

Grażyna Golik-Szarawarska

**WAGNERIANISMUS IN DEN ÜBERSETZUNGEN DER GRIECHISCHEN  
DRAMATISCHEN DICHTUNG VON TADEUSZ ZIELIŃSKI**

Summary: *Wagnerianism in Tadeusz Zieliński's Translations of Greek Tragedies. Tadeusz Zieliński (1859 – 1944) was not only a distinguished classicist, but one of the most influential cultural figures in Eastern and Central Europe. Born in Russia into a family of Polish origin, he enjoyed an excellent German education and deployed a remarkable teaching activity in Saint Petersburg. His scholarly works – many of them written in brilliant German – , his translations, popular books and articles published in Russian and other European languages found a large readership far beyond the limits of classical scholarship. Later he emigrated to Warsaw. He established cultural links between Russian, Polish, German, and classical culture. The author shows convincingly that (in his authoritative Russian translations of Sophocles) Zieliński's ideas on theatre and dramaturgy were influenced by Wagner's operas.*

Professor Tadeusz Zieliński (1859-1944) - einer der wohl hervorragendsten polnischen klassischen Philologen, der in weiten Kreisen der Wissenschaft Anerkennung gefunden hat – bezeichnete sich selbst als „eifrigen Wagnerianer“. Er verteidigte somit das Werk von Richard Wagner, das nach dem Ersten Weltkrieg aufgrund seines Deutschtums einem Ostrazismus unterlag. Als Mitglied des Ausschusses für das Repertoire bemühte er sich, dessen musikalische Dramen auf dem Spielplan der Oper in Sankt Petersburg aufrechtzuerhalten. In den 30er Jahren trat er für die Reform der Opernszene in Warschau ein und sah die Notwendigkeit, die Werke des deutschen Komponisten aufzuführen. Er wagte auch öffentlich seine Meinung zu äußern, daß die überzeitliche Bedeutsamkeit der Werke von Wagner dazu einladen sollte, sie als Musikkreifeprüfung für jeden gebildeten Menschen zu betrachten. Als Nietzsche-Kenner – von dem Basler Philosophen ideell, methodologisch und geistig beeinflusst – zögerte er jedoch nicht, sich für Wagner einzusetzen, indem er *Den Fall Wagner* als Werk eines alten Knackers bezeichnete<sup>1</sup>.

Wer konnte aber vermuten, daß diese Begeisterung auch einen wesentlichen Einfluß auf die Forscher- und Übersetzertätigkeit von Tadeusz Zieliński haben könnte? Den Charakter dieser Einflüsse kann man als Assimilation der

---

<sup>1</sup> Darüber habe ich ausführlicher u.a. in meiner Habilitationsabhandlung „*Wieczna chorea*“. *Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramat i teatr* (Die "ewige Chorea". Tadeusz Zielińskis Anschauungen über das Drama und das Theater), Katowice 1999 sowie in der Abhandlung *Die Einwirkungen Nietzsches auf die Herausbildung der Theateridee Tadeusza Zielińskis*, In: E. Antokoletz, M. v. Albrecht (Hgg.), „International Journal of Musicology“ 1998, Vol. 7. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: P. Lang 2000, S. 233-240 geschrieben.

Theatervision Wagners sehen, die sowohl aus dem Rand- als auch Haupttext seiner Musikdramen zu lesen sind und die getreu auf der Bühne des Festspielhauses in Bayreuth aufgeführt wurden. Es sei hier auch erwähnt, daß Zieliński mehrmals – wie er selbst äußerte - nach Bayreuth gepilgert war. Aber er begnügte sich nicht nur damit – denn er nahm auch die Extrapolation seiner eigenen künstlerischen Vorliebe für das Operntheater in die Struktur der theatralischen Form der griechischen dramatischen Dichtung vor. Ein eindeutiges Zeugnis dafür liefern seine Übersetzungen der Tragödien von Sophokles und Euripides.

Es handelt sich hier vor allem um russische Übersetzungen der Dramen von Sophokles, die in drei Bänden erschienen sind<sup>2</sup>. Ferner denke ich an Übersetzung des Werkes *Bakchai* von Euripides<sup>3</sup>; außerdem an Übersetzungen und Rekonstruktionen größerer Teile und kleinerer Fragmente von Tragödien, die in Fachzeitschriften verstreut sind. Wesentlich unter diesem Gesichtspunkt erscheinen auch Abhandlungen, Einleitungen und Kommentare, die sowohl unmittelbar diesen Übersetzungen angeschlossen als auch getrennt veröffentlicht wurden und die das Werk beider Tragödienautoren betreffen. Ich denke hier hauptsächlich an seine Anmerkungen zu den Übersetzungen der Tragödien von Euripides von Innokientij F. Annienskij<sup>4</sup> sowie auch an die ins Polnische übertragenen Einleitungen zu den einzelnen Tragödien von Sophokles, die aus der bereits erwähnten russischen Auflage kamen und in einem polnischen Buch *Sofokles i jego twórczość tragiczna* (Sophokles und seine Tragödien)<sup>5</sup> gesammelt wurden. Es geht mir schließlich um eine sehr wichtige Abhandlung *Excuse zu den „Trachinierinnen“*<sup>6</sup>, die in der Zeitschrift „Philologus“ veröffentlicht wurde.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum wesentlichen Problem, d.h. zur Rekonstruktion der **theatralischen Vision (Vorinszenierung) über die griechische dramatische Dichtung in den Übersetzungen von Zieliński** sind die Feststellungen dieses Forschers zur antiken theatralischen Konvention; aber erst der Vergleich mit der theatralischen Vision und ihrer praktischen Umsetzung auf der Bühne in den Wagnerschen Dramen erlauben uns, ihren Charakter im vollen Umfang zu bestimmen<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Sofokl, *Dramy*. Pieriewod so wwiedienjami i wstupitielnym oczierkom T. Zielinskago. *Pamiatniki mirowoj litieratury. Anticz'nyje pisatieli*, Bd. 1, Moskau 1913; Bd. 2 Moskau 1915; Bd. 3 Moskau 1914.

<sup>3</sup> Jewripid, *Wakchantki*, Tragiedija Jewripida, pieriewod F. F. Zielinskago, „Filologiczeskoje Obozrienije“, priłożenje k VII tomu 1894, S. 1-53.

<sup>4</sup> *Teatr Jewripida. (Dramy)*. Pieriewod so wwiedienjami i poslietłowijem I. F. Annienskago, pod riedakcyjej i s kommentarijem F. F. Zielinskago. *Pamiatniki mirowoj litieratury. Anticz'nyje pisatieli*, Bd. 1 Moskwa 1916. Es muß hier erwähnt werden, daß der 4. Band ausschließlich der Arbeit von Zieliński zu verdanken ist und dem Verlag Sabasznikowych in Moskau zum Druck übergeben wurde, dem Verlag, in dem die Serie *Pamiatniki mirowoj litieratury. Anticz'nyje pisatieli*, erschien. Der Band ging während der Oktoberrevolution verloren.

<sup>5</sup> T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna* (Sophokles und seine Tragödien), Kraków 1928.

<sup>6</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den „Trachinierinnen“*, „Philologus“ 1896, Bd. 9 (55), S. 491-540; 577-633.

<sup>7</sup> In meinen Ausführungen konzentriere ich mich auf die Analyse russischer Übersetzungen der Tragödien von Sophokles, die Tadeusz Zieliński gemacht hat.

Bevor ich mit der konkreten Analyse beginne, die sich zum Ziel setzt, die aufgestellte These zu beweisen, muss ich klarstellen, daß eine derartige Handhabung künstlerischer Phänomene aus Zielinskis Weltanschauung resultiert. Denn er war fest davon überzeugt, daß die Ideen, die dem antiken Nährboden entsprungen sind, überzeitlichen Charakter haben; das bedeutet aber, daß sie in einer immer neuen künstlerischen Gestalt auftreten, d.h. in Formen, denen die gegebene Zeit ihren Stempel aufgedrückt hat. Ein derartiges Herangehen bildete die Grundlage für seine große Konzeption des „Lebens der Idee“<sup>8</sup>.

Bei der Betrachtung des Problems, wie die Aufführung der griechischen dramatischen Dichtung im modernen Theater realisiert werden soll, – was im engen Zusammenhang mit neuen Übersetzungen der Werke steht – sprach er sich somit dafür aus, bei der Inszenierung die gegenwärtig gültige künstlerische Konvention mit einzubeziehen. Seine sichtbare Neigung zu Wagnerschen Formen der Oper und des Musikdramas fand seine Widerspiegelung in seinen „Regiemethoden“, denen er die Dramen von Sophokles in seiner russischen Übersetzung unterzogen hat. All das tat er in der festen Überzeugung, daß

*unsere Pflicht die Rekonstruktion der Regieführung ist; in unserem Streben danach sollten wir jede Anspielung nutzen, die wir im Text finden, und wir sollten auch möglichst großen Gebrauch von unserer eigenen, voll ausgebildeten Vorstellungskraft machen; erst das führt uns die antike Tragödie in ihrem ursprünglichen, schönen und farbenreichen Gewand vor Augen*<sup>9</sup>.

Die Rechtmäßigkeit eines solchen Vorgehens beruht seiner Meinung nach auf den überzeitlichen künstlerischen Eigenschaften der griechischen Tragödie. Gleichzeitig konnte er sich nicht damit einverstanden erklären, daß antike Werke in der Manier des pseudoarchäologischen Klassizismus aufgeführt wurden, der mit den Namen von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff und Max Reinhardt in Zusammenhang gebracht wird. Deshalb schien ihm auch eine bloße Rekonstruktion der antiken Bühnenkonvention unberechtigt, denn sie führte zur Bühnenarchäologie. Er äußerte die Ansicht, *die Vorstellungskraft des Schriftstellers habe die Bühnenbilder weit über die Mittel hinaus, die sie während der Aufführung zur Verfügung hatte, gefaßt und kreierte*<sup>10</sup>.

Bei der Betrachtung der Konvention des Athener Theaters aus dem 5. Jh. vor Chr., d.h. der Bühne, auf der sowohl Sophokles als auch Euripides ihre Tragödien aufgeführt hatten, teilte Zieliński die Ansicht der Forscher seiner Zeit,

---

<sup>8</sup> Vgl. T. Zieliński, *Driewnij mir i my*, „Żurnal Ministerstwa Narodnego Świat antyczny a my, Zamość 1922, Nachdruck in: Idem, *Po co Homer? Świat antyczny a my*, (Wozu Homer? Proswieszczenija” 1903, kn. 8, otd. III, S. 1-45; kn. 9, S. 17-47; kn. 10, S. 65-114. Polnische Ausgabe: Idem, *Die Antike Welt und wir*) Auswahl und Nachwort von A. Biernacki, Kraków 1970, S. 5-127.

<sup>9</sup> T. Zieliński, *Antygona*, „Gazeta Polska” 1938, Nr 304.

