰, der etwas im Formbereich des Bildes Auffindbares signifiziert: die Figur im Mittelpunkt scheint zu schreien.

"Ausgestossen, ausgespien auf die Straße irrt das verlassene Weib umher, im zerschlissenen Hemdchen, sich selbst ein Hohnbild und eine verzerrte Fratze. Die Welt ist ein Tollhaus, und in Tollhausfarben, wüst durcheinanderkreischend, in brünstigem Rot und fluchendem Gelb, ringelt sich der Himmel wie ein geschüttelter Streifenteppich. Die Erde zittert, die Laternenpfähle wanken, die Menschen werden nichtige Schatten. »Ich« nur existiere, in meinem endlosen Jammer. Auch mir ist der Leib zusammengeschrumpft zu einer eklen Wurmgestalt. Das Einzige, was ich fühle, sind meine Augen, die glotzen, ist mein Mund, der schreit. Glotzen und schreien, schreien und glotzen, und dabei die Eingeweide sich umundumgedreht fühlen. - Das ist das Einzige, was wahnwitzige Liebesverzweiflung vermag."¹¹

Diese Bildbeschreibung von Franz Servaes aus dem Jahre 1894 vermittelt eine Sinnzuweisung, der man zwar nicht folgen muß, die aber ein Prinzip bloßlegt. Da das Bild nicht Abbild sein kann, wird seine Konstruktion als Ausdruck für etwas anderes wahrgenommen, und zwar für das Äquivalent einer Geschichte. Das Bild zeigt nach dieser Deutung den Moment des Konfliktes innerhalb einer narrativen Struktur. Seine Formen werden als Ausdruck des Konfliktes in Funktion gesetzt. Sie erlangen eine Symbolfunktion, die nur deshalb nicht ohne weiteres "symbolistisch" genannt werden würde, als ihr der mythologische Hintergrund fehlt. Zur Erklärung verweise ich auf die Bilder eines Arnold Böcklin, "Das Schweigen im Walde" oder die berühmte "Überfahrt auf die Toteninsel", die ja an sich abbildhaft sind, denen aber etwas Mythisches zuwächst. Grundlage des Mythischen wird die Spannung zwischen Abbild und Titel sowie phantastische Elemente, wie etwa das Einhorn, auf dem der Reiter im Walde sitzt.

Aber Munchs Bild kann man ganz ähnlich konkretisieren, wenn man den "Schrei" eher als Maske des Entsetzens nimmt und nicht sieht, *wie* jemand schreit, sondern *daß etwas* schreit, von mir aus nach Munchs Selbstdeutung "in der Natur", wogegen sich die dargestellte Figur wappnen muß, indem sie sich entsetzt die Ohren zuhält. Der Urheber des Schreies bliebe im verborgenen bzw. auf ihn würde synästhetisch durch das Gegen- und Ineinander von Farben und Flächen verwiesen. Thema wäre also etwas Verborgenes, Okkultes bzw. die Wahrnehmung seiner untergründigen Bedrohlichkeit, ganz im Stil einer Zeit, die hinter dem Sichtbaren das Unsichtbare fühlte.¹² Unter dieser Perspektive läßt sich das Bild mithin ohne weiteres "symbolistisch" auffassen.

Aus dem Formgefüge des Bildes kann schließlich ein Merkmal abgeleitet werden, das schon Lessing in seinem berühmten Aufsatz zu Laokoon berührt hat und das ich hier anders verwende. Die medialen Bedingungen der Malerei als "Flächenkunst" schließen die Nutzung eines kausaltemporalen Gefüges aus. So unterläuft das symbolistische Konstrukt die synchrone Wahrnehmung der Fläche des Bildes, als in der Vorstellung eine Abfolge in der Zeit entsteht, die selbstverständlich visuell genausowenig aufzunehmen ist, wie die daraus folgende Thematisierung des Okkulten. Die Literatur dagegen als "Zeitkunst" etabliert das zeitliche Nacheinander im sprachlichen Vorgang selbst, auch wenn ggf. nichts dargestellt wird, das zeitlich geordnet werden könnte.

