

Wojciech Bałus

Der andere Garten

oder was alles nachts im Stadtpark geschehen kann

Einer der bedeutendsten polnischen Künstler der Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts war Stanisław Wyspiański. 1869 geboren, studierte er Malerei an der Krakauer Schule der Schönen Künste unter der Leitung von Jan Matejko, dem Begründer der polnischen Schule der Historienmalerei, einem großen Lobpreiser der Geschichte Polens, der aber die Vergangenheit seines eigenen Landes auch kritisch zu betrachten wusste. Er setzte dann seine Studien in Paris fort und 1894 nach Krakau zurückgekehrt, begann er seine künstlerische Laufbahn mit Wandmalereien und Glasfenstern der gotischen Franziskanerkirche. Bald debütierte er auch als Dramatiker.¹

1898 oder 1899 schuf Stanisław Wyspiański ein Bild, das, üblicherweise »Strohänner« genannt, von dem Künstler selbst »Tanzende Popanze in den Planty«² betitelt wurde (Abb. 1). Über die Umstände der Entstehung des Pastells hat ein Bekannter des Malers, Ludwik Puget, berichtet:

»Ich kann mich noch erinnern, wie wir, Wyspiański und ich, einmal durch die Planty gehend, gegenüber der Mauer des sogenannten »St. Michael« plötzlich einer Gruppe von Rosenstöcken gewahr wurden. Es war ein Frühlingsanfang [...] und die Sträucher standen noch in ihrem Winterschutz aus Stroh da.

»Schauen Sie nur zu, wie sie tanzen, sie tanzen ja wirklich!«, sagte Wyspiański. Kurz darauf malte er jene in Stroh gehüllte Rosenstöcke, die beim Laternenlicht einen beinahe menschlichen Reigen unter [...] Kastanienbäumen tanzen.«³

Die Planty sind der älteste Stadtpark Krakaus. Sie waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Stelle der ehemaligen Stadtmauern entstanden. Das Bild hat Wyspiański in Pastell auf Karton gemalt. In graulichem Zwielicht eines späten Abends oder einer wolkigen Nacht gehüllt, deren Dunkelheit

1 Dazu: Jan K. Ostrowski, *Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne*, München 1989, S. 80–85 (Matejko) und S. 126–132 (Wyspiański).

2 Im Original »pałuby«. Das polnische Wort »pałuba« bedeutet eigentlich eine »ausgestopfte, tönernerne oder hölzerne, nicht gerade sehr fein gefertigte Puppe«, was dem deutschen »Popanz« zu entsprechen scheint.

3 Ludwik Puget, *Wyspiański poeta i Wyspiański plastyk* [dt.: Wyspiański Dichter und Wyspiański bildender Künstler], in: Leon Płoszewski (Hg.), *Wyspiański w oczach współczesnych* [dt.: Wyspiański in Augen seiner Zeitgenossen], Kraków 1971, Bd. 2, S. 394.

nur ein schwacher Widerschein der Stadtlichter etwas erhellt, ist die gesamte Komposition zu beiden Seiten mit dicken Zweigen laubloser Bäume umrahmt. Dazwischen, wie zwischen Kulissen, ist eine weite, etwas gesenkte, graulich grüne Wiese zu sehen, mit stehendem Wasser gefüllt, das hier möglicherweise von einem Regen oder von getautem Schnee übrig geblieben ist. Am Rande dieser Pfütze stehen dreizehn schlanke Gestalten. Es sind eben jene im Titel des Bildes erwähnten »Popanze«: in Stroh eingehüllte und so vor Frost geschützte Rosensträucher. Sie sind eigentlich im Kreise aufgestellt, aber nicht auf einer Linie. Sie scheinen eher hervorzutreten oder sich zurückzuziehen, wobei der Pfützenrand den Bezugspunkt bildet, der die Grenzen ihrer »Bewegung« bestimmen lässt. Sie kommen auf ihn zu, oder entfernen sich von ihm. Die Aufstellung der Sträucher im Kreise, die gleichzeitig auch ihre Betrachtung entscheidend beeinflusst, lässt auch ihre Wendungen deutlicher sehen. Sie verneigend oder aufrichtend – manchmal sogar unnatürlich hoch, wie etwa jener erste rechts – wenden sie sich grundsätzlich der Pfützenmitte, aber zur gleichen Zeit auch einander zu. So ein Eindruck entsteht, da sich die Strohleute, mit Garbenbändern zusammengebunden, bald verengen, bald aufbauschen und so – das Werk eines vorsorglichen Gärtners – eine menschenähnliche Gestalt annehmen: wir können Köpfe mit Haarknoten, Oberkörper, Gürtellinien und in lange Gewänder eingehüllte Beinpartien deutlich erkennen. Den Eindruck eines Tanzes verstärken noch die Bäume, die die gesamte Komposition umrahmen: Sie öffnen den Szenenraum, wobei der Baum links sich auf den Mittelpunkt der Bildfläche zuneigt und einen seiner Äste dem anderen Baum in der rechten Ecke entgegenstreckt, während dieser ihm mit einem großen, zur menschlichen Hand geformten Zweig antwortet, als ob er ihn einlode, diesen zu ergreifen und einen Tanz zu beginnen.