<sup>10</sup> Idem, *Excuse zu den „Trachinierinnen”*, op.cit., S. 540.

die sich auf den Forschungsstand der damaligen Ausgrabungen stützten. Das Problem des Athener Theaters betrachtete er aus dem Blickwinkel der Architektur, Topographie, Bühnenmaschinerie, des Bühnenbildes, die für das hellenistische Theater typisch waren. Ich werde auf diese Frage nicht ausführlich eingehen, und zwar nicht nur deshalb, weil ich mich mit ihr in meinen veröffentlichten Abhandlungen auseinandergesetzt habe, sondern vor allem wohl deshalb, weil in den Bühnenanweisungen der Übersetzungen, die hier Gegenstand meines Interesses sind, von diesem hellenistischen theatralischen Apparat lediglich jener *apollinische Schein, ein Schatten, ein Trugbild* bleibt, so wie es Friedrich Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* haben wollte. Die Visionswelt der Szene wird in der schöpferischen Phantasie von Zieliński geschaffen. In den Konturen des Bühnenbildes sichtbar wird das archäologische Konkretum des hellenistischen Theaters. In Inszenierungen, deren Regie Zieliński führt, kann man die Konvention des damaligen Schauspiels und die Grundsätze der Choreographie sehen. Nur die seltenen Andeutungen zur Kleidung spiegeln den Stand des wissenschaftlichen Wissens wider. Das Ganze erhält neue künstlerische Dimensionen, indem es aus der starken Beeinflussung durch das Wagnersche Musiktheater hervorgeht.

In den meisten von Zieliński übersetzten Tragödien begegnen wir somit der „Palastdekoration“, die jedoch wenig mit der hellenistischen *scaenae frons* zu tun hat. Weder das Bühnenbild noch die Theatertechnik, mit deren Hilfe es geschaffen wurde, stehen in irgendeiner Beziehung zu der antiken Konvention. Daher seien die Schilderungen in den Bühnenbemerkungen einer näheren Betrachtung unterzogen. Bevor wir jedoch dazu übergehen, möchte ich mit Nachdruck daran erinnern, daß die Originaltexte griechischer Tragödien nicht mit Regiehinweisen versehen sind. Bemerkungen zum Bühnenbild sind immer das Werk des Übersetzers und stellen somit einen Niederschlag seiner Auffassung von der im antiken Theater herrschenden Konvention und seiner eigenen künstlerischen Vorstellungskraft dar. *Die Palastdekoration* ähnelt der, die Dionysos-Theater präsent war; sie kommt z.B. in den Übersetzungen von *Antigone*, *Elektra* und *König Oidipus* vor. Diese Beobachtung bestätigen Zitate. Regiebemerkungen zum Handlungsort des *Königs Oidipus* formulierte Zieliński in folgender Form:

*Das Ganze geschieht vor dem Palast der Könige von Theben in der Festung. Die Bühne zeigt die Fassade des Palastes; auf beiden Seiten der Haupttür stehen Bildnisse und Opferaltäre der Schutzgötter des Königs und des Gemeinwesens: Zeus, Apollon, Pallas, Hermes. Der Zug bergab nach Theben, woher Trauertöne der Gebetshymne zu uns dringen, wird durch Schluchzen und Wehklagen unterbrochen. Links Abgang zu dem Weg, der nach Phokis führt<sup>11</sup>.*

---

<sup>11</sup> Sofokl, *Car' Edip*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 2, op. cit., *Prolog*.

Eine charakteristische Veränderung kommt in der *Palastdekoration* in den *Trachinierinnen* vor. Die Hinweise für die Bühne beachten das Prinzip der Perspektive und greifen deutlicher als in den bereits erwähnten Dramen auf die Prinzipien der Kulissendekoration zurück. Das Drama spielt sich nach Zielińskis Vorstellung folgendermaßen ab:

*Die Handlung spielt auf dem Platz vor dem Haus Deianiras in Trachis. Die Fassade des Gebäudes ist auf der Bühne zur Rechten sichtbar, aus dem schrägen Winkel; davor eine überdachte Säulenhalle, aus der ein breites Tor ins Haus führt; in der Säulenhalle steht der Webstuhl der Deianira, darauf fast fertig der Männermantel; am Webstuhl ein Sitz; vor dem Säulengang der mit Efeu bewachsenen Säulenhalle Statuen der Schutzgötter, in der Mitte Apollon und Artemis, zur Seite Hermes und Dionysos; links von der Säulenhalle eine Tür, die zum Innenhof führt. Der Bühnenhintergrund stellt den Berg Oita dar, auf dessen Gipfel sich die heilige Wiese des Zeus Oitaios befindet. Links, wo die Bühne abbricht, befindet sich vermutlich der Abgang, der durch die Stadt zu den Thermopylen und zum Meer hinabführt<sup>12</sup>.*

Volle Gewißheit darüber, daß hier die Kulissentechnik benutzt worden ist, bringen die Bühnenbemerkungen zu Tragödien, deren Handlung vor dem Hintergrund der Natur spielt. Zieliński verzichtet in diesem Fall auf die feste Dekoration, die wir als *à l' antique* bezeichnen möchten, und scheint an die Bühnenszenierung in Bayreuth anzuknüpfen. Die Handlung des *Philoktetes*, spielt nach Meinung des Übersetzers in folgender Bühnenausstattung:

*Die Bühne stellt die felsige Einöde am Ufer der Insel Lemnos dar. Im Vordergrund ein schmaler Streifen der Kalksteilwand, die von starker Brandung gespült wird. Darüber vorspringende Uferfelsen; auf diesen führt ein schmaler Pfad zur hoch gelegenen Lichtung. In der Mitte dieser Lichtung, ein wenig links, eine riesige Kiefer, ihre rauschenden Zweige beugen sich unter den Böen des Windes, der vom Meer kommt. Zur linken Seite ein riesiger Felsen, der den Bühnenraum schließt. Darunter links eine Quelle. Rechts von der Kiefer Blick auf den Feuer speienden Vulkan. Zur rechten Seite wird die Bühne von einem mit Gras und Straußgras bewachsenen Hügel<sup>13</sup> abgeschlossen.*

Schließlich begegnen wir Entwürfen, die die beiden Dekorationsarten zu verbinden scheinen; ein Beispiel dafür liefert die Raumkonzeption in *Oidipus auf Kolonos*:

*Ein felsiger Ort. Im Vordergrund ein Weg. Dahinter zur Rechten auf einem Hügel ein dunkelbelaubter Hain. Der Hintergrund stellt die Athener Akropolis mit Gebäuden – dem Königspalast und dem Athene-*

<sup>12</sup> Sofokl, *Trachinjanki*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 3, op. cit., *Prolog*.

<sup>13</sup> Sofokl, *Filoktet*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 1, op. cit., *Prolog*.

*Tempel dar. Hier und da Felsblöcke, die natürliche Sitze bilden. Links – die Reiterstatue des Heros Kolonos<sup>14</sup>.*

Sogar die Lösung der sog. *Bühnen aus dem Inneren*, bei deren Einrichtung sich die Alten des Ekkylema bedienten, bekommt bei Zieliński einen ganz anderen Charakter; ein Zeugnis davon liefert ein Teil seines Studium über die *Trachinierinnen*:

*Der Brauch in der Tragödie suggeriert, daß die Verstorbene den Zuschauern gezeigt wurde. Die Haupttür öffnete sich wohl 946; im Lampen- und Fackelschein sehen wir Deianira ausgestreckt auf dem Bett, daneben der trauernde Sohn und rings herum die Hausbewohner. Die Mädchen bekamen in diesem Augenblick die Möglichkeit, von der Freundin Abschied zu nehmen...<sup>15</sup>*

In der Regieabsicht von Zieliński kommen Szenen im Vorraum recht häufig vor; besondere Aufmerksamkeit verdienen jene, die an Szenenbilder aus Aufführungen der Dramen Wagners gemahnen<sup>16</sup>. Eine davon ist wohl die Szenerie des *Aias*, das Innere im Zelt des Protagonisten scheint eine entfernte Reminiszenz sowohl des *Herrenlandhauses der Gibichungen* als auch der *Hütte Hundings* zu sein, obwohl dort jene zusätzliche szenographische Bestimmung fehlt, die für die Szenen in Bayreuth so typisch war.

Auffällig ist die Verwendung der Türen, die in der Konzeption von Zieliński in dreifacher Gestalt vorkommen. Eigentlich bewahren sie jene topographische Anspielung, die für die antike Bühne typisch war. Die Funktion der königlichen Tür wird jedoch stark erweitert; verstärkt wird der Eindruck, der beim Öffnen und Schließen der Tür entsteht. Die Tür wird auf verschiedene Art und Weise geöffnet und geschlossen - vorherrschend ist jedoch das *Türzuschlagen*. In den *Trachinierinnen* verschwindet eine ganze Gruppe hinter der Tür und das Türschließen versenkt das ganze Theater in völlige Dunkelheit. In *Elektra*, *Aias* oder *Antigone* dringt durch sie das beunruhigende scharlachrote Licht. Zum Beispiel:

*Die Tür wird geöffnet - im Flur am Altar liegt die tote Eurydike, die scharlachrote Flamme der Fackel beleuchtet sie grell<sup>17</sup>.*

<sup>14</sup> Idem, *Edip w Kolonie*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 2, op. cit., *Prolog*.

<sup>15</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den "Trachinierinnen"*, op. cit., S. 595.

<sup>16</sup> Den Stil der Wagnerschen Aufführung rekonstruiere ich an Hand der Bühnenvision im Haupttext und in den Didaskalien der Musikdramen Wagners und nutze auch Notizen und Schilderungen solcher Autoren wie z.B.: E. Schuré, *Ryszard Wagner. Jego twórczość i ideały*, (Richard Wagner. Sein Werk und Ideale) Warszawa 1904; Z. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*, (Richard Wagner als Begründer und Theoretiker des Dramas) Warszawa 1931; K. Stromenger, *Teatr Wagnera*, (Wagners Theater) Lwów 1939; Z. Jachimecki, *Wagner. Życie i twórczość*, (Wagner. Leben und Werk) Kraków 1958; D. Brochmeyer, *Das Theater Richard Wagner. Idee-Dichtung-Wirkung*, Stuttgart 1982; *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner "Der Ring der Nibelungen"*, Hrsg. v. D. Brochmeyer, München 1987. Außerdem berücksichtige ich auch die Ikonographie in den Schlössern - vor allem Linderhof und Herrenchiemsee – von Ludwig II. aus Bayern.

<sup>17</sup> Sofokl, *Antigona*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 2, op. cit., *Eksodos*, Bild 4.

Das hinter der Tür hervorgezauberte Bild soll in der Regieabsicht bei den Zuschauern oft Erschütterung erzeugen. In der *Exodos* der Tragödie *Elektra* sehen wir den Palastflur mit folgender Aufstellung der Gestalten:

*Elektra öffnet beide Türflügel weit. Im Inneren ist der Flur mit Lämpchen erleuchtet; in ihrem Schein erblickt man einen Toten, der mit den Füßen zum Ausgang am Boden liegt. Er ist mit einem Teppich zugedeckt. Zu Häupten des Toten steht Talthybios, näher der Tür zwei Diener, ihm zu Füßen Orestes und Pylades. Sie alle tragen unter dem Mantel ein Schwert. Nachdem Elektra die Tür geöffnet hat, schreitet sie auf den Chor zu und läßt Aigisthos mit dem Leichnam allein<sup>18</sup>.*

Der Übersetzer will nicht dabei auf expressive Laute verzichten, die hinter der Bühne erklingen – das wurde auch von den antiken Autoren benutzt. In den Bühnenanweisungen zu *Antigone* finden wir folgenden Passus: *Pause und Eintreten des Teresias, auf die Nachricht von Antigones Schicksal Geräusche hinter der Tür, Schritte und Wehklagen<sup>19</sup>.*

Die Bühnenbemerkungen von Zieliński lassen keinen Zweifel zu, daß wir es hier mit einer Kulissenschachtelbühne zu tun haben, wo die heute so genannten ‘Praktikabel’ benutzt werden. Außerdem bedient sich der Übersetzer der Aufzüge, wenn auch nicht allzu häufig – zwei, höchstens drei Mal. Es kommt dabei vor, daß er in seinen Bühnenbemerkungen auf die Notwendigkeit, die Dekoration zu wechseln – *piერიენია დეკორაციი<sup>20</sup>* - hinweist. Die Tatsache, daß Zieliński die Bühne und die Architektur des griechischen Theaters auf dem Prinzip des Zusammenwirkens zweier Theaterkonventionen aufgebaut sehen will, einer Kontamination antiker Bühnentechnik und neuzeitlicher Kulissenbühne, war in seiner Zeit keine außergewöhnliche Erscheinung. In seinem Fall kann dies mit der Übernahme der Wagnerschen Konzeption in Zusammenhang stehen. Wagner schuf sein Theater in Bayreuth bekanntlich, indem er an Idee und Raumform des antiken Theaters anknüpfte. Deshalb verbleibt die Stilistik der Wagnerschen Aufführungen wohl ihrem Charakter nach in der monumental-mysteriösen Form des Theaters der griechischen Tragödie, ist aber zugleich von der Epoche abhängig, in der Wagner seine Werke schrieb. Denn in seinem Theater ging es darum, die Bühnenillusion zu erzeugen, was den Stil der Inszenierung jenem Stil nähert, der im hellenistischen, nicht aber im klassisch-griechischen, im Grunde genommen symbolischen Theater des 5. Jhs. vor Chr. vorherrschte.