Um nun die Äquivalenzen zwischen Munchs Bild und Przybyszewskis Roman herauszuarbeiten, möchte ich das Geschehen des Romans zunächst paraphrasieren, und zwar bereits vor dem Hintergrund des Bildes.

Haupthandlungsträger ist der Maler Gasztowt, der den "Schrei der Straße" malen will, allerdings nach der unmittelbaren Anschauung, so daß es immer wieder um einen Schrei geht, der in bestimmten Situationen zu hören oder gegen die Erwartung *nicht* zu hören ist.

[1] "Nasłuchiwał: jakaś upiorna, groźna pieśń, gdzieś na ulicy poczęta - ależ nie! bo nie zdawał sobie sprawy z jakichś określonych wrażeń słuchowych; to, co odczuwał, było raczej szybko po sobie następującym szeregiem bolesnych wstrząśnień [...], ale nie słyszał tego krzyku, w którym mu się przecież tajemnica ulicy była objawiła. [59]¹³

[1] "Er horchte gespannt in sich hinein: ein gespenstisches schauerliches Lied, irgendwo auf der Straße geboren - aber nein! es war kein Lied, denn er konnte keine bestimmten Gehöreindrücke unterscheiden - das, was er empfand, war eher eine Reihe schnell aufeinanderfolgender schmerzhafter seelischer Erschütterungen [...], aber er hörte nicht den Schrei, in dem sich doch das tiefste Geheimnis der Straße ihm offenbart hatte." [19f.]¹⁴

[2] "Roił mu się teraz, gdyby ogromna błyskawica, która całe powietrze na szmaty darła, niebo w głębokie bruzdy orała i na niem wznieciła pożar rozwścieczonych barw, jakimi tryska gotująca się ciecz najprzeróżnorodniejszych metali, a wyglądało to, jak gdyby tęczę światów w poczęciu, w śmiertelnych zapasach z sobą się zmagaly. [...]

Byleby tylko z oczu nie stracić, byleby tylko mu w uszach nie zamilkł ten krzyk - och! wtedy stworzył tę potężną syntezę ulicy - ulicy! wykrzyknął. [60f.]

[2] "Und er sah jetzt den Schrei als einen gewaltigen Blitz, der die Luft in Fetzen riß, den Himmel in tiefe feuerstrotzende Furchen zerpflügte und auf ihm eine Feuersbrunst entfachte von tollgewordenen Farben, in denen giftige Gase brennen, verspritzt von dem Gischt des kochenden Gemenges verschiedenartiger Metalle - und es sah aus, als ob die Regenbögen von entstehenden Welten in tödlicher Wut miteinander rangen. [...]

Nur es nicht aus den Augen verlieren - daß nur nicht in den Ohren der Schrei erstirbt - jetzt würde er endlich die Synthese der Straße erschaffen - »der Straße!« schrie er gell auf." [21]

Dieser Antrieb der Handlung setzt vor das Bild eine (Vor-)Geschichte. Daß es sich um Munchs Bild "Der Schrei" handelt, wird über die Namensgleichheit und über gewisse versprachlichte Bildmomente der einzelnen Entwürfe des Malers Gasztowt vermittelt. (Vgl. Zitat 2) Wer von den Rezipienten Munchs Bild nicht kennt, versteht den Text natürlich trotzdem. Nur fehlt eben ein bestimmtes, ästhetisch wirksames Moment. Über die Vorgeschichte unterliegen aber auch die dargestellten Gegenständlichkeiten des Bildes einer Neuordnung oder besser: einer Interpretation des "symbolistisch" vermeinten, aber nicht abbildbaren kausal-temporalen Gefüges, sofern man die Gegenständlichkeiten wiedererkennt. Im sprachlichen Entwurf Przybyszewskis erscheinen neben dem (bereits zitierten) "Himmel", den "sich heranwälzenden Wasserwällen" und der "Brücke" vor allem drei Handlungsträger: eine Frau, deren Schrei den Maler inspiriert und die Handlung in Gang setzt, der Maler selbst und eine Figur namens Weryho, die in verschiedenen Varianten auftaucht und irgendwann als alter ego des Malers zu erkennen ist. Alle drei sind gleichsam auf Munchs Bild zu sehen. Wenn man sich von Przybyszewskis Text lenken läßt, entdeckt man auch das Merkmal der Verdoppelung in den beiden männlichen Figuren im Hinter-

grund. Ein Gleiches gilt für die Konkretisation der Zentralfigur als einer Frau, die so schon, wie oben zitiert, von Franz Servaes in seiner Versprachlichung "gesehen" wurde.