Die gesamte Szene mit den tanzenden Popanzen ist etwas tiefer mit einer schrägen Allee abgeschlossen, deren Verlauf auf dreierlei Weise angedeutet ist: durch dunkle Linien, die die Ränder des Steges bestimmen, durch eine Baumreihe und durch die mit einem bläulichen Halo umgebenen Laternen, die ein grelles, gelbes Licht ausstrahlen. Parallel zur Allee läuft auch eine Mauer. Den Hintergrund bilden dunkle Silhouetten von Häusern mit hellen Vierecken beleuchteter Fenster. Diese Gebäude sind allerdings von der Hauptszene zunächst mit der Mauerlinie (links und in der Mitte) sowie mit verschlungenem Gestrüpp (rechts) und in der Tiefe mit einem Streifen fast einheitlicher Schwärze abgetrennt. Sie scheinen nur aus der Ferne – über die Mauer und das Gestrüpp hinweg – der Szene zuzusehen.

Das Geschehen auf dem Bild ist mit Laternenlicht beleuchtet. Dieses fällt vor allem von hinten her: seine Quelle sind die dicht an der Mauer stehenden Laternen. Doch die Popanze im rechten Teil der Komposition und der Baum in der rechten Ecke werfen ihre Schatten gerade in Richtung jener Laternen. Besonders gut sichtbar ist dies bei dem menschenförmigen Schatten des Rosenstocks im Vordergrund nahe dem unteren Bildrand.



Abb. 1: Stanisław Wyspiański, *Tanzende Popanze in den Planty*, 1898–1899, aus: Wojciech Bałus, *Figury losu*, Kraków 2002, Abb. 6.

Der Ort, den Wyspiański in seinem Bild verewigt hat, entspricht dem Bericht Pugets: es war der Abschnitt der Planty zwischen der Poselska-Straße und dem Wawel. Die Krakauer Planty wurden in den Jahren 1822–1830 als Stadtpromenade an Stelle der abgerissenen mittelalterlichen Wehrmauern angelegt. Ihr ursprüngliches Konzept, bis heute erhalten und gut lesbar, sah die Schaffung einer geraden, von Bäumen gesäumten Allee vor.⁴ An Stellen, wo die breite des Geländes dies erlaubte, hat man zwei Alleen geplant. Dies war eben auch zwischen der Mündung der Gołębia-Straße und dem Wawel der Fall. Zwei Alleen begannen am Fuß der Schlossanhöhe am selben Punkt und gingen dann unter einem kleinen Winkel auseinander, um hinter der Franciszkańska-Straße wieder zusammenzulaufen, was eine Folge des an dieser Stelle unregelmäßigen Verlaufs der ehemaligen Stadtbefestigung war.

Auf diese so gedachte Anlage, deren Ursprünge offensichtlich im 18. Jahrhundert zu suchen sind (das direkte Vorbild waren hier wahrscheinlich die Pariser Promenaden, aber auch die von Pappeln gesäumten Alleen auf dem Wiener Glacisgebiet), wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte stellenweise Elemente einer unregelmäßigen Komposition aufgesetzt. Nachdem 1881 Bo-

⁴ Zu Planty: *Wojciech Bałus*, *Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne: zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, S. 94–103.

lesław Malecki zum Inspektor der Stadtgärtnerei ernannt worden war, erlebten die Planty eine Blütezeit. Er sorgte für eine differenzierte Komposition einzelner Abschnitte der Promenade zwischen den sie überschneidenden Straßen und verlieh ihnen einen jeweils individualisierten Charakter. Gemäß den damals in der Gartenkunst vorherrschenden Tendenzen ließ er Blumenbeete und Rosengärten anlegen, Ziersträucher pflanzen und im Sommer exotische Pflanzen (wie etwa Agaven in großen Blumentöpfen) aufstellen.