Um die Illusion zu erzeugen, wurde in Bayreuth im Zuschauerraum das Licht ausgelöscht, auch wenn es Probleme mit der Gasbeleuchtung gegeben hat. Auf der Bühne wurden Bilder im Geiste des Realismus – jedoch des

<sup>18</sup> Sofokl, *Elektra*, in: Idem, *Dramy*, Bd.1, op. cit., *Eksodos*, Bild 4.

<sup>19</sup> Sofokl, *Antygona*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 2, op. cit., *Eksodos*, Bild 2.

<sup>20</sup> Sofokl, *Ajant - Biczenosiec*, in: Idem, *Dramy*, op. cit., Bd.1, Akt III, Bild 3.

dichterischen und Opernrealismus – geboten. Zieliński betrachtet ohne Zweifel das Theater der griechischen Tragödie als *Gesamtkunstwerk*, was in seiner originellen Konzeption der *dreieinigen Chorea* zum Ausdruck kommt: der Einheit von Tanz, Musik und Dichtung. Ähnlich wie Richard Wagner strebt Zieliński danach, eine Bühnenvision des Dramas im Geiste der Poetik des Symbolismus zu erzeugen; doch die Mittel der theatralischen Ausdrucksweise und die Bühnentechnik seiner Zeit rücken das von ihm geschaffene *Theater* in die Nähe des Realismus. Obwohl in den Bühnenbemerkungen das Streben nach der Einbeziehung des antiken Bühnenraumes, dessen Form und Charakter den universellen Sinn der auf der Bühne vorgestellten Ereignisse und Aktivitäten der Helden unterstrich, und der Ästhetik in Wagners Theater, in dem das Bühnenbild bis zu einem gewissen Grade der Interpretation der vorgestellten Welt dienen sollte, deutlich ablesbar ist, bleibt diese ausdrucksvoll und emotionell. Als Bestätigung mag eine Szene aus *Aias* dienen, deren Helden sogar die Protagonisten von Wagner in Erinnerung rufen; besonders Athena erinnert unverkennbar an die Walküre:

*Die mittlere Zelttür öffnet sich weit. Das scharlachrote Licht brennender Fackeln beleuchtet das Innere: überall Blutlachen, überall zerhackte Hälften von Stieren und Widdern. Auf dem roten Flammen- und Bluthintergrund erscheint Aias. Er selbst ist ganz mit Blut beschmiert, in seiner rechten Hand hält er eine Doppelpeitsche. Die schwarze Wolke senkt sich noch mehr, zwischen Odysseus und Aias; im scharlachroten Licht erscheint - für Odysseus unsichtbar, nicht aber für Aias und die Zuschauer - das Bild der Athena als gepanzerte Kriegerin mit einem Pferd, dessen Zaum sie in der rechten Hand hält<sup>21</sup>.*

Zum Vergleich führen wir das Bild der Brünnhilde in der Szene mit Wotan an, wie es Schuré in Erinnerung behalten hat:

*Hinter dem Bergknick steht Brünnhilde in Helm und Panzer und mit ihrem Schild vor Wotan. Der Gott spricht zu seiner Tochter: „Nun zäume dein Ross, reisige Maid! ... Brünnhilde stürme zum Kampf! Dem Wälsung kiese sie Sieg!“<sup>22</sup>.* Wagner wollte hier bekanntlich die neuesten Errungenschaften der

<sup>21</sup> Sofokl, *Ajant-Biczenosiec*, in: Idem, *Dramy*, Bd.1, op. cit., *Prolog*, Bild 2.

<sup>22</sup> E. Schuré, *Ryszard Wagner. Jego twórczość i ideały* (Richard Wagner. Sein Werk und Ideale), op. cit., S. 240. [ *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* von Richard Wagner. H. Fikentscher Verlag, Leipzig, ohne Datum, *Erster Tag: Walküre*, Zweiter Aufzug, Vorspiel und erster Auftritt: *Wildes Felsengebirge*

( *Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht heraus, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrunde zu wieder abwärts.*

*Wotan, kriegerisch gewaffnet, mit dem Speer: vor ihm Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung. )*

*Wotan: Nun zäume dein Roß,  
reisige Maid!  
Bald entbrennt  
brünstiger Streit:  
Brünnhilde stürme zum Kampf,  
dem Wälsung kiese sie Sieg!*



Theatertechnik für seine Aufführungen nutzen. Freilich waren Mißgriffe dabei geradezu unvermeidlich, wie sie z. B. Zdzisław Jachimecki in seinem Buch *Wagner. Życie i twórczość (Wagner. Leben und Werk)* anführt.<sup>23</sup> Was Bühneneffekte betrifft, so ist die groteske Geschichte des mechanischen Drachen Fafner sattsam bekannt, der eigens aus London nach Bayreuth gebracht wurde. Hierher gehört auch das unfreiwillig komische Aufsteigen der Götter auf dem Regenbogen nach Walhalla, die Szene des *Walkürenritts* und anderes mehr.

Kehren wir jedoch zum Problem des Bühnenbildes bei Tadeusz Zieliński zurück, um die früher erwähnten szenischen Bemerkungen mit jenen zu vergleichen, die wir in *Götterdämmerung* vorfinden können. Besonders aufschlußreich ist für mich das erste Bild mit dem Titel: *Die Halle der Gibichungen am Rhein* aus dem ersten Akt. Denn in diesem Bild – zitiert nach der dem polnischen Leser zugänglichen Übersetzung von Aleksander Bandrowski, einer ein wenig veralteten, dadurch aber Zieliński näherstehenden Übersetzung – erscheint das Wort *hala* (Halle). Dieses Wort – wie es Aleksander Brückner<sup>24</sup> in seinem *Słownik etymologiczny (Etymologisches Wörterbuch)* bezeugt – steht in direkter Verbindung mit dem deutschen Urwort *die Halle*. Zieliński benutzt dieses Wort in den hier behandelten Übersetzungen nicht;<sup>25</sup> aber in der deutschen Bearbeitung der *Trachinierinnen* erblickt er auf einmal die Heldinnen von Sophokles eben in dieser Wagnerschen Halle. Dieser unbewußte Anachronismus sagt mehr über Zielińskis Abhängigkeit von Wagner aus, als manche Motive seiner einschlägigen Exegese. Ich erlaube mir jetzt, die Beschreibung des erwähnten Bühnenbildes im letzten Teil der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* anzuführen, auch um den Charakter des Bühnenbildes und die diesen Szenen eigene Stimmung offenzulegen:

*Die Halle der Gibichungen am Rhein.*

*Sie ist dem Hintergrunde zu ganz offen; den Hintergrund selbst nimmt ein freier Uferraum bis zum Flusse hin ein; felsige Anhöhen umgrenzen das Ufer.*

*Gunther, Hagen und Gutrune*

*(Gunther und Gutrune auf dem Hochsitze zur Seite, vor welchem ein Tisch mit Trinkgerät steht; davor sitzt Hagen.)*<sup>26</sup>

Zum Vergleich die Stelle bei Zieliński, an der das erwähnte Wort vorkommt:

*Iole tritt ins Haus. Wir erblicken sie nicht mehr vor dem Ende der Tragödie. Dann treten aus dem Haus Häftlinge, wie ein Reigen, der sich in Bewegung setzt: Es ist selbstverständlich, daß sie ihrem Herrn die letzte Huldigung erweisen müssen (cf. Σ 399n). Es ist natürlich, daß sich Iole unter ihnen befindet, aber sie bleibt unschlüssig in der Halle (hala) stehen*<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Z. Jachimecki, *Wagner. Życie i twórczość (Wagner. Leben und Werk)*, op. cit.

<sup>24</sup> A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego (Etymologisches Wörterbuch)*, Warszawa 1974.

<sup>25</sup> Es ist im Russischen nicht gebräuchlich.

<sup>26</sup> *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* von Richard Wagner. H. Fikentscher Verlag. Leipzig, ohne Datum, *Dritter Tag: Götterdämmerung*, Erster Aufzug, Erster Auftritt.

<sup>27</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den Trachinierinnen*, op. cit., S. 538.

Es ist an der Zeit, zu bemerken, daß sich Zieliński in seinen Besprechungen der Opernaufführungen gegen übermäßige Häufung theatralischer Effekte aussprach; deshalb ist auch in den Bühnenbemerkungen seiner Sophokles-Übersetzungen wenig von derartigen Regieschritten zu sehen. Seine Ansichten legte er folgendermaßen dar:

*Ich bin der Meinung, daß man dasselbe auch über unwahrscheinliche Szenen sagen muß, etwa Metamorphosen und andere Wunder, obwohl man sie natürlich nicht so sehr in Tragödien als vielmehr in Opern suchen muß. Denn in Richard Wagners „Rheingold“ erscheint der Zwerg Alberich, der sich zuerst in eine Riesenschlange und dann in eine Kröte verwandelt; es ist aber eine fatale Szene, und der wahre Anhänger Wagners zieht es vor, an dieser Stelle die Augen zuzudrücken und sich völlig dem Eindruck der geheimnisvollen und überzeugenden Musik hinzugeben. Das reizende „Schneeflöckchen“ von Rimski-Korsakow endet damit, daß die Heldin singend in den Strahlen der ihr verbotenen Sonne schmilzt; hier strengen die Kinder und andere naive Zuschauer ihre Augen an, um zu sehen, wie das Mädchen schmilzt, aber der erfahrene Zuschauer wird es auch hier vorziehen, sich dem Reiz der Musik hinzugeben und auf das für die Augen nicht mögliche Erlebnis zu verzichten<sup>28</sup>.*

Freilich war auch er – wie es seine Bühnenbemerkungen in den Übersetzungen griechischer Tragödien bezeugen – nicht imstande, sich dieser eigentümlichen Poetik des Wunders zu erwehren. Man denkt sofort an das plötzliche Auftauchen Athenas in *Aias*; ähnlich schilderte er das Auftauchen von Herakles in *Philoktetes*. Unter dem Einfluß der Inszenierung in Bayreuth, die den Bühnenbemerkungen von Wagner treu war, erblickte Zieliński das Ganze in folgender Gestalt:

*Auf dem Hügelgipfel zur Rechten erscheint ein strahlendes Bild des verwandelten Herakles. Philoktetes, Neoptolemos und der Chor bleiben andächtig stehen und erheben ihre rechte Hand in anbetender Geste. Feierliche Marschmusik<sup>29</sup>.*

Wie groß die Ähnlichkeit mit vergleichbaren Szenen bei Richard Wagner ist, zeigt wohl am besten die Szene, in der die Gottheiten in der *Walküre* erscheinen:

*In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend. Als Siegmund soeben zu einem tödlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend rötlicher*

---

<sup>28</sup> T. Zieliński, *Elementy dramatyizmu w tragedii greckiej*. Biblioteka Reduty (Elemente des Dramatischen in der griechischen Tragödie. Bibliothek Reduta) Warszawa 1925, Nachdruck in: Idem, *Szkice antyczne* (Antike Skizzen). Auswahl von A. Biernacki, Einleitung von J. Parandowski, Kraków 1971, S. 552-553.