Die Abfolge der Geschehnisse entwickelt sich zwischen Peripetien, die als "Mord" oder "Selbstmord" motiviert sind. Ich paraphrasiere das Ganze: Der Maler Gasztowt hört auf der Brücke den Schrei der Frau, als sie ins Wasser springt. Er rettet sie offenbar gegen ihren Willen. Die Inspiration des Schreis läßt ihn nicht mehr los. Um den Schrei noch einmal zu hören, wirft er die Frau schließlich selbst ins Wasser. Aber er ist in diesem Moment eigenartig taub. Sein Doppeltgänger ist nicht nur Zeuge des Verbrechens, sondern er hat den Schrei tatsächlich gehört und setzt ihm wegen seiner Bilder zu, die er für sich haben möchte. In einem Akt der Befreiung erschießt Gasztowt ihn bzw. sich und:

[3] "[...] - tak, tak! to ten krzyk - ten - ten, który miał namalować.

Zerwał się nadludzką siłą i padł na kolana.

Na sztaludze widział rozpięty rozpoczęty obraz.

- Teraz, teraz go namaluję - czołgał się ku obrazowi - teraz tylko chwycić za pędzel, teraz tylko te pasma barw rozprowadzić...

- Teraz - teraz - z całą mocą stworzę ten krzyk!

Padł twarzą na ziemię, a gasnącem echem rozdrgało się powietrze:

Ten krzyk! Ten krzyk!" [171]

[3] "Jetzt, jetzt endlich hatte er den Schrei gehört!

Er richtete sich auf und fiel dann in die Knie...

Jetzt würde er das Bild malen - vor ihm hing es, wie er es gestern angefangen hatte - er kroch auf dem Bauch zu dem Bild, jetzt nur den Pinsel und die Palette zur Hand - jetzt, jetzt...

Noch einmal, wie von einem letzten Todeskrampf emporgeschnellt, richtet er sich auf und fällt dann langhin auf den Boden, und mit verhallendem Echo verzittert es in der Luft:

Der Schrei - jetzt - jetzt - dieser Schrei ... " [106]

Die Mordgeschichte paßt sich in den Rahmen einer Gattung ein, die man nach polnischem Muster "powieść sensacyjno-kryminalna (Sensationsroman)" nennen könnte.¹⁵ Ihr entsprechen an der Oberfläche des Textes bestimmte stilistische Mittel, wie etwa die stets spürbare Bedrohung:

[4] "Cichaczem, z tysiącem przezorności skradał się Gasztowt do niepozornej kamienicy, w której znany handlarz obrazów młodemu malarzom zbiorowe wystawy urządzał.

Nie myślał o tem, by mógł jakimś cudem wymódz na tym piekielnym Shylocku młodych, nieznanych jeszcze malarzy choć parę franków [...] - nie! to nie to - tylko od chwili, kiedy handlarz [...] wymusił na nim [...], by ich wybór w jego »salonie« wystawił, nie miał ani chwili spokoju." [39]

[4] "Leise mit ängstlicher Vorsicht schlich Gasztowt an ein kleines, unscheinbares Haus heran, in dem ein bekannter und berühmter Kunsthändler Ausstellungen von Werken junger Künstler veranstaltete.