Doch der Park am Wawel erlebte keine durchgreifenden Änderungen. Seinen Stilcharakter bestimmten nach wie vor die alten, von Kastanienbäumen gesäumten Alleen. Einen unregelmäßigen, verschlungenen Verlauf hatte nur die eine, die den Platz Na Groblach mit der Poselska-Straße nahe der Mauer des St. Michael-Gefängnisses verband. Im Trapez, das eben jene Mauer, die beiden Hauptalleen und ein sie miteinander verbindender Steg bildeten, erstreckte sich eine Wiese – eine Art »Waldlichtung«, wie sie in seinem Buch »Die Krakauer Planty« Franciszek Klein nannte⁵ – mit nur einigen Bäumen und Ziersträuchern in der Mitte. Nahe dem Wawel verdichteten sich die Bäume und bildeten eine pittoreske Waldpartie.

Seine »Popanze« hat Wyspiański eben von diesem kurvenreichen Steg aus gemalt (Abb. 2). Dieser war auch von Bäumen gesäumt, doch in dem Abschnitt zwischen den beiden Hauptalleen, nahe der ersten (von dem Stadtkern her gezählt), fehlten einige. Die Stelle war mit Ziersträuchern bewachsen, unter denen auch heute noch Forsythien, Schneebeeren und Heckenkirschen zu erkennen sind, und dem Betrachter öffnete sich von dort aus ein schöner Ausblick über die ganze Wiese. Auf dem Bild ist zwischen hohen Bäumen eine Lücke zu sehen, die es erst ermöglicht, dass sich die gesamte Szene konstituiert. Die Popanze sind nichts anderes als – zum Schutz vor Frost – mit Stroh umhüllte Rosenstöcke. Das von rechts fallende Licht muss von einer Laterne stammen, die irgendwo an der großen Außenallee gestanden haben dürfte. Unter den am Horizont schimmernden Häusern kann man links das Gebäude des St. Michael-Gefängnisses erkennen (jenes mit beleuchteten Fenstern), rechts hingegen den mächtigen, dunklen Körper des Domes und die Bauten des Königsschlosses (in dessen Fenstern auch Lichter brennen).

Der von Wyspiański dargestellte Ausschnitt aus der Krakauer Landschaft entspricht getreu dem wirklichen Stadtbild, doch der gewählte Blickpunkt war durchaus unwirklich. Auf die Popanze, die Allee und die Mauer schauen wir aus einer ziemlich großen Höhe. Auch der Boden an der Stelle, wo der rechte der Bäume hervorwächst, die den Kompositionsrahmen bilden, ist gut sichtbar, obwohl der Steg, von der aus das Bild gesehen (gemalt) worden sein dürfte, gar nicht höher als das restliche Gelände gelegen war. Alle umliegenden Gebäude (das Nowodworski-Gymnasium und das Weiße Herrenhaus

⁵ *Franciszek Klein*, *Planty krakowskie* [dt. *Die Krakauer Planty*], Kraków 1911, S. 85–86 und S. 94.

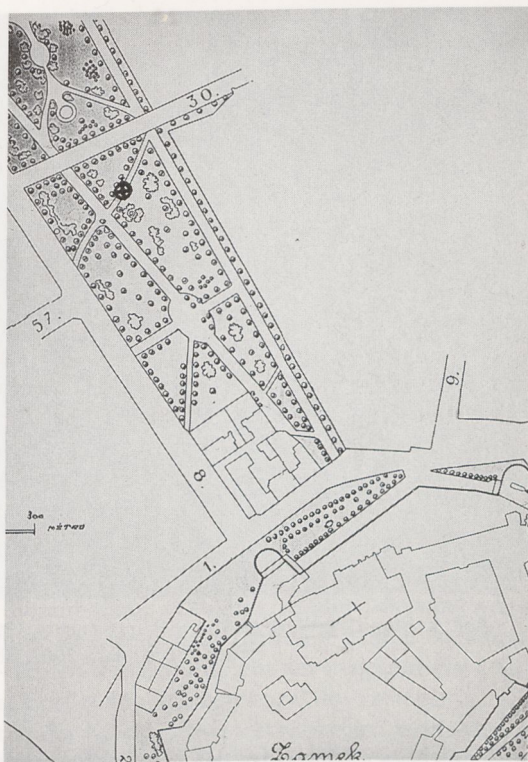


Abb. 2: Plan von Planty,
in der Nähe vom Wawel,
aus: Franciszek Klein, *Planty
krakowskie*, Kraków 1911 (o. S.).

der Potockis) sind zu weit entfernt, als dass sie als Standort des Malers in Frage kommen könnten. Unter diesen Umständen bleibt nichts anders übrig, als anzunehmen, dass es der Modell-Betrachter ist, der über den Planty schwebt.