<sup>29</sup> Sofokl, *Filoktet*, in: Idem, *Dramy*, op. cit., *Exodos*, Bild 5.

*Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend und seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend.*<sup>30</sup>

Die Offenbarung des Herakles scheint für Zieliński ebenfalls eine entfernte Reminiszenz an den *Parsifal* gewesen zu sein, eine Erinnerung an das Bild, das von Schuré folgendermaßen beschrieben wurde: *Unter den Klängen des mystischen Chors senkt sich eine weiße Taube von der Kuppel herab und schwebt über dem heiligen Gral*<sup>31</sup>. Zieliński war tief beeindruckt von dieser Szene und unterzog sie sogar einer eingehenden Analyse in einem Essay in der Zeitschrift „Muzyka” (Musik). Was Schuré im Gedächtnis behielt, sah in seiner Interpretation folgendermaßen aus: *Hier sind wir noch auf der Erde; unter den mächtigen Akkorden des Gralsmotivs reißt der Vorhang, wir befinden uns in himmlischen Höhen, in den Trompeten der Erzengel erklingt das triumphierende „Glaubensmotiv“: „Die Taube fliegt – der Glaube lebt!”*<sup>32</sup>.

Bei der Schaffung von Szenen mit dominierenden Elementen des Überirdischen übertraf sich der Wissenschaftler selbst, als er *Oidipus auf Kolonos* übersetzte. Eindeutig unter dem Eindruck der Aufführungen in Bayreuth erblickte er den Helden von Sophokles in ebendieser Szenerie:

*Während des Gesprächs des Polyneikes mit seinen Schwestern bedeckte der vom Hain der Eumeniden kommende und sich über dem Kopf von Oidipus verdichtende Nebel den ganzen Himmel und versenkte die Bühne in beinahe vollständige Dunkelheit. Die Alten beobachten mit wachsender Furcht dieses Phänomen und die Verbindung mit Oidipus und blicken mit Angst und Unglauben auf ihn. Gedämpfte, unheilverkündende Musik*<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* von Richard Wagner. H. Fikentscher Verlag. Leipzig ohne Datum, *Erster Tag: Die Walküre*. Zweiter Aufzug, Fünfter Auftritt.

<sup>31</sup> E. Schuré, *Ryszard Wagner. Jego twórczość i ideały* (Richard Wagner. Sein Werk und Ideale), op. cit., S. 295.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

[ *Parsifal, Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen* von Richard Wagner, Durchgesehen, mit den ursprünglichen Fassungen verglichen, mit einer Einleitung sowie den hauptsächlichsten Motiven und Notenbeispielen versehen von Edmund E. F. Kühn, Globus Verlag G.m.b. h. W 66, ohne Datum, dritter Aufzug, zweite Szene:

*( Die K n a b b e n öffnen den Schrein: P a r s i f a l entnimmt diesem den „Gral“ und versenkt sich unter stummen Gebeten in seinen Unblick. [ Gral-Mot.] [ Abendmahl-Mot.] Der „Gral“ erglüht: eine Glorienbeleuchtung ergießt sich über alle. – T i t u r e l, für diesen Augenblick wieder belebt erhebt sich segnend im Sarge. – Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über P a r s i f a l s Haupte. [ Glaubens-Mot.] Dieser schwenkt den „Gral“ sanft vor der aufblickenden Ritterschaft. K u n d r y sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf langsam vor P a r s i f a l entseelt zu Boden. A m f o r t a s und G u r n e m a n z huldigen kniend P a r s i f a l. )*

*A l l e ( mit Stimmen aus der mittleren sowie der obersten Höhe, kaum hörbar leise.)*

*Höchsten Heiles Wunder!*

*Erlösung dem Erlöser!*

**[ Mot. d. reinen Toren] [ Abendmahl-Mot.] [ Glaubens-Mot.] [ Gral-Mot.] [ Abendmahl-Mot.]**

*( Der Vorhang schließt sich langsam. ) ]*

<sup>32</sup> T. Zieliński, *Wrażenia muzyczne laika: „Parsifal” w Warszawie. O programach operowych i koncertowych. Kilka słów do naszej krytyki fachowej* (Musikalische Eindrücke eines Laien: Der „Parsifal” in Warschau. Über Opern- und Konzertprogramme. Einige Worte zu unserer Fachkritik) „Muzyka” (Musik) 1934, Nr. 6/7, S. 258.

<sup>33</sup> Sofokl, *Edip w Kolonie*, in: *Idem, Dramy*, Bd. 2, op. cit., Akt IV, Bild 2.

Doch nicht genug damit:

*Heftigeres Gewitter: Blitze mit darauf folgenden Donnerschlägen, ein Sturm, jedoch ohne Regen: Wolken mit phantastischen Formen wirbeln am Himmel, das Ganze erweckt den Eindruck eines Wunders. Beim Licht jedes Blitzes ist Oidipus in seiner majestätischen, beseelten Haltung sichtbar. Seine Bewegungen sind feierlich und voll Entschiedenheit: Von der noch vor kurzem sichtbaren Ungläubigkeit des Alten und Blinden ist keine Spur mehr geblieben; man hat den Eindruck, er könne wieder sehen<sup>34</sup>.*

Wagners Dramen sind voll von Naturereignissen, besonders Gewittern und Stürmen; es gibt auch über den Himmel jagende Wolken, wovon z.B. in *Götterdämmerung* die Bühnenanweisung zum dritten Auftritt im ersten Aufzug zeugt: *Ein feuriger Blitz. Sie läuft von neuem und späht nach der Ferne, von wo eine finstere Gewitterwolke dem Felsensaume zu zieht*; ein weiteres Beispiel aus der *Walküre* – steht in der Bemerkung zum ersten Auftritt im dritten Aufzug: *Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben*.

Die Verbindungen zwischen Zielińskis theatralischer Vision und Wagners Musikdrama<sup>35</sup> sind jedoch noch umfangreicher. Davon zeugt eindeutig die vom Übersetzer entworfene einschlägige Partitur, die die Bewegungen und Gesten betrifft. Daß er der Konvention des modernen Musiktheaters folgt, hat für den Altertumsforscher seine Begründung darin, daß das künstlerische Bild der antiken Tragödie an die Oper oder das Oratorium der Neuzeit erinnert. Es ist für uns also nicht verwunderlich, daß wir in *König Oidipus* Gesten vorfinden, die Konventionen unterworfen sind. Hier ein Beleg: *Nachdem Kreon die Treppe betreten hat, blickt er dem sich entfernenden Oidipus nach* (Exodos, Bild 4); *Iokaste schreit leise auf und stützt sich auf den Sockel der Apollonstatue; auch sie legt ihre Hand aufs Herz, und alles weist darauf hin, daß das Leid, das sie quält, unerträglich ist* (Akt III, Bild 3); *Oidipus tritt ein wenig zurück und sieht ihm aufmerksam in die Augen, dann bedeckt er plötzlich tief erschüttert sein Gesicht und enteilt in den Palast* (Akt III, Bild 4); *Oidipus schüttelt plötzlich alles von sich ab und streckt mit dem Ausdruck finsterner Entschlossenheit seine Hände der Sonne entgegen. Und schließlich: Er zieht den Mantel über den Kopf und eilt wie ein gejagtes Tier ins Palastinnere* (Akt IV).

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ich muss gestehen, daß es nicht schwer ist, Zieliński zu verstehen. Die Aufführungen von Wagner mussten ihn überzeugen, daß darin der *Geist* des alten Griechenlands und seiner Theaterfeierlichkeiten – der großen Dionysien - auferstanden war. Er war also zu der Überzeugung gelangt, daß eine derartige Inszenierung imstande sei, dem modernen Zuschauer die Schönheit und Wahrheit der griechischen Tragödie zu offenbaren. (Denn es ist zweitrangig, daß sich Wagner auf die germanischen Mythen berufen hat.) Und so muß es gewesen sein, wenn wir das künstlerische Bewußtsein und die damit verbundene Sensibilität der Epoche in Betracht ziehen. Daher der Charakter der Bühnenvision seiner Übersetzungen der Tragödien von Sophokles und Euripides. Eine derartige Beleuchtung *toutes proportions gardées* liefern heute – wie ich feststellen möchte – die *Metamorphosen* nach Apuleius in der Aufführung des Theatervereins „Gardzienice“ von Włodzimierz Staniewski; jedoch nur dann – wie ich vermute – wenn sie im Sitz des Vereins aufgeführt werden.

Es besteht kein Zweifel, daß für Zieliński die Bühnenbemerkungen von Wagner Modell gestanden haben; einige Stellen scheinen sogar von Nachahmung im Bereich der Gesten zu zeugen, die weit vom Alltäglichen entfernt und vom Hang zum Pathetischen bestimmt sind: **Sigmund** bleibt tief erschüttert stehen; er forscht in Sieglindes Mienen; diese schlägt verschämt und traurig die Augen nieder. Langes Schweigen. (Erster Tag: Die Walküre, Vorspiel, Erster Auftritt.); **Sieglinde** schreitet mit besorgter Gebärde zwischen die beiden Männer vor; **Hunding**: erhebt sich sehr finster (Erster Tag: Die Walküre, Vorspiel, Zweiter Auftritt); **Wotan**: Wie von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen; **Wotan**: er wendet sich feierlich zu Fricka; **Wotan**: Er faßt Fricka an der Hand und schreitet mit ihr langsam der Brücke zu; (Vorabend: Das Rheingold, Vierter Auftritt); **Brünnhilde**: sie birgt heftig die Augen mit den Händen; **Brünnhilde**: in höchster Ergriffenheit; **Brünnhilde**: deutet ihm mit der Hand nach ihren Waffen (Zweiter Tag: Siegfried, Dritter Aufzug, Dritter Auftritt); **Gunther**: in höchstem Schrecken aufspringend (Dritter Tag: Götterdämmerung, Erster Aufzug, Zweiter Auftritt); **Gutrune**: Sie will sich wieder ihrem Gemache zuwenden; als sie jedoch Hagens Stimme vernimmt, hält sie an und bleibt, von Furcht gefesselt, eine Zeitlang unbeweglich stehen; **Gutrune**: schreit auf und stürzt über die Leiche hin. Allgemeine Erschütterung und Trauer. (Dritter Tag: Götterdämmerung, Erster Aufzug, Dritter Auftritt); **Parsifal**: fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen; endlich bricht er aus; **Klingsor**: Er schleudert auf Parsifal den Speer, welcher über dessen Haupte schweben bleibt; Parsifal erfaßt ihn mit der Hand und schwingt ihn mit einer Gebärde höchster Entzückung, die Gestalt des Kreuzes bezeichnend (Parsifal, Zweiter Aufzug, Zweite Szene ); **Parsifal**: erhebt sich nach einem abermaligen Schweigen, stößt den Speer vor sich in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, öffnet den Helm, nimmt ihn von Haupte und legt ihn zu den anderen Waffen, worauf er dann zu stummem Gebet vor dem Speer niederkniet (Parsifal, Dritter Aufzug, Erste Szene ).