Er dachte nicht daran, dem höllischen Halsabschneider und felsenharten Shylock der jungen Künstler ein paar Franken aus der Tasche herauszulocken. [...] Das war es nicht - etwas ganz

anderes; seit dem Augenblick, als er auf das Drängen des Händlers [...] sich endlich entschließen mußte, eine Auswahl seiner Bilder auszustellen, konnte er keine Ruhe finden." [5]

Man kann wohl sagen, daß Przybyszewski mit der Suggestion der Gattung "Sensationsroman" die Grundbedingung des kausal-temporalen Gefüges nutzt. Sie dient der Erzeugung von Spannung und Atmosphäre. Aber gleichzeitig wird die Wirkung des Musters neutralisiert, weil die Abfolge der Geschehnisse nämlich mit dem zur Jahrhundertwende typischen "Gang nach innen" verknüpft wird:

[5] "[...] - <Gasztowt> namyślał się, czyby nie próbować zbadać tej tajemnicy - ale po dłuższym czasie [...] machnął ręką i skręcił w labirynt poplątanych, wąskich uliczek [...] Gubił się, błądził w tym labiryncie przecinających się wzajem, poszyplanych, w dziwaczne esy i floresy powycinanych uliczek [...]" [44f.]

[5] "<Gasztowt> grübelte und überlegte, ob er nicht doch versuchen sollte, diesem Geheimnis auf die Spur zu kommen - , aber nach einer Weile [...] zuckte er die Achseln und bog in ein Labyrinth enger verschlungener Gäßchen [...] Er irrte lange umher und verlor sich in dem Labyrinth von einander unter allen möglichen Winkeln schneidenden Gäßchen, in dem Wirrwarr der seltsamsten Arabesken, die je in einen Stadtteil eingeschnitten wurden [...]" [9]

Daher entsteht eine "Seelenlandschaft", nach Przybyszewskis Ausdruck - ein "Kreuzgang der Seele", (poln.) "krużganek duszy". Es bleibt unentschieden, was in der dargestellten Welt wirklich geschieht. Die Geschehnisse büßen von ihrem Abbildcharakter ein und werden Ausdruck für etwas ganz anderes, das als gedankliche Dynamik des schöpferischen Bewußtseins verstanden werden könnte. Die Straßen und Räume, die Gasztowt durchmißt, bilden das Labyrinth, in dem der Gedanke entsteht. Gasztowts obsessive Suche nach dem richtigen Ausdruck, nach dem existenziellen "Schrei" der "nackten Seele" - wenn man Przybyszewskis oft als Lehre mißverständene Paraphilosophie erklärend hinzunimmt - bildet den Pfad, der das Verständnis sichert.

In diesem Charakter eines "Bewußtseinsromans" findet sich das *oberste* Äquivalent von Przybyszewskis Roman in bezug auf Munchs Bild. Äquivalent wäre also in beiden Texten das Moment des Gegenläufigen gegen eine jeweils medienbedingte Grundstruktur, die traditionell in der Unterscheidung von "Flächenkunst" und "Zeitkunst" beschrieben wird. In beiden Fällen verknüpft sich damit die "symbolistische" Behandlung der dargestellten Gegenständlichkeiten, d.h. die Verdoppelung ihrer Bedeutungen. Daher ist dieses Moment 1893 an der Nahtstelle zum Realismus besonders relevant gewesen. Przybyszewskis Roman dagegen erschien zu spät, als daß er als symbolistischer Text noch hätte positiv konkretisiert werden können.

Andererseits hatte sich Przybyszewski schon 1894 bemüht, Munchs als skandalös empfundene Malweise zu rechtfertigen und als "Psychischen Naturalismus" zu propagieren:

"Munch will, um es kurz zu sagen, einen psychischen, nackten Vorgang nicht mythologisch, d.h. durch sinnliche Metaphern, sondern unmittelbar in seinem farbigen Äquivalente wiedergeben, und aus dieser Betrachtung heraus ist Munch der Naturalist seelischer Phänomene par excellence, ganz in demselben Sinne, wie Liebermann etwa der rücksichtsloseste Naturalist des Äußeren ist." ¹⁶

Zu Munchs Bild "Der Schrei", das hier offenbar unter dem Titel "Die Verzweiflung" zitiert wird, heißt es:

"Auf einer Brücke, oder so etwas Ähnlichem, es ist ja auch vollständig gleichiltig, was es darstellt - steht ein Fabeltier mit weit aufgesperrtem Rachen. Der Held der Liebe existiert wohl nicht mehr; das Geschlecht ist aus ihm gekrochen, und nun schreit es in die ganze Natur hinaus nach neuer Offenbarung, in der es von neuem dieselbe Qual, denselben Kampf durchleben könnte. [...] Von ganz besonderem Interesse ist auf diesem Bilde das Landschaftliche. Es ist eine Gefühlslandschaft, wie überall auf den Munchschen Bildern. Solche Landschaften sind eben nur Empfindungskorrelate, ebenso wie die rohe Interjectionsmusik eines Wilden nur das absolute Correlat seiner Affecte ist. [...] Es ist somit ein ganz neues Gebiet der Kunst, das Munch zum ersten Mal betreten hat und auf dem er als der Erste betrachtet werden muß [...]" ¹⁷

Przybyszewski wird wegen dieser und ähnlicher Sätze gern als derjenige gepriesen, der schon 1894 den Expressionismus im Munde geführt habe.¹⁸ Allerdings handelt es sich dabei um Zuweisungen von Literaturwissenschaftlern im Nachhinein. Die Ausdrücke "farbige Äquivalente", "Gefühlslandschaft" und "Empfindungskorrelate" erinnern nämlich zunächst an die eingangs erwähnten "Korrespondenzen". Sie thematisieren auch das symbolistische Urgefühl, daß hinter jeder Erscheinung das Eigentliche liege und daß sich somit Ausdrücke transformieren lassen. Sodann wird an solchen Äußerungen einmal mehr der grundsätzliche Zusammenhang deutlich, in dem die Stilrichtungen der Moderne stehen, auch wenn sie zeitlich nacheinander eine bestimmte Dominanz erlangen. Wenn man aus dem Zitat die Fügung heraushebt, Munch gebe einen psychischen Vorgang "nicht mythologisch, d.h. durch sinnliche Metaphern, sondern *unmittelbar*" (Hervorhebung von U.S.) wieder, dann befindet man sich tatsächlich in einer "expressionistisch" zu nennenden Argumentation.

Seit etwa 1910 wird nämlich gegen den Symbolismus in der Kunst ein deutliches Unbehagen geäußert. Es ist wesentlich ein Unbehagen an der programmatischen Mittelbarkeit des Ausdrucks. Unter diesem Blickwinkel wird die Unmittelbarkeit sichtbar, die Przybyszewski 1894 schon für Munchs Bilder behauptet hatte. Daher muß schließlich geprüft werden, ob die Texte von Munch und Przybyszewski auch als Ausdruck der Unmittelbarkeit in Funktion gesetzt werden können, d.h. ob sich das symbolistische Moment der Verdoppelung in den Hintergrund rücken läßt.

Der "Schrei" als solcher wird zwischen 1914 und 1918 zum Signum eines neuen, eben "expressionistischen" Credos:

"Niemand war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemand war die Welt so grabesstumm. Niemand war der Mensch so klein. Niemand war ihm so bang. Niemand war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus." ¹⁹

Gerade in Hinblick auf den programmatischen Titel vermag der Roman "Krzyk" Przybyszewskis expressionistische Anschauungen zur Kunst eher zu *illustrieren*, denn sinnlich erfahrbar zu machen. Der Roman thematisiert den bildnerischen Schöpfungsakt sozusagen als "Interjections"-Kunst.²⁰ Es geht um die Umsetzung eines existenziellen Schreies in Kunst. Dargestellt wird letztlich aber die Aufhebung der Grenze von Kunst und Leben als symbolistisches Paradoxon: in dem Augenblick, da der Maler Gasztowt den Schrei "hat", ist er auch schon nicht mehr in der Lage, ihn zu malen, weil er, um ihn zu haben, sich selbst das Leben nehmen mußte, nämlich durch den Schuß auf seinen Doppelgänger Weryho.²¹