Im Œuvre Wyspiańskis waren die »Popanze« gar nicht das erste Landschaftsbild, das die Umgebung des Wawel darstellte. Aus den Jahren 1894–1895 stammen zwei Werke, die von der parallel zur Mauer des St. Michael-Gefängnisses verlaufenden Allee gemalt wurden. Auf dem ersten (Abb. 3), das die Parkanlagen auf der Höhe der Franziskanerkirche schildert, hüllt die Nacht alles in Dunkelheit ein. Die Konturen der in zwei parallelen Reihen wachsenden laublosen Bäume mit expressiv verschlungenen Ästen bestimmen den Verlauf eines in die Tiefe des Bildes hineinführenden Weges, der die linke Hälfte des Bildes einnimmt. Rechts, hinter einem Baumstamm, der die Bildfläche nur anstreift, öffnet sich eine baumlose Ebene, die gleichsam zum Hineintreten einlädt. Doch diese Bewegungsrichtung scheint nur eine Möglichkeit. Die Alternative wäre, dem imperativen Rhythmus der Baumstämme zu folgen, die entlang der Allee auf den Fluchtpunkt der Perspektive zulaufen. Die Richtung ist übrigens auch im Hinblick auf die Lichtverhält-



Abb. 3: Stanisław Wyspiański, Die Planty nachts, 1894–1895, aus: Wojciech Bałus, *Figury losu*, Kraków 2002, Abb. 46.

nisse wichtiger. Mitten auf der Allee stehen nämlich in regelmäßigen Abständen vier gelblich schimmernde Laternen. Das Licht, das das Bild erhellt, bleibt allerdings im Grunde etwas Geheimnisvolles und Unbestimmtes, denn es blinkt nur schwach in der Finsternis, wiewohl wir den Umriss der nächsten jener Laternen erkennen können. Jenes Licht ist natürlich – wie fast immer in der Nacht – etwas durchaus Erwünschtes, ein Zeichen, dass man sich einer bewohnten, zivilisierten Gegend nähert, die Sicherheit und Geborgenheit bietet. Der schnelle Rhythmus der Bäume bestätigt, dass eben jenes Licht die Bewegungsrichtung bestimmt, auch wenn das Endziel der Wanderung eigentlich unsichtbar bleibt: die vervielfachten Lichtpunkte schieben es immer weiter in die Ferne weg und die am Horizont schimmernden Konturen des Wawel sind eher ein Phantom als Umriss eines real existierenden Baues. Sie wecken allerdings den Anschein, als könnte einer, der jenem sich entfernenden Licht nachliefe, doch ein greifbares Ziel erreichen.

Ein anderes, recht großflächiges Ölgemälde stellt die Planty in der Morgendämmerung dar (Abb. 4). Von einem lila-bläulichen Licht durchflutet, weist das Werk eine beinahe geometrisch strenge Komposition auf. Die von Schnee geräumte Allee, in regelmäßigen Abständen stehende Bäume, Schranken, die die Grenzen von Grasflächen bestimmen, die Mauersegmente links und die architektonische Gliederung des Hauses rechts lassen



Abb. 4: Stanisław Wyspiański, Die Planty in der Morgendämmerung, 1894–1895, aus: Wojciech Bałus, Figury losu, Kraków 2002, Abb. 47.

die Logik des Verlaufs von Perspektivlinien sehr ernst nehmen. Diese laufen an der Laterne zusammen, die am Ende der Allee wieder seltsamerweise mitten im Wege steht. Dahinter ist eine quer verlaufende Straße zu sehen, und etwas weiter das Massiv der Wawel-Anhöhe mit der majestätischen Silhouette des panoramisch lang gezogenen Schlosses und des Domes.

Die brennende Laterne ist in der Komposition ein mehrfach irritierendes Detail. Zunächst schon durch ihren Standort. Die Allee läuft ja auf den Wawel zu und die Laterne versperrt den freien Weg. Ihr Licht – mit goldigen, an einen barocken Glorienschein erinnernden Strahlen wiedergegeben – lässt gleichsam an eine Usurpation denken, an eine spöttische Darstellung des Auge Gottes auf einem dünnen, rachitischen Beinchen. Darüber hinaus ist die Laterne auf die umliegenden architektonischen Formen kompositionell kaum abgestimmt. Ein darüber zu sehender Schlossturm ist etwas weiter rechts verschoben, so dass die vertikale Achse, die die Laterne zieht, den Rand des Turmes um ein kleines verfehlt und das damit irritierte Auge unwillkürlich die beiden Linien doch zusammenbringen möchte.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass in beiden hier besprochenen Werken das Licht von denselben Laternen stammt. Übrigens hat Wyspiański bloß den Stand der Dinge wirklichkeitsgetreu wiedergegeben. Die alten Photos bestätigen nämlich, dass um die Jahrhundertwende wirklich eine Straßenlaterne die Mündung der Allee am Fuß des Wawel versperrte. Gleiche Laternen standen, eben so, mitten im Wege aufgestellt, längs der ganzen Allee. Doch eine wirkliche und eine gemalte Laterne sind nicht dasselbe. Wenn man beide Bilder vergleicht, bekommt man den Eindruck, dass Wyspiański in ihnen das Wesen der Illusion und Desillusion, des Geheimnisses und der Enttäuschung erfassen wollte. Das Licht, das nachts mitten im Wege leuch-