Wohl unter dem Einfluß der Opernmanier fügt Zieliński in seinen Übersetzungen griechischer Tragödien viele Szenen mit Pantomime hinzu. Ich möchte hier ein besonders charakteristisches Beispiel aus König Oidipus anführen:

*Pantomime*. Auf der rechten Seite erscheint ein feierlicher Zug. Vorne einige Greise – Priester, unter denen sich der Priester des Zeus hervortut; dann eine große Gruppe von Kindern; den Zug schließt eine Gruppe von Epheben. Jeder hält in seiner Hand einen Palmenzweig, mit Wollbändern umwickelt. Auf das Zeichen des ältesten Priesters setzen sich alle um die Opferaltäre und senken ihre Olivenzweige auf die Stufen. Einer der Leibwächter des Königs am Tor des Palastes nähert sich

*verwundert dem Priester; dieser gibt ihm mit einem Zeichen zu verstehen, daß er wünscht, den König zu sehen, dann begibt sich der Soldat in den Palast*<sup>36</sup>.

Zum Vergleich der abschließende Teil des zweiten Bildes aus dem vierten Akt der *Götterdämmerung*, der seinem Charakter nach – wie es scheint – dem vor kurzem geschilderten, von Zieliński entworfenen Bild mit Pantomimezügen ähnelt:

*Als Gunther mit Brünnhilde heftig der Halle sich zuwendet, tritt ihnen der von dort heraustretende Brautzug entgegen. Knaben und Mädchen, Blumenstäbe schwingend, springen luftig voraus. Siegfried wird auf einem Schilde, Guttrune auf einem Sessel von den Mannen getragen. Auf der Anhöhe des Hintergrundes führen Knechte und Mägde auf verschiedenen Bergpfaden Opfergeräte und Opfertiere zu den Weihsteinen herbei und schmücken diese mit Blumen. Siegfried und die Mannen blasen auf ihren Hörnern den Hochzeitsruf. Die Frauen fordern Brünnhilde auf, an Guttrunes Seite sie zu geleiten. Brünnhilde blickt starr zu Guttrune auf, welche ihr mit freundlichem Lächeln zuwinkt. Als Brünnhilde heftig zurücktreten will, tritt Hagen rasch dazwischen und drängt sie an Gunther, der jetzt von neuem ihre Hand erfaßt, worauf er selbst von den Mannen sich auf den Schild heben läßt. Während der Zug kaum unterbrochen, schnell der Höhe zu sich wieder in Bewegung setzt, fällt der Vorhang.*<sup>37</sup>

Die Übertragungen von Zieliński sind voll von Marsch- bzw. Durchmarschszenen der Statisten, die auch für Wagners Vision typisch sind<sup>38</sup>. Ebenso charakteristisch ist der Reigen aus den *Trachinierinnen* mit seiner außerordentlich sorgfältigen Regieführung:

*Zur linken Seite der Bühne erscheinen einige Krieger, hinter ihnen Sklaven mit Maultieren, die mit goldenen, silbernen und kupfernen Gefäßen beladen sind, mit Goldbrokat und anderen kostbaren Materialien sowie mit vollen Weinschläuchen; hinter ihnen auch das von Sklaven geführte Vieh; am Ende des Zuges der Herold Lichas (ein Eisenschwert in der Hand) mit einer Gruppe gefangener Frauen, unter ihnen Iole. Die Sklaven der Deianira weisen den Kriegern das Tor zum Innenhof; alle gehen in diese Richtung und der Zug bewegt sich in langsamem Marsch vor den Augen der Zuschauer. [...] Gemessen tritt der vordere und mittlere Teil des Zuges vor Deianira; dann erscheint Lichas*

<sup>36</sup> Sofokl, *Car' Edip*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 2, op. cit., *Prolog*, Bild 1.

<sup>37</sup> *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* von Richard Wagner, H. Fikentscher Verlag, Leipzig ohne Datum, *Dritter Tag: Götterdämmerung*, Zweiter Aufzug, Zweiter Auftritt.

<sup>38</sup> Dies steht gleichzeitig mit anderen noch, nicht nur opernhaften und theatralischen, Erfahrungen von Tadeusz Zieliński im Zusammenhang, da er auch die Meininger bewunderte.

*mit Gefangenen; einige von diesen schluchzen, andere unterhalten sich gleichgültig; nur Iole schreitet allein hinter Lichas stolz und schweigend mit verweinten, doch schon wieder trockenen Augen*<sup>39</sup>.

In den Interpretationen von Zieliński lassen sich schließlich meiner Ansicht nach Bilder beobachten, die - ihrem Charakter nach - eine Nachahmung des Vorbildes sind. Das geht in zwei Richtungen; Zieliński arrangiert Situationen, indem er sich auf antike Ikonographie stützt und Situationen aus der Literatur sowie aus dem Theater der Neuzeit wiederherstellt. Den ersteren Fall bestätigen folgende Bemerkungen aus seiner Interpretation der *Trachinierinnen*:

*Der webenden Deianira nähert sich Hyllos – bis zu dieser Stelle haben wir eine graphische Parallele, ein bekanntes Vasenbild, das Telemachos vor der weinenden Penelope zeigt*<sup>40</sup>.

An dieser Stelle sei an die einhellige und überzeugende Ansicht der Fachwelt erinnert, wonach die Vasenmalerei auf das Theater zurückgriff und Zeichnungen uns Theaterszenen überliefern. Ich möchte auch noch hinzufügen, daß Zielińskis Übersetzungen in der erwähnten russischen Ausgabe mit einer umfangreichen Ikonographie überwiegend rotfiguriger Vasenbilder versehen sind, die für den Leser wie auch für den Bühnenbildner eine Hilfe sind. Von dort schöpfte der Übersetzer selbstverständlich seine Anregungen für Kostüme. Deshalb sind in seinen szenischen Bemerkungen Hinweise zur Kleidung nicht allzu umfangreich. Wenn sie vorkommen, so betreffen sie z.B. die Farbe der Kleidungsstücke der Wahrsager oder zeugen auch von charakteristischen Kopfbedeckungen, wie der Turban des Arztes *etc.* Häufiger suggerieren sie den Opernprunk, vor allem wenn es um Kostüme für den Chor und die Statisten in manchen Tragödien geht. Das betrifft aber auch die Protagonisten; in der Tat fällt es schwer, Kostüm und Aussehen der Klytaimestra in *Elektra* hier nicht zu erwähnen:

*Im Prunkgewand der Königin tritt Klytaimestra hervor, in der einen Hand das Königsszepter, in der anderen die Trankopferschale. Sie ist eine vierzigjährige Frau, majestätisch mit Anzeichen einstiger Schönheit, aus ihren Gesichtszügen sprechen Hochmut und Strenge*<sup>41</sup>.

Zieliński beschränkt sich jedoch in der Regel auf Bemerkungen, die Stand, Stellung und Funktion der Gestalt andeuten und erwartet somit, daß auf der Bühne ein Kostüm getragen wird, das die Informationen aus den Quellen ins Bild umsetzt.

<sup>39</sup> Sofokl, *Trachinjanki*, in: Idem, *Dramy*, Bd.3, op. cit., Akt I, Bild 4.

<sup>40</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den „Trachinierinnen“*, op. cit., S. 524-525.

<sup>41</sup> Sofokl, *Elektra*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 1, op. cit., Akt II, Bild 1.

Wenn es um die sog. Dynamik des Kostüms in der Handlung geht, so muß bemerkt werden, daß die Bemerkungen des Wissenschaftlers meistens darauf zielen, mögliche Veränderungen am Kostüm in Grenzen zu halten. Häufiger ist es eine Art *bewegliche Dekoration* als eine Begleitung der Handlung und unterstreicht bzw. suggeriert die psychologische Entwicklung des Helden. Gern beruft sich der Übersetzer auch auf gewisse fest geprägte Vorstellungen, deren Ursprung in der Antike zu suchen ist, wie z.B. in *Elektra-Kurimos*. Im Kontrast dazu, was ich gerade gesagt habe, steht das eher selten vorkommende Verfahren, die Metamorphose der Protagonisten zu unterstreichen, wie in den *Trachinierinnen*, wo die Verwandlung der Heldin durch den Wechsel der Kleidung betont wird. Zu Beginn tritt Deianira *im einfachen, dunklen Gewand der Bittstellerin und Trauernden auf, auf dem Kopf ein Umhang*, um bald – wenn der Lauf der Ereignisse sich ändert – *in dem prächtigen Gewand der Königin, vor Glück und Schönheit strahlend*<sup>42</sup> zu erscheinen.

Zieliński denkt mehr an Requisiten, z.B. an die mit Wolle umwickelten Ölzweige, die für Bittsteller typisch sind, an Thyrsosstäbe, Schwerter, Kohlebecken, Opfergefäße, Schatullen *etc.* Aber auch hier gibt es keine unnötigen Details. Die Gegenstände erfüllen im Grunde genommen eine dienende bzw. charakterisierende Funktion, sie fungieren auch als Schmuck. Seltener zeigen sie ihre metaphorische Bedeutung, wie bei der Urne von Elektra oder Antigone bzw. der Peitsche von Aias.

Ein weiterer Fall, in dem der Übersetzer Szenen aus neuzeitlichen Bühnenwerken nachahmt, betrifft ebenfalls die von mir ausgewählte Situation aus den *Trachinierinnen*. Detailliert entwirft Zieliński die Ausführung der Szene am Webstuhl und beruft sich gleichzeitig auf die Szene aus Goethes *Faust*, in der Margarete am Spinnrad sitzt. Für den Altertumsforscher war das zugleich ein Beleg für gewisse, in Kultur und Kunst fortlebende Motive - *loci communes*. Die Lektüre dieser Abschnitte lenkte meine Gedanken auf eine weitere Verbindung, nämlich auf die Ballade von Senta aus dem *Fliegenden Holländer*. Obwohl es schwierig ist zu bestimmen, auf welchen Wegen das Motiv sich von Sophokles zu Wagner vererbt haben mag, möchte ich hier daran erinnern, daß *der Zauberer aus Bayreuth* eine umfangreiche und fundierte klassische Bildung besaß<sup>43</sup>. Die bei Zieliński spürbare Begeisterung für die Ballade von Senta bedarf wohl kaum eines Kommentars – sie würde sich ganz natürlich aus seiner Vertrautheit mit dem Wagnerschen Theater ergeben. Hier die besagte Stelle: *Der Tag bricht an – die aufgehende Sonne wird später in Prados von Mädchen begrüßt. Die Bühne ist leer; in der Halle vor dem Haus sichtbar ist Deianiras*

<sup>42</sup> Sofokl, *Trachinjanki*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 3, op. cit., *Prolog*, Bild 1 und Akt I, Bild 4.

<sup>43</sup> Er verfügte über solide Kenntnisse auf diesem Gebiet und versuchte auch griechische Tragiker zu übersetzen. Nicht zu unterschätzen ist hier der Einfluß seines Onkels Adolf, der Philologe war, und des Hellenisten Lehrs, mit dem er in Paris befreundet war. Eine große Bedeutung hatte hier schließlich auch die künstlerische Freundschaft mit Friedrich Nietzsche. Charakteristisch für die Rezeption der Kultur und Kunst der alten Griechen sind seine theoretischen Traktate: *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1851).