Bei Munch entspricht in der neuen Sicht dem Schrei als Lautäußerung nun synästhetisch eine bestimmte Farbgebung und Linienführung. Es geht nicht mehr um das Bild als eine "Gedan-

kenlandschaft", deren Mythos versprachlicht werden könnte, sondern um die Formmomente als direkten Ausdruck eines Bewußtseinsaktes. Demgegenüber treten die dargestellten Gegenständlichkeiten zurück. Sie sind ohnehin von einer gewissen Skizzenhaftigkeit, die nun also im Aufkommen der ungegenständlichen Kunst eine andere Funktion erlangt als noch zur Entstehungszeit des Bildes. Gerade die durch den Schrei vermittelten Gefühlsäquivalente "Angst" und "Schrecken" werden zu einem wiederkehrenden Moment der künstlerischen Darstellung insbesondere seit dem I. Weltkrieg, in die sich Munchs Bild einzupassen scheint. Aber es ist seit dem Krieg darstellungsmäßig eine Angst vor der (unzivilisierten) Zivilisation, die in Munchs Bild keine Rolle spielt²². So deutet Munch allem Anschein nach sein eigenes Bild als "Schrei in der Natur", eine Deutung, die mittlerweile ja kanonisiert worden ist und die auf der Formebene begründet werden kann. Munch malt tatsächlich einen Naturraum, eine "Landschaft".

Przybyszewskis Romanheld, der Maler Gasztowt, wiederum bemüht sich, den "Schrei der Straße" zu malen. Dementsprechend wandelt sich der dargestellte Raum: im Roman figurieren die Stadt, ihre Straße(n) und ihre Kneipe(n), wenn auch als Symbol für das Bewußtsein. Dennoch entwirft der "Schrei der Straße" deutlicher den neuen Gegenstandsbereich und paßt sich insoweit der gewandelten Situation an. Im Unterschied zu Munchs Bild läßt sich aber das Symbol für das schöpferische Bewußtsein nicht als dessen unmittelbarer Ausdruck nehmen. Der Schrei steht als vorsprachliche Lautäußerung in Nachbarschaft zur Wortklasse der Interjektionen. Ihn synästhetisch auszudrücken ist dem literarischen Werk versagt. Daher bleibt es innerhalb des Bewußtseinsromans bei der Verwendung expressionistischer Versatzstücke. Zu nennen wären neben Titel und Thema "Schrei" die Emotionalisierung des Stils, die Brechung der entworfenen Gegenständlichkeiten durch die Psyche und ihre Mythologisierung, als deren Folge die Vision der Stadt als eines Monsters erscheint. Insgesamt wird die Ästhetik des Häßlichen bedient,²³ die ja auch ganz kraß vor allem in diesem einen Bild von Munch hervortritt und die nun im Unterschied zur eigentlich symbolistischen Kunst bestimmend wird.

Als Fazit läßt sich festhalten, daß die neue Unmittelbarkeit des Ausdrucks in Munchs Bild nur erfahren werden kann, wenn die dargestellten Gegenständlichkeiten in der beschriebenen Blickwendung an Bedeutung verlieren. Gerade das Bild "Der Schrei" kommt dem formal entgegen, wie insbesondere auch die Rezeptionsgeschichte beweist, obwohl das Bild symbolistisch angelegt ist. Przybyszewskis offenbar auf die neue Situation berechnete Versprachlichung des Bildes nutzt dagegen ausgiebig stilistische und thematische Versatzstücke expressionistischen Zuschnitts. Aber die Unmittelbarkeit des Ausdrucks wird gerade nicht erfahrbar, weil das Konzept des Bewußtseinsromans den doppelten Status des Dargestellten in Kraft hält. Das entbehrt allerdings in bezug auf den Prä-Text insofern nicht der Logik, als der Bewußtseinsroman der symbolistischen Behandlung der dargestellten Gegenständlichkeiten im Bild formal adäquat ist. So kommt es zu dem merkwürdigen Paradoxon, daß Przybyszewski zwar einerseits als erster die besonderen Eigenheiten in Munchs Bildern bemerkt und beschreibt, die dann später "expressionistisch" genannt wurden, sie aber andererseits selbst nicht nutzen kann.