tet, scheint eine Art Irrlicht zu sein: es lädt zu einer Wanderung in die Tiefe hinein, immer weiter und weiter, bis an die am Horizont schimmernden Konturen des Schlosses. Als solches wird es zum elementaren Symbol der Sehnsucht, des Strebens nach einem Ziel und der Hoffnung, dieses auch erreichen zu können. Daher jener bewegte Rhythmus der Bäume, der gleichsam den Willen zum Ausdruck bringt, auf jenen erleuchteten Punkt zuzustreben, und die Versuchung überwinden hilft, von dem einmal eingeschlagenen Weg abzuweichen und in die Finsternis einzutauchen.

Mit Anbruch des Tages kommt hingegen die Enttäuschung: Das archetypische Licht erweist sich als banale Gaslaterne, die man widersinnigerweise mitten auf einer Parkallee aufgestellt hat. »Der Eingang in die Planty am Wawel, das heißt der Anfang der gesamten Anlage«, schrieb Klein in der schon oben zitierten Monographie, »nimmt sich fürchterlich aus – in der Mitte eine Laterne, hie und da ein paar Pfosten, Drahtzäune, ein hässlicher Hydrant.«⁶ Die Laterne spricht der Symbolik ihres eigenen Lichtes hohn. Sie wird zum Auge Gottes *à rebours* und versperrt den freien Zugang zum Wawel. Der Eingang zum Wawel ist auf dem Bild ohnehin nicht zu sehen. Der Dom und das Schloss liegen schon über dem Fluchtpunkt der Perspektivlinien, quer zu den bis dahin dominierenden Kompositionsrichtungen. Der hinaufführende Weg lässt sich nur bruchstückhaft sehen, ohne Anfang und Ende, ein Zugang zu ihm ist nicht vorhanden. Darüber hinaus ist die Linie jenes Weges mit dem Lichtpunkt der Laterne durchtrennt und damit auch ihre Kontinuität unterbrochen.

Unter diesen Umständen kann man in beiden Werken schwerlich eine Schilderung des Weges zum Wawel sehen. Der Wawel ist ein polnisches Nationalheiligtum. Im Dom wurden die polnischen Könige gekrönt, hier fanden auch die meisten von ihnen ihre Ruhestätte. Im Mittelalter und in der Renaissance war das Schloss die Hauptresidenz der Monarchen, bis die Kapitale nach Warschau verlegt wurde. In der Zeit nach den Teilungen Polens galt der Wawel als »Reliquie des Polentums«, »Schatzkammer des nationalen Andenkens«, »nationales Pantheon«, oder gar als »polnisches Walhall«.⁷ Doch in »Die Planty nachts« entzieht sich dieses schemenhafte Ziel dem Wanderer. In »Die Planty in der Morgendämmerung« scheint dagegen die Wawel-Anhöhe für sich allein zu bestehen, von der Stadtpromenade mit einer Straßenlaterne abgegrenzt – einem Inbegriff des gemeinen Alltags und Zeichen des zivilisatorischen Fortschritts, aber auch einem Einschießel, das die natürliche Ordnung der Dinge stört. Es genügt dieses Bild Wyspiańskis mit dem Gemälde von Erazm Fabijański »Der Waweldom von der Straszewskistraße aus« zu vergleichen, wo die aufgestapelten Silhouetten der österreichischen Wehranlagen und der darüber hochragende Dombau mit dem Uhrturm sich genau längs der verlängerten Straßenachse erheben und

6 Klein, *Planty*, S. 101.

7 Bahus, *Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne*, S. 23–32.

damit eben den Wawel selbst zum Gegenstand des Werkes machen, wobei die gesamte Komposition den Sieg des polnischen Domes über den Militarismus der Teilungsmacht veranschaulichen soll. Bei Wyspiański gehört der Wawel einer anderen Ordnung an: Wie ein lebendiges Bild erhebt er sich vor dem Betrachter, zeigt sich ihm in aller seiner Pracht, bleibt aber unzugänglich. Zum Grenzpunkt wird die banale Straßenlaterne. Einer der Kunsthistoriker, die sich mit Wyspiańskis Pastellen befassen, stellte fest, dass sich auf der Wawel-Anhöhe »das Gewölk des nationalen Unheils verweht, da wir hier einen sakralen Bereich betreten«. ⁸ Es ist aber eine grobe Vereinfachung. Nach der Revolution von 1848 wurde der Wawel zu einer über die Stadt ragenden Zitadelle umgestaltet und nur der Dom blieb nach wie vor in den polnischen Händen. Erst 1905 erlangten die Polen das gesamte Schloss wieder. So konnte Wyspiański in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts die ganze Anhöhe schwerlich als Raum der Freiheit betrachten. Dies geht auch aus einem Gedicht hervor, das kurz nach dem Rückzug der österreichischen Truppen aus dem Wawel entstanden ist:

»Sie haben endlich doch das Schloss verlassen,
 Das hinter ihnen, stolz, bis an die Wolkenmassen
 Wuchs immer höher – so prunkvoll draußen und drinnen,
 Mit Mähen seiner Dächer und seiner Türme Zinnen,
 Freudig der Stadt zurufend von jeder Bastei:
 ›Ich bin doch endlich frei, frei, frei.«

Wenn die Schilderungen der Planty aus dem Jahre 1894 eine Sehnsucht, ein Streben und eine Enttäuschung ausdrücken, so kann man vielleicht die »Popanze« aus derselben Perspektive betrachten. In dem Bild lässt sich zwar keine Sehnsucht und keine Enttäuschung spüren, es ist aber durch ein eigenartiges Klima des Geheimnisvollen und Ambivalenten gekennzeichnet, das auch »Die Planty nachts« in Erinnerung bringt. Die Nacht verwandelt die Landschaft, hüllt die triviale Natur und die Hässlichkeit der Straßenlaternen in den Schleier der Dunkelheit, hebt den öffentlichen Charakter des Stadtparks auf – als Ort, an dem man spazieren geht, sich mit Freunden trifft oder eilig seinen Geschäften nachgeht. Die Planty gewinnen eine neue Dimension, indem sie zu einer aus dem Alltag herausgelösten Raum-Zeit werden. Während aber in »Die Planty nachts« der Modell-Betrachter ein Mensch ist, der einfach die Parkallee entlanggeht, wird dem implizierten Betrachter in »Tanzende Popanzen« kein wirklicher Blickpunkt zugewiesen, er schwebt vielmehr über dem Steg und die Bäume öffnen vor ihm den Raum, in dem sich die Szene mit den tanzenden Strohgestalten abspielt. Die beleuchteten Gebäude im Hintergrund – wohlgemerkt: eine Kaserne und ein Gefängnis – sind von jener Szene mit einer Mauer, mit Bäumen und einem schwarzen

⁸ Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914 [dt.: Ende des Jahrhunderts. Die polnische Kunst 1890–1914], Ausst.-Kat., Warszawa 1996, S. 309.

Streifen abgetrennt. Der Beobachter jener Szene im Park ist somit kein realer Mensch. Die Strohleute tanzen ja für sich allein: Sie bilden einen Kreis, verneigen sich voreinander, wenden sich dem Mittelpunkt des Kreises zu und – etwas ostentativ – von den beleuchteten Fenstern wie von dem Vordergrund des Bildes ab. Im Bild ist ein Streben nach einer »absorptiven« Komposition deutlich spürbar, das heißt nach solcher, die die Protagonisten in keine Berührung mit Zuschauern kommen lässt. Dieses Kompositionsprinzip geht auf das Diderotsche Theater des 18. Jahrhunderts zurück. Der französische Kritiker schrieb von »einer zwischen vier Wänden eingeschlossenen Bühne«, auf der sich die Schauspieler so betragen, als ob das Publikum gar nicht da oder von ihnen völlig abgeschieden wäre. Kompositionen vom »absorptiven« Charakter kamen dann mehrmals in der Malerei des 19. Jahrhunderts zum Vorschein.⁹ Bei Wyspiański hat dieser Kunstgriff einen selbstverständlichen Zweck: Der Strohleutentanz soll ein Geschehen für sich allein bleiben, das jegliche Teilnahme daran ausschließt. Deshalb wird auch dem Modell-Betrachter jener emporgehobene Standort zugewiesen, der eine »unnatürliche« Betrachtungsweise, ein Schauen mit nicht-menschlichen Augen impliziert. Die »Popanze« schildern ein eigenartiges Mysterium, das sich nachts abspielt, ohne dass die Einwohner Krakaus sich dessen auch nur bewusst wären, es ist eine Schilderung des Parks als eines ausgegrenzten Raumes, wo nachts besondere Gesetze walten, die erst die Morgendämmerung aufhebt. Dann werden die tanzenden Gestalten wieder banale Rosenstöcke im Winterschutz aus Stroh und das geheimnisvolle Licht wieder das Licht der trivialen und auf eine irritierende Weise aufgestellten Straßenlaternen, die man zu vorgeschriebenen Zeiten anzündet und löscht.