*Webstuhl; darauf die fast fertige Arbeit: das Gewand für den Ehemann. Die Tür öffnet sich, Deianira tritt herein in Begleitung ihrer Amme; schweigend und traurig macht sie sich an ihre Arbeit. Das eintönige Lied der verstärkt noch mehr ihre traurige Stimmung. Natürlich sind ihre Gedanken bei Herakles, für den sie arbeitet. Sie fühlt sich äußerst unglücklich. Um eine Begründung für dieses Gefühl zu finden, erinnert sie sich bildhaft an die wichtigsten Augenblicke ihres Lebens: ihre unruhige Brautzeit, den Kampf um sie als Braut, die kurzen Augenblicke des Wiedersehens mit Herakles, seine letzten Worte beim Abschied. So, und jetzt ist er wieder abwesend, und keiner weiß, wo er verweilt. Möge ihm nur nichts Böses zustoßen! Das ist sehr wahrscheinlich; sonst würde er nicht so lange weg von zu Hause bleiben. So lange... wie lange schon eigentlich? Sie zählt also: bis d a h i n waren es zehn Monate, dann noch fünf, das macht zusammen... Sie fährt zusammen: das ist doch genau jene Zahl, die er in seinem Testament genannt hat! Sicherlich, sicherlich ist ihm etwas zugestoßen! Und sie beginnt heftig zu weinen (πανδά ρυτα δόρυματα 50).<sup>44</sup>*

In seiner Bühnenvision für antike griechische Tragödien gibt Zieliński auch Hinweise zur Bühnenbeleuchtung. Alle von ihm übersetzten Tragödien folgen eigentlich dem Prinzip, daß sie bei Tagesanbruch beginnen sollen. In der Natur ist dies zweifellos ein geheimnisvoller Augenblick - so empfanden es auch die antiken Menschen -, der alle Geschöpfe tief bewegt. Bei Zieliński erscheint die Morgendämmerung in vielen Phasen und Formen. Seine Tragödien enden oft bei Abenddämmerung, d.h. ebenfalls um eine magische Zeit. Es kommt vor, daß sie sich spät in die dunkle Nacht hineinziehen. Dunkelheit, Dämmerung bzw. Halbdämmerung werden auf der Bühne durch klare oder purpurrote Strahlen der Sonne oder des Feuers bzw. des Fackel- oder Lämpchenlichts erleuchtet. Zieliński vermag ganze Bilder zu schaffen, die auf dem Prinzip des Kontrastes zwischen Licht und Dunkelheit aufgebaut sind; davon zeugt der Abschlußteil der *Trachinierinnen*:

*Auf Hyllos' Befehl entfernt sich ein Teil der Krieger und Diener mit brennenden Lämpchen in der Hand. Während des darauf folgenden Dialogs sieht man, wie sie durch nächtliches Dunkel den Berggipfel ersteigen. [...] Tiefe Nacht. Auf dem Gipfel des Oita erscheinen erste Feuer; es sind die Lämpchen jener, die gekommen sind, um den Scheiterhaufen für Herakles zu errichten. Das Dienstvolk füllt die Bühne, und mit ihm versammelt sich die Mannschaft von Herakles; dahinter tauchen Sklaven auf, unter ihnen auch Iole. Feierliche Trauermarschmusik begleitet die ganze nächste Szene<sup>45</sup>.*

<sup>44</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den „Trachinierinnen“*, op. cit., S. 523-524.

<sup>45</sup> Sofokl, *Trachinianki*, in: Idem, *Dramy*, Bd. ,op. cit., *Eksodos*.

Hier zeichnet sich eine charakteristische Parallelität ab. Wagner befolgt zwar nicht den Aristotelischen *Sonnenlauf*; das Licht der Morgendämmerung, die Abenddämmerung und das Dunkel der Nacht werden aber von Blitzen, Lagerfeuern bzw. Fackeln erleuchtet; all dies erhält in seinen Bühnenbemerkungen gebührenden Raum. In *Götterdämmerung* finden sich mehrere Beispiele; an erster Stelle lenkt das charakteristische Bild der Morgendämmerung die Aufmerksamkeit auf sich:

*Zugleich beginnt das erste Tagesgrauen.[...] Alberich ist gänzlich verschwunden. Hagen, der unverändert in seiner Stellung verblieben, blickt regungslos und starren Auges nach dem Rheine hin, auf welchem sich die Morgendämmerung ausbreitet. Der Rhein färbt sich immer stärker vom erglühenden Morgenrot.*<sup>46</sup>

Eines der nächtlichen Bilder bestätigt zum wiederholten Mal die Zusammenhänge zwischen den Visionen von Wagner und Zieliński:

*Er sinkt zurück und stirbt. Regungslose Trauer der Umstehenden. Die Nacht ist hereingebrochen. Auf die Stumme Ermahnung Gunthers erheben die Mannen Siegfrieds Leiche und geleiten, mit den folgenden, sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Gunther folgt der Leiche zunächst. – Der Mond bricht durch die Wolken hervor und beleuchtet immer heller den die Berghöhe erreichenden Trauerzug. Dann steigen Nebel aus dem Rheine auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne, auf welcher der Trauerzug bereits unsichtbar geworden ist, bis nach vorne, so daß diese während des Zwischenspiels gänzlich verhüllt bleibt. Als sich die Nebel wieder verteilen, tritt die Halle der Gibichungen, wie im ersten Aufzuge, immer erkennbarer hervor.*<sup>47</sup>

Um letzte Zweifel auszuräumen, möchte ich noch eine Nachtszene in Erinnerung rufen, deren Situation unverkennbar an die Szene aus dem *Philoktetes* gemahnt und sich dem hier schon öfter zitierten Edouard Schuré ins Gedächtnis geprägt hat:

*Trist und tragisch ist dieses Bild der Nachtszene, die sich im Fackelschein abspielt. Auf der einen Seite die knieende Guttrune, gebeugt über den Leichnam des Bruders, ohnmächtig; auf der anderen Seite Hagen, gestützt auf dem Speer, versteinert in seinem Haß und Stolz; in weitem Kreise umsteht sie das erstaunte Volk...*<sup>48</sup>

Mit dieser Frage steht die Farbenwelt der Bühnenprojektionen von Zieliński in einem gewissen Zusammenhang. Die von ihm übertragenen Tragödien sieht er auf der Bühne überwiegend in Schwarz, Grau, Purpur und Scharlachrot. Es gibt in diesen Tragödien viel helles Sonnenlicht. Wir sehen hier Gold, Silber, Kupfer und Grün. Zieliński zieht klare, satte und ausdrucksstarke Farben vor.

<sup>46</sup> *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* von Richard Wagner, H. Fikentscher Verlag, Leipzig ohne Datum, *Dritter Tag: Götterdämmerung*, Zweiter Aufzug, Erster Auftritt.

<sup>47</sup> *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* von Richard Wagner, H. Fikentscher Verlag, Leipzig ohne Datum, *Dritter Tag: Götterdämmerung*, Erster Aufzug, Zweiter Auftritt.

<sup>48</sup> E. Schuré, *Ryszard Wagner. Jego twórczość i ideały* (Richard Wagner. Sein Werk und Ideale), op. cit., S.267.

Ähnlich verhält es sich mit Wagner. Besonders deutlich scheint mir in dieser Hinsicht die Szene aus *Parsifal* zu sein, so wie diese Schuré im Gedächtnis behalten hat: Die Ritter sind in weisse Hemden und rote Mäntel gekleidet, während die Jünglinge in weißen und blauen Gewändern auftreten.<sup>49</sup> Der entscheidende Augenblick aber ist in purpurnes Licht getaucht:

*Amfortas ringt mit sich selbst, ist totenbleich, holt aus dem Inneren des Schreins die Kristallschale hervor und hebt sie empor. Die die Schale füllende Flüssigkeit erstrahlt sogleich in Purpur. Unter ihren Strahlen färbt sich das Ganze in Rot, und die Ritter flüstern mit leiser Stimme: „Das ist das Blut Christi“<sup>50</sup>.*

Folgt man dieser Spur, so muß man jetzt zur Analyse musikalischer Fragen übergehen und verfolgen, welches Verhältnis der Übersetzer zur Problematik des Musikalischen im Drama hatte. Unter dem Einfluß von Friedrich Nietzsches Buch *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* gab Zieliński auf unterschiedliche Art und Weise zu verstehen, daß er dessen Ansicht von der musikalischen Basis der antiken Tragödie teilt. In seinen Übersetzungen konzentrierte er sich somit auf die Versifikation des Werkes. In dieser Etappe der Forschung bin ich jedoch nicht imstande, die volle Meisterschaft seiner Übersetzung überzeugend aufzuzeigen. Das würde ein vertieftes Studium im Bereich der Übersetzungstheorie verlangen und Fragen zum griechischen und russischen Metrum miteinbeziehen. Er selbst stellte eindeutig fest, daß er beim Übersetzen bestrebt war, den Trimeter im Russischen mit Hilfe des Blankverses wiederzugeben; in lyrischen Partien war er jedoch bestrebt, das Versmaß des Originals beizubehalten. Gern griff er dabei auf das Stilmittel des Archaisierens zurück<sup>51</sup>. Im Kontext meiner Überlegungen zum Problem des *Wagnerianismus* in seinen Übersetzungen zieht die musikalische Ausrichtung seiner Interpretation des Dramas die Aufmerksamkeit auf sich. Wenn man davon ausgeht, daß die Tragödie ein für das Theater bestimmtes

---

<sup>49</sup> *Parsifal, Ein Bühnenweihspiel in drei Aufzügen* von Richard Wagner, Durchgesehen, mit den ursprünglichen Fassungen verglichen, mit einer Einleitung sowie den hauptsächlichsten Motiven und Notenbeispielen versehen von Edmund E. F. Kühn, Globus Verlag G.m.b.h., Berlin W 66 ohne Datum:

*Ort der Handlung:*

[...] *Die Tracht der Gralsritter und Knabben ähnlich der des Templerordens: weiße Waffenröcke und Mäntel, statt des roten Kreuzes jedoch eine schwebende Taube auf Wappen und Mäntel gestickt.*

<sup>50</sup> E. Schuré, *Ryszard Wagner, Jego twórczość i ideały*, op. cit., S. 284/285.

[ *Parsifal, Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen* von Richard Wagner, Durchgesehen, mit den ursprünglichen Fassungen verglichen, mit einer Einleitung sowie den hauptsächlichsten Motiven und Notenbeispielen versehen von Edmund E. F. Kühn, Globus Verlag G.m.b.h., Berlin W 66 ohne Datum, Erster Aufzug, Zweite Szene:

( *A m f o r t a s* bat sich schweigend wieder erhoben. Die *K n a b e n* entkleiden den goldenen Schrein, entnehmen ihn den „Gral“ (eine antike Kristallschale), von welchem sie ebenfalls eine Verhüllung abnehmen, und setzen ihn vor *A m f o r t a s* hin. [...] Ein blendender Lichtstrahl dringt von oben auf die Schale herab, diese erglüht immer stärker in leuchtender Purpurfarbe. *A m f o r t a s* mit verklärter Miene, erhebt den „Gral“ hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten hin. Alles ist bereits bei dem Eintritte der Dämmerung auf die Knie gefunden und erhebt jetzt die Blicke andächtig zum „Grale“.)

<sup>51</sup> Die hier behandelten Fragen scheinen mit der Wagnerschen Konzeption der *Wort-Ton-Sprache* mitzuspielen.