In Przybyszewskis Roman werden Blickwendung und Scheitern gleichermaßen thematisiert. Insofern ist er in einer besonderen Weise autothematish, ihm sei also das letzte Wort gelassen:

[6] "Pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekuiste symbole, odsłonić jej straszną tajemnicę, rozewrzeć ją do całego jej potwornego ogromu, pomieścić w niej wszystko, co w człowieku żyje, rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się w gnojówce rozpu-

sty, babrze się w posoce mordu i zbrodni, chciał streścić życie całe w jednym ogromnym symbolu: ulicy [...]

Otworzył oczy i wzdrygnął się.

Wszystkie jego obrazy zwały się w jakiś głupi, śmieszny chaos.

Nie był w stanie ich rozpoznać.

Jakby mu jakiś złośliwy szatan nałożył na oczy okulary o wypaczonych szklach, przez które ujrzał całą bezdenń swęj niemocy i niedołęstwa. Co mu się w atelier jego wydało jeszcze przed paru dniami mocy swęj pewnym rozmachem, oglądał teraz jak jakąś wykoszlawioną, w śmiesznych drgawkach dyszącą groteskę; ujęcie ulicy w symbolu rozwiąło się doszczętnie [...]" [41f.]

[6] "Er hatte eine gewaltige Synthese der Straße schaffen wollen, ihre Ewigkeitssymbole, ihre schauerlichen Geheimnisse offenbaren: sie in ihrem grausigen Umfang erschöpfen - all das Gewaltige und Schändliche, das in der menschlichen Seele lebt, vor Lust wiehert, in Delirien der Verzweiflung verreckt, sich in der unflätigsten Jauche wälzt, im Blutümpel von Mord und Verbrechen badet - all das in sie hineinprojizieren: das ganze Leben hatte er in einem riesigen Symbol wiedergeben wollen: der Straße!

Er schlug die Augen auf und prallte entsetzt zurück.

All seine Bilder verflossen ihm zu einem blödsinnigen, lächerlichen Chaos.

Er war nicht imstande, sie wiederzuerkennen. Als hätte ihm ein boshafter Satan eine Brille vor die Augen gehalten mit seltsam geschliffenen Gläsern, durch die er den ganzen Abgrund seiner Ohnmacht und seines stümperhaften unfähigen Könnens überblicken konnte.

Das, was ihm in seinem Atelier noch vor wenigen Tagen strotzend von Macht, überschäumend von künstlerischer Kraft erschien, sah er jetzt als eine verrenkte, schwindsüchtig hüstelnde, hopsende Groteske. Das, was er als Symbol darzustellen versuchte, wurde ihm nun plötzlich zu einer läppischen lallenden Phrase [...]. [7]

Anmerkungen

1. Vgl. den sehr ausgiebig kommentierten Katalog in polnischer und englischer Sprache: Ł. Kossowski (Hg.), Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski. Warschau [1995].

2. Vgl. auch W. Jaworska: Munch - Przybyszewski; in: Ł. Kossowski <wie Anm.1>, S.11-34, hier S.26 <poln./engl. Fassung>. Offenbar ist der Aufsatz von Jaworska mehrfach abgedruckt worden, zuletzt in einer deutschen Fassung von 1973 in: G. Matuszek (Hg.), Über Stanislaw Przybyszewski. Rezensionen - Erinnerungen - Porträts - Studien. Paderborn 1995.

3. N. Stang: Edvard Munch. Wiesbaden 1981, S.71.

4. Th. Däubler: Munch. In: Die Aktion. Jg. 1916, S.638-644, 666-670, hier S. 644.

5. Vgl. den Hinweis bei J. Dynak: *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego jako powieść sensacyjno-kryminalna. In: Literatura popularna. Folklor. Język. I. Katowice 1981, S.103-121, hier S. 117.