Der nächtliche Garten tauchte im Schaffen Wyspiańskis noch einmal auf. 1901 veröffentlichte der Künstler ein Drama mit dem Titel »Novembernacht«. Es schildert die ersten Stunden des Novemberaufstandes, einer bewaffneten Erhebung gegen Russland, die am 29. November 1830 in Warschau und im russischen Teilungsgebiet ausbrach. Das Drama spielt sich auf zwei Ebenen ab: einer realen und einer mythologischen. Griechische Götter verkörpern die Mächte des Schicksals und der Geschichte, die den Kampf der Aufständischen zu einem von vornherein verlorenen machen, während Menschen jenen Kampf doch aufnehmen und über den Sinn ihres Handelns diskutieren.

Ein Teil der aufständischen Truppen sollte sich zuerst in den Park Łazienki begeben, wo im Palais Belvedere der Großfürst Konstantin, der Stellvertreter des Zaren residierte. Łazienki war der Sommersitz des letzten polnischen Königs, Stanislaus August Poniatowski (1764–1795). Es ist ein Ensemble von klassizistischen Bauten, mitten in einem Landschaftsgarten errichtet. In der dritten Szene des Dramas warten polnische Soldaten unter

⁹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1988; *Ders., Courbet's Realism*, Chicago 1990, S. 1–52.

dem Kommando des Dichters Seweryn Goszczyński auf den Befehl zur Festnahme des Großfürsten. Sie stehen an einem axial zum Palast angelegten Kanal, in der Nähe einer Brücke mit dem Denkmal des Königs Jan III. Sobieski. Sie horchen angespannt, ob sich irgendwelche Schritte nähern, und vernehmen dabei seltsame Geräusche im Park:

»Goszczyński:

Es rauscht der Wind, ein Schluchzen geht
Bei jedem Windstoss durch den Garten.

[...]

Die Bäume klagen, – – Harfenklang –
Der Garten stöhnt – gespensterbang.

[...]

Erste Stimme:

Sie kommen ...

Goszczyński:

Ja, ich höre sie.

Dritte Stimme:

Es ist die alte Melodie, –
Die Bäume rauschen nur.

Erste Stimme:

Sie kommen nicht.

Goszczyński:

Verzaubert spricht
Der Garten –, die Natur.

[...]

Die Zweige deckt der weiße Reif,
Es breitet sich der Nebelstreif.

[...]

Dritte Stimme:

Ein dichter Nebelstreifen
Senkt sich hernieder.

Goszczyński:

Wie Adler schweben wir im Wolkenmeer.
Die Bäume flüstern, – Äste bloß und leer

Und Sträucher strohbedeckt.

Aus schwanken Träumen aufgeweckt,

Stehen gleich uns im Garten

Und warten

Voll banger Ungeduld.

Dritte Stimme:

Die Nebel sinken.

Goszczyński:

Und der Wind rauscht fort ...

Alle:

Es spricht der Garten ... «¹⁰

10 Stanisław Wyspiański, Dramatische Werke, übertragen von St. von Odrowonsch, (Polnische Bibliothek, begründet und hg. v. Dr. A. v. Guttry und W. v. Kościelski, Dritte Abteilung / Zweiter Band), München 1918, Bd. 1, S. 135–138.

Der Park Łazienki ist einerseits der Schauplatz menschlichen Handelns – hier soll sich eben der erste Akt des Kampfes abspielen – andererseits führt er ein eigenes, geheimes Leben: er »spricht«, »klagt«, »stöhnt«, unter den Bäumen lässt sich ein »Harfenklang« vernehmen, er ist »verzaubert«. Dieses Leben fließt völlig unabhängig von den Handlungen der Aufständischen, was am deutlichsten das Erscheinen von Kore und Demeter beweist, die gerade hier das Mysterium des winterlichen Abstiegs Kores in die Unterwelt feiern. Beide Göttinnen bleiben den Aufständischen unsichtbar und unhörbar. Nur von Zeit zu Zeit lassen sich gewisse Parallelen zwischen Natur und Mensch merken, wie etwa dann, als nach Goszczyńskis Meinung

»Sträucher strohbedeckt
Aus schwanken Träumen aufgeweckt,
stehen gleich uns im Garten
Und warten
Voll banger Ungeduld«. ¹¹

Aber auch in diesem Fall weist der Vergleich, einem der Protagonisten in den Mund gelegt, nur auf die Absicht hin, jene zwei voneinander unabhängigen Realitäten einander gegenüberzustellen.