Werk ist - so stellt er fest – wird man bei bloßer Lektüre nicht im Stande sein, alles zu verstehen und angemessen zu interpretieren; beunruhigen und ärgern werden uns jene *leeren Worte*, die erst auf der Bühne im Zusammenspiel mit anderen Elementen der Inszenierung ihre Kraft offenbaren und ihre eigentliche Bedeutung enthüllen. Hier ein kleines Beispiel:

*Konfrontiert werden wir hier mit einer Erscheinung, die ein Musikliebhaber häufig beobachten kann, wenn er auf dem Klavier eine bestimmte Komposition für Streicher spielt. Die erste Violine führt die Melodie; und da diese sich in langen Tönen bewegt und das Klavier nicht imstande ist, diese wiederzugeben, so kommt die Melodie nicht in dem Maße zur Geltung, wie es eigentlich sein sollte: desto eindringlicher gelangen aber Begleittöne der zweiten Violine an das Ohr. Dasselbe geschieht, wenn man die Tragödie liest – um so mehr, als es ja es ein Werk zum Spielen ist. Wir haben es hier mit einem lehrreichen Beispiel zu tun. Deianira stellt die erste Violine dar, und uns kommt es vor allem auf ihr Spiel an. Aber da der geschriebene Text nicht imstande ist, das zu vermitteln, tritt sie völlig zurück, und Begleitfiguren - ich denke hier an Lichas und den Boten – nehmen unverschämt viel Raum ein<sup>52</sup>.*

Zum Nachdenken bewegt in diesem Moment das für Zieliński typische subtile Gespür für die Bühne und die darauf herrschenden Gesetze<sup>53</sup>. Ich möchte noch hinzufügen, daß eine derartige Form der Exegese für mich gar keine Überraschung ist; einer derartigen Haltung bin ich in zahlreichen Rezensionen und Besprechungen von Zieliński begegnet, die das Opernrepertoire seiner Zeit betreffen - darunter selbstverständlich auch Werke von Wagner<sup>54</sup>. Es sei bemerkt, daß sich alle Texte durch große Fachkenntnis und musikalische Feingefühligkeit auszeichnen, obwohl sich Zieliński bescheiden und mit einem leichten Anflug von Trotz als Laien bezeichnet. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch die epochemachende Dissertation des Forschers unter dem Titel *Die Gliederung der altattischen Komödie*<sup>55</sup>, die unter anderem auch auf die musikalische Struktur der altattischen Komödie eingeht. Es ist eine Abhandlung, die ich ohne Bedenken mit dem Titel *Geburt der Komödie aus dem Geiste der Musik* versehen würde. Außerdem war Tadeusz Zieliński um die Darlegung seiner Ansichten zur Rezeption der dramatischen Kunst bemüht. Unabhängig davon, daß er auf der Basis der wissenschaftlichen Theorie von Wilhelm Wundt das Phänomen der Rezeption der Musik einer Analyse unterzog, formulierte er auch – wie sich herausstellt – die Theorie der *Klangbilder*; dabei knüpfte er an

<sup>52</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den „Trachinierinnen“*, op. cit., S. 513-514.

<sup>53</sup> Im Falle der griechischen Tragödie ist es ein äußerst kompliziertes Problem, das in seinem Ursprung bis in die Kontroverse um die Aristotelesche Kategorie *opsis* zurückreicht.

<sup>54</sup> T. Zieliński, *Czy i jak należy słuchać Wagnera* (Ob und wie soll man Wagner hören). „Gazeta Polska” 1933, Nr. 341; Idem, *Czy i jak należy słuchać Wagnera (Artykuł drugi – Zweiter Artikel)*. „Gazeta Polska” 1934, Nr. 28; Idem, *Zmierzch i odrodzenie Wagnera* (Wagners Dämmerung und Wiedergeburt). „Gazeta Polska” 1939, Nr. 27.

<sup>55</sup> T. Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885.

das Phänomen an, das von Friedrich Nietzsche als *Erlösung durch den Schein*<sup>56</sup> beschrieben wurde.

Im Bereich der Komposition des Dramas hält sich der Übersetzer in den Tragödien von Sophokles an die Kompositionsgesetze der antiken Tragödie, was er auch graphisch zu erkennen gibt; wir haben es somit mit der erhaltenen Einteilung in Prolog, Parodos, Stasimon, Epeisodion, Kommos und Exodos zu tun. Aber er unterzieht die Stücke auch einer Einteilung in Akte und Szenen, möglicherweise unter Richard Wagners Einfluß.<sup>57</sup>

Kommen wir jedoch auf das abgebrochene Motiv zurück – ich muß hier bemerken, daß Tadeusz Zieliński dort, wo die antike Tragödie in irgendeinem Grad bereits musikalisch bearbeitet wurde, gern auf diese Bearbeitung zurückgreift, wie z.B. im Falle der Chorpartien für *Oidipus auf Kolonos*, die von Mendelssohn komponiert wurden. In allen übrigen Fällen erarbeitet er eine eigene ‘Partitur’, indem er musikalische Partien im Haupttext des Dramas geschickt plaziert. Es ist selbstverständlich keine Partitur im streng musikalischen Sinne. Der Übersetzer bemüht sich vielmehr, den Charakter der Musik zu bestimmen, wie z.B. im folgenden Fall:

*Die Musik spielt einen leisen feierlichen Marsch im anapästischen Rhythmus; zu ihrem Klang ziehen feierlich fünfzehn alte Männer ein, die den Chor bilden. Als alle bereits vorne sind, verwandelt sich die Marschmusik in hymnische Klänge; ihr Charakter ist in den ersten beiden Strophen freudig erregt, in den nächsten beiden traurig, und in den drei folgenden stürmisch und zornig*<sup>58</sup>.

Es ist deutlich erkennbar, daß Zieliński bemüht ist, die expressiven Eigenschaften der Musik dem Charakter des Gedichtes anzupassen. Ich überlege nur – wenn ich bei dem bereits zitierten Textstück verweile – ob derart plötzliche Wechsel innerhalb von nur sechs Versen, sowie ein so unverwechselbarer Charakter der Musik in einem Zusammenhang mit der antiken Ästhetik stehen oder aber eine Folge des Einflusses der Musik Richard Wagners sind. Tadeusz Zieliński war mit der antiken Melodik und Musikästhetik vertraut; davon zeugen auch einschlägige Arbeiten aus seiner Feder<sup>59</sup>. Nicht zu übersehen sind schließlich seine Anregungen zur Ausführung einzelner Partien mit bestimmten Musikinstrumenten.

---

<sup>56</sup> Darüber habe ich ich bereits zum Teil in meinem Buch „*Wieczna chorea*”. *Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramaty i teatr*, op.cit. geschrieben.

<sup>57</sup> Vgl. jedoch z.B. schon die hellenistische Lehre von den fünf Akten bei Horaz, *Ars Poetica* 189 – 190.

<sup>58</sup> Sofokl, *Antigona*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 2, op. cit., *Parodos*.

<sup>59</sup> T. Zieliński, *Spółczesność a muzyka w starożytności* (Gesellschaft und Musik in der Antike), „*Muzyka Polska*” (Polnische Musik), 1936, H. 2, S. 93-105.

Zieliński denkt gleichzeitig noch an andere Klangeffekte bei der Inszenierung antiker Tragödien – davon zeugen der rhythmische Klang der Weberlade in den *Trachinierinnen*, die Schritte der sich auf dem Steinboden des Palastes entfernenden Helden oder die Hammerschläge in *Elektra*. Der in den *Trachinierinnen* heraufbeschworene Klangeffekt beschwört eine Assoziation mit dem musikalisch gestalteten Schnurren der Spinnräder im *Fliegenden Holländer* herauf. Ein letztes Beispiel aus *Elektra* belegt überzeugend die Assoziation mit dem Klangarsenal in den Inszenierungen von Wagner:

*Es setzt Musik ein, leise und unheilverheißend. Plötzlich bricht sie ab, zu hören sind genau gezählte, erst dumpfe, dann länger nachschwingende Hammerschläge. Der Chor steht zu Füßen beider Götterstatuen in der Mitte, und läßt die geschlossene Tür nicht aus den Augen*<sup>60</sup>.

Interessant ist auch, daß Zieliński in seinen Bühnenbemerkungen zu den übersetzten Tragödien sehr oft noch andere Klänge suggeriert, z.B. viele Stimmen aus der Natur, wie in *Philoktetes: Flut und Wind legen sich ein wenig; In den Kieferzweigen rauscht immer noch der vom Meer kommende Wind*. Konnte er an solchen Stellen stillschweigend die Musik voraussetzen? Gewisse Zweifel lassen freilich andere Stellen aufkommen, an denen Zieliński die Ausdrucksstärke des Klangkörpers differenziert, wie z.B. in den Regiebemerkungen zum zweiten Stasimon in der zitierten Tragödie:

*Schweigen. Am Anfang ist nur das Rauschen der Quelle zu hören; dann rauscht der Wind in den Kiefernzweigen – diesmal weht er vom Land. Zu Beginn der Epode weht der Wind mit besonderer Stärke, so daß sich die Zweige über den Schlafenden neigen. Musik. In der Strophe hat sie den Charakter eines Wiegenliedes, in der Antistrophe und Epode verändert sie sich plötzlich, sie klingt furchterregend und unheilverkündend*<sup>61</sup>.

Nicht zuletzt sollte man die Geschicklichkeit des Übersetzers beim Einsatz von Pausen nicht übersehen: Er unterscheidet Pausen unterschiedlicher Art, die einfache *Pause*, eine *quälende Pause*, eine *lange qualvolle Pause*, oder gar *Grabesstille*. Die Pausen werden dazu benutzt, um den Wandel in der Stimmungslage des Helden anzudeuten. Ein Meisterstück ist in dieser Hinsicht der Aufbau des ersten Monologs von Deianira. Er ist durch drei längere und einige kürzere Pausen gegliedert, in denen die Heldin abwechselnd von Trauer, Begeisterung, Niedergeschlagenheit, Bitterkeit, und erneut von Niedergeschlagenheit geplagt wird, die diesmal in ängstliche Unruhe, wachsende Unruhe, ja tiefe Erschütterung übergehen; dabei schreit Deianira auf, vergräbt ihr Gesicht in den Händen und wirft sich schließlich vor einer Säule im Vorraum des Palastes nieder<sup>62</sup>. An dieser Stelle möchte man sofort den

<sup>60</sup> Sofokl, *Elektra*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 1, op. cit., *Stasimon IV*.

<sup>61</sup> Sofokl, *Filoktet*, in: Idem, *Dramy*, op. cit., *Stasimon II*.

<sup>62</sup> Sofokl, *Trachinjanki*, in: Idem, *Dramy*, Bd. 3, op. cit., Akt I.

Monolog aus dem Wagnerschen *Holländer* in Erinnerung rufen, in dem (nach Zdzisław Jachimecki) die ganze Skala des Leidens des Helden ins Bild gesetzt wird: von stoischer Ruhe über Zorn und Erregung, Ironie und Sarkasmus bis hin zum Wunsch nach Zerstörung<sup>63</sup>.

Das hängt mit einer weiteren von mir eingangs aufgestellten Grundthese zusammen: dem Problem der Psychologisierung der Tragödie, die für die Konzeption des Musikdramas bei Richard Wagner charakteristisch ist. Zieliński war an diesem Phänomen in Bezug auf antike Tragödie sehr interessiert – davon zeugen seine zahlreichen einschlägigen Abhandlungen. Für unseren Zusammenhang ist wichtig, daß der Übersetzer – ähnlich wie Wagner – auf den Gebrauch der für das antike Theater typischen Maske, und zwar zu Gunsten einer verstärkten Mimik, des Augenspiels und der Gesten verzichtet.

Auf Grund der stark entfalteten Psychologie der Helden wiegert er sich nämlich ausdrücklich, bei der Inszenierung der Tragödien des Sophokles Theatermasken zu verwenden:

*Bei Sophokles sieht das anders aus. Das Leben breitete sich überall aus; alle davon Betroffenen nehmen an der Handlung nicht teil. Masken... ach so, die Schauspieler mußten sie aufsetzen, um die Forderungen der Zeremonien des Dionysos erfüllen zu können, als unangenehmes Überbleibsel der alles gleich machenden Magie. Aber der Dichter dachte nicht an diese, an die Masken, als er diese beweglichen, sich wandelnden Gestalten schuf, diese vom Unheil bedrückte Elektra, die sich vor unseren Augen langsam belebt, zuerst im Lächeln der Hoffnung, dann der Freude erstrahlt und mit triumphierender Begeisterung ihrem Bruder um den Hals fällt; oder jene Iokaste, die noch vor kurzem stolz die Götter herausforderte! Sie beugt sich langsam, macht alle höllischen Stufen der Angst, Trauer und Verzweiflung durch, bis hin zum erschütternden Aufschrei: „Genug, daß ich leide!“ Und wo gibt es denn hier Platz für Masken<sup>64</sup>!*

Zielińskis Hinweise zu Mimik und Tonfall ähneln auffallend denjenigen, die wir in Richard Wagners Regieanweisungen antreffen. Hier einige Beispiele aus einer reichen Palette: *lebendes Bild* (Akt II, Bild 3); **Oidipus**: *von einer plötzlichen Idee erleuchtet* (Akt I, Bild 2); **Iokaste**: *bemüht sich die Furcht zu verbergen* (Akt III, Bild 4); **Oidipus**: *sieht mit fragendem Blick Kreon an* (Prolog, Bild 3); **Iokaste**: *gierig hört sie zu* (Akt III, Bild 3); **Oidipus**: *nach kurzer Überlegung streckt er die Hand aus* (Prolog, Bild 3); **Teiresias**: *wehklagend zu sich selbst* (Akt I, Bild 2); **Oidipus**: *scharf* (Akt III, Bild 3); **Kreon**: *ausweichend* (Prolog, Bild 3); **Kreon**: *ruhig* (Prolog, Bild 3) usw.

<sup>63</sup> Z. Jachimecki, *Wagner. Życie i twórczość* ( Wagner. Leben und Werk ), op. cit., S. 70.

<sup>64</sup> T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna* ( Sophokles und seine Tragödien ), op. cit., S. 101-102.

Damit vergleiche man Richard Wagners Bemerkungen: **Isolde**: zu *Brangäne unheimlich lachend* (*Tristan und Isolde*, Erster Aufzug)<sup>65</sup>; **Amfortas**: im *Ausbruche qualvoller Verzweiflung* (*Parsifal*, Erster Aufzug, Zweite Szene); **Parsifal**: *wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese; vor großem Schmerz sich aufbäumend* (*Parsifal*, Dritter Aufzug, Erste Szene ); **Hunding**: *mit einem Blicke voll schmerzlichen Feuers auf Sieglinde*; **Siegfried**: *der ruhig und fest Hunding beobachtet* (*Erster Tag: Die Walküre*, Vorspiel, Erster Aufzug, Zweiter Auftritt ); **Brünnhilde**: *in Betäubung; mit gesteigerter Wehmut; Ihre Miene verrät , daß ihr ein anmutiges Bild vor die Seele tritt*; **Siegfried**: *Er verweilt in großer Aufregung, den sehnsuchtsvollen Blick auf sie heftend.* (*Zweiter Tag: Siegfried*, Dritter Aufzug, Dritter Auftritt ); **Gunther**: *hört mit wachsendem Erstaunen zu* (*Dritter Tag: Die Götterdämmerung*, Erster Aufzug, Zweiter Auftritt ).

Der Spielraum der Gestik in der von Zieliński entworfenen Vision muß somit einerseits so geschildert werden, daß man an die stark der Konvention unterworfenen, für die Oper typische Geste anknüpft; andererseits so, daß man der psychologischen Schilderung des Verhaltens der Helden treu bleibt. Ich möchte betont darauf hinweisen, daß wir denselben widersprüchlichen Bestrebungen in den Werken beider behandelten Autoren begegnen.

Gefühle nehmen auf Wagners Bühne Gestalt an, ebenso in der Regie von Zieliński. Manchmal fliegen sie nur so vorüber und lassen uns erschauern, wie z.B. jene Wahrheit in *Oidipus* – die der Übersetzer unnachahmlich wiedergeben konnte und die sich so in keiner anderen als der Sprache der Übertragung wiedergeben läßt: *prawda proletajet mimo; wtoroj raz prawda proletajet mimo* (*die Wahrheit fliegt nur so vorüber, zum zweiten Mal fliegt die Wahrheit nur so vorüber*).

Das entworfene Augenspiel ist dagegen ein Merkmal, das für das romantische und - wie man es auch sehen kann - neuromantische Theater und Drama typisch ist. In ihrem Bestreben, die Leidenschaft der Seele großer Persönlichkeiten möglichst vollkommen wiederzugeben, konnten die Dramatiker nicht auf jenes mächtige Ausdrucksmittel verzichten; sie beachteten dabei nicht den Umstand, daß die Bedingungen auf der Bühne häufig seine Aussagekraft zunichte machen. Wieviele jener „langen Blicke“, die einem scheidenden Helden folgen, gibt es in Zielińskis Regiebemerkungen! Blicke, die auf andere und auf die eigene Person gerichtet sind, sanfte und milde Blicke, Blicke voller Blitze!

Schließlich noch einige Worte zur neuen Rolle des Lichts im Theater! Das Licht als ein Element, das der Charakterisierung der Gestalten dient – das hat

---

<sup>65</sup> Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, In: Richard Wagner, *Dramatische Werke mit Bildern*, Herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. Karl Reuschel, Zweite Auflage, Johannes M. Meulenhoff Verlag, Leipzig 1918.



Zieliński wohl mit der für ihn typischen Sensibilität ebenfalls in Bayreuth wahrgenommen und für seine Übersetzungen benutzt. Als Beleg möge hier folgende Äußerung dienen:

*Ich weiß nicht, ob ich die einzige Person bin, die sich die Szenen mit Herakles bei dem Anbruch der Nacht im Lichte der Fackeln vorstellt – alle müssen jedoch zugeben, daß es eine ethische Beleuchtung ist, in der sich der Charakter des Helden widerspiegelt<sup>66</sup>.*

Es darf nicht verwundern, daß der Übersetzer auch bei dieser Gelegenheit seine Ansichten über die Konvention im antiken Theater darlegte, um zu zeigen, wie Probleme gelöst werden sollen, die sich bei Übertragung antiker Tragödien ergeben. Immer unterstrich er dabei die Rolle der schöpferischen Vorstellungskraft für den Übersetzer. Zum Schluß bestätigte er zum wiederholten Mal seine auf Nietzsche gestützte Forschungsrichtung innerhalb der philologischen Wissenschaft. Heute kann man ohne Bedenken hinzufügen, daß dies auch auf seine theaterkundliche Forschung zutrifft, die ja ursprünglich von Philologen in Angriff genommen wurde, darunter auch von Koryphäen der klassischen Philologie. Er schrieb u.a.:

*Und wieder läßt mich der Gedanke an die letzte Phase der Mondsichel in der Nacht von Herakles nicht los. Bald geht der Mond über dem Scheiterhaufen des Helden auf; in der Zeit, in der wir uns befinden, steht er bleich und voller Schatten auf der Westseite des Himmels, nah dem Untergang. Ich denke, daß der Dichter diese Szene so gedacht hat: „Nachdem Deianira und Hyllos weggegangen sind, erfolgt eine lange, düstere Stille; und dann hinter dem Bergrand beginnt die bleiche Mondsichel hervorzulugen. Die Hauptgestalt sieht ihn: plötzlich wird sie von einem Schauer ergriffen: ‘Schaut, Mädchen, hin! Dort scheint zu uns das alte Wort des Zeus. Es versprach uns, Herakles mit der Erfüllung des zwölften Monats dieses Jahres zu erlösen; und das stimmt’“. Aber hatte auch der Choreg ein nötiges Stück Zinnblech spendiert? Ich kann das nicht beweisen. So bleibt die von mir im letzten Fragment geäußerte Vermutung nichts anderes als nur ein Werk der Phantasie. Aber ich weiß auch, daß die Wissenschaft die Phantasie nicht mag; diese wird aber von der Kunst geduldet, und Philologie ist sowohl das eine als auch das andere (Hervorhebung von mir – G. G-Sz.).<sup>67</sup>*

Kehren wir jedoch zur Psychologie der Helden zurück und fügen hinzu, daß sowohl Wagner als auch Zieliński in ihren Werken dabei ein Prinzip befolgten, auf das bereits Aristoteles hingewiesen hat. In seinen Bühnenbemerkungen achtete Zieliński ständig darauf, nicht gegen das Ethos des Helden zu verstoßen,

<sup>66</sup> T. Zieliński, *Excuse zu den „Trachinierinnen“*, op. cit., S. 618.

<sup>67</sup> *Ibidem*, S. 582.

sondern die Intention des Sophokles zu treffen. Der Neuromantiker Wagner folgte Euripides und sein Werk war – wie Karol Stromenger<sup>68</sup> mit Recht bemerkte – von dem Streben nach dem *Naturalismus der Wahrheitsgefühle* beherrscht. Außerdem war den beiden von mir behandelten Autoren als Anhängern Shakespeares die Bedeutung des psychologischen Schicksals bei der Begründung der Taten und des Verhaltens der Helden bekannt und er wurde von ihnen je nach Bedarf und Möglichkeit in unterschiedlichem Grade genutzt. Es sei schließlich daran erinnert, daß sie in der Atmosphäre des 19.Jhs., des Jahrhunderts der Geschichte und Psychologie, gewirkt haben, d.h. in der Epoche, in der die Methoden der Psychophysiologie entwickelt wurden. Und diese Tendenzen haben gewiß einen wesentlichen Einfluß auf ihr Werk gehabt. Es gilt zu beachten, daß das distinktive Merkmal der Wagnerschen Helden die Tatsache ist, wie es bereits Stefan Kołaczkowski<sup>69</sup> bemerkte, daß ihr Handeln im Rahmen einer Form zustandekommt, die ein Amalgam der symbolischen und psychologischen Tragödie darstellt. Diese Wahrheit blieb nicht ohne Einfluß auf die Konzeption der griechischen Tragödie bei Tadeusz Zieliński. Daher kommt wohl seine Vorliebe für die Tragödien von Sophokles und Euripides – es fehlt hingegen das Interesse an der archaischen Form der monumental-mysteriösen Tragödie des Aischylos. Über die letztere meint er: *Die Personen bei Aischylos sind wie Marmorstatuen...*<sup>70</sup> Deshalb räumte er in seiner Forschung dessen Werken nicht allzu viel Platz ein und war an deren Übersetzung nicht interessiert.

Das von mir erörterte Problem des *Wagnerianismus* in Tadeusz Zielińskis Sophokles-Übersetzungen verdient gewiß noch gründlicher erforscht zu werden. Aus der Analyse dramatischer Texte und Bearbeitungen des Forschers und aus dem Vergleich mit der Bühnenvision und dem Inszenierungsstil der im Bayreuther Festspielhaus aufgeführten Musikdramen Richard Wagners ergeben sich schon jetzt Schlußfolgerungen, die es gestatten, von der theatralischen Vision der griechischen dramatischen Dichtung, die von dem Übersetzer evoziert wird,<sup>71</sup> ein umfassenderes Bild zu gewinnen.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> K. Stromenger, *Teatr Wagnera* (Wagners Theater), Lwów 1939.

<sup>69</sup> S. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu* (Richard Wagner als Begründer und Theoretiker des Dramas), Warszawa 1931.

<sup>70</sup> T. Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna* (Sophokles und seine Tragödien), op. cit., S. 101.

<sup>71</sup> Es ist Ziel meiner Monographie: *Słowiański