6. Vgl. ebenda, S. 109 unter Verweis auf Ähnlichkeiten zur vorangehenden Trilogie "Mocny człowiek" (1911-13) und zum folgenden Roman "Il regno doloroso" (1924). Auch wurde gerade "Der Schrei" als erster eines deutschen Nachdrucks für wert befunden. ("Der Schrei". Leipzig und Weimar 1987).

7. F. Martini: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. In: H.G. Rötzer (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Darmstadt 1976, S.137-179, hier S.138. Martini schreibt nur vom "russischen

Osten". Polen bleibt (freilich 1948) terra incognita, obwohl doch in Przybyszewski sogar ein persönliches Bindeglied vorhanden ist.

8. J. Schultze: Beobachtungen zum Themenkreis "Munch und der deutsche Expressionismus". In: H. Bock u. G. Busch (Hg.), Edvard Munch. Probleme - Forschungen - Thesen. München 1973, S.147-160, hier S.148.

9. Zitiert nach Stang <wie Anm.3>, S.46.

10. Zuweilen auch "Geschrei"; die Titel differieren offenbar je nach Ausstellung.

11. F. Servaes; in: St. Przybyszewski (Hg.), Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Gräfe. Berlin 1894, S.33-74, hier S.48.

12. Vgl. L.D. Henderson: Die moderne Kunst und das Unsichtbare - Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915. [Ausstellungskatalog; Schirn-Kunsthalle Frankfurt] Frankfurt a.M. 1995, S. 13-31.

13. Zitate nach der Ausgabe St. Przybyszewski: *Krzyk*. Warszawa - Lwów - Kraków - Lublin. 1922²; Seitenzahl in eckigen Klammern.

14. Deutsche Zitate nach Przybyszewskis eigener Übersetzung in der Ausgabe Weimar 1987 <vgl. Anm. 6>, Seitenzahl in eckigen Klammern.

15. Dynak <wie Anm. 5>.

16. St. Przybyszewski: Psychischer Naturalismus. In: Neue Deutsche Rundschau 1894, S.150-156, hier S.155. Wiederabgedruckt in: St. Przybyszewski (Hg.), Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Gräfe. Berlin 1894.

17. Ebenda, S. 153f.

18. Vgl. z.B. Jaworska <wie Anm. 2>, S.26 und passim. G. Klim: Stanislaw Przybyszewski. Leben, Werk und Weltanschauung im Rahmen der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Biographie. Paderborn 1992, S.76ff. [= Phil.Diss. Canberra 1970].

19. H. Bahr: Expressionismus. München 1920², S.111. Vgl. auch Martini <wie Anm.7>, S. 161.

20. Vgl. Przybyszewskis spöttische Legitimierung seiner häufigen Verwendung der Interjektion "he, he": "Über 'He, he' und noch einiges." In: Die Gesellschaft. 1896, S.1080-1081.

21. Auch hier gibt es mehrere Sinnzuweisungen und intertextuelle Bezüge auf nicht-expressionistische Texte. Genannt seien z.B. O.J.Bierbaums Roman "Stilpe" (1897) über einen Varieté-Künstler, der sich zum Applaus des Publikums auf der Bühne erhängt, oder die programmatische "Unproduktivität" des Künstlers gegen die leere Geschäftigkeit des bürgerlichen Philisters, die schon in Przybyszewskis erstem Roman "Homo sapiens" (vgl. oben) eine Rolle gespielt hat und die in Polen durch Waclaw Berents "Próchno" (1903) zum Thema eines Romans gemacht wurde.

22. Vgl. z.B. das Bild "Abend auf der Karl-Johan-Straße" (1892), das immerhin die "Straße" gegenständlich entwirft und das dann mit Elementen des Bildes "Schrei" sozusagen im Bild "Angst" (1894) verknüpft ist.

23. Vgl. G. Matuszek: Współistnienie dwu poetyk: ekspresjonistycznej i modernistycznej w powieści *Krzyk* S. Przybyszewskiego. In: Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. 578 (= Prace historyczno-literackie. 43) Kraków 1981, S. 83-102, hier S.97ff.