Der Park Łazienki ist im Drama – wie die Planty – in der nächtlichen Szenerie geschildert. Und es ist ohne Zweifel eben jene Szenerie, die ihn ein völlig eigenständiges Gebilde werden lässt. Denn die Nacht bringt Unsicherheit mit sich und es fällt dann schwer, zwischen dem Rauschen der Bäume und menschlichen Schritten zu unterscheiden. Die Natur wird eine selbstständige Größe, da sie dann die Macht gewinnt, Täuschungen hervorzubringen. In einem gewissen Augenblick sind die Aufständischen überzeugt, dass der König Sobieski auf dem Denkmal lebendig geworden ist, dass »sein Auge lebt«, »die Hand ihm bebt«, und »sein Pferd sich bäumt« – möglich ist aber auch, dass ganz einfach

»Im Mondenlichte webt
Der Bäume Schatten um ihn her,
Huscht über seine Schulter hin«. ¹²

Auch in anderen seinen Dramen belebte Wyspiański die Natur und die Kunst, wie etwa in »Akropolis« die Statuen im Waweldom. Bedeutender scheint aber ein anderes seiner Trauerspiele, »Die Hochzeit«. Im November 1900 fand im Dorf Bronowice bei Krakau – einer Künstlerkolonie, die sich etwa mit dem deutschen Worpswede vergleichen ließe – die Hochzeit Lucjan Rydels, eines Freundes von Wyspiański, statt. Die Gäste des Bräutigams, Künstler, Journalisten und ehrwürdige Krakauer Bürger, begegneten dort denen der Braut, den Bauern von Bronowice. Wyspiański stand in der

¹¹ Ebd., S. 138.

¹² Ebd., S. 139.

Tür zwischen zwei Stuben, aß kaum etwas, tanzte nicht und schwieg – er schaute nur zu. Er sah zwei miteinander vermischte Gesellschaftsstände, Menschen verschiedener Herkunft Kultur und Weltanschauung.

Am 16. März 1901 wurde »Die Hochzeit« im Krakauer Stadttheater uraufgeführt. Die Hochzeitsfeier bot dem Dichter Gelegenheit zu einer tief dringenden und schmerzlichen Diagnose des Zustandes der polnischen Gesellschaft. Wyspiański beschränkte sich dabei nicht auf eine realistische Schilderung des äußeren Geschehens. Mit außerordentlicher Einbildungskraft begabt, schuf er eine ganze Reihe von Gestalten, von ihm als »Erscheinungen« bezeichnet, die nichts als Schemen, Gespenster und / oder Projektionen der Menschen sind, denen sie erscheinen. Des eigenen Staates beraubte Polen geben sich Unabhängigkeitsträumen hin, rechnen mit Sünden der Vergangenheit ab und setzen sich noch einmal mit der Frage der Nationalsolidarität auseinander, das heißt mit der Frage der Verbrüderung der Bauern und der Intelligenz. Alles endet mit einem traumhaften, melancholischen Reigen, zu dem eine der »Erscheinungen« aufspielt, und zwar der »Strohmann«, ein Rosenstock im Winterschutz aus Stroh, der in Wirklichkeit draußen vor dem Hochzeitshaus steht. Die Botschaft des Dramas war allen klar: Die polnische Gesellschaft sei handlungsunfähig, lasse sich von leeren Worten der Nationalphraseologie einwiegen und bekenne sich zu keiner höheren Idee.

Im Pastell mit den tanzenden Stroh Männern kann man schwerlich eine Antizipation des Strohmanns aus »Die Hochzeit« sehen. Von Bedeutung ist allerdings die Tatsache, dass Wyspiański schon damals die Möglichkeit wahrgenommen hatte, derartige Wesen zu beleben und in Bewegung zu setzen. In »Die Hochzeit« greift der Strohmann in die menschliche Welt ein, während in »Novembernacht« oder in beiden oben besprochenen Pastellen der Mensch eher ein Eindringling und Fremdkörper in der nächtlichen Szenerie des Parks ist. Die an der Allee stehenden Laternen beleuchten nicht den Weg, sondern vielmehr den Schauplatz jenes Stroh Männertanzes und die tanzenden Gestalten sind ausschließlich auf sich selbst konzentriert. Das nächtliche Stadtleben dringt in den Raum des Gartens nicht durch und der Modell-Betrachter kann im Hinblick auf seinen Standort mit dem realen kaum gleichgesetzt werden. Die in Dunkelheit gehüllten Krakauer Planty leben – wie der Warschauer Park Łazienki – ihr eigenes Leben. Der Stadtpark hört nachts auf, ein traulicher Ort zu sein, und verwandelt sich in einen »ganz anderen Garten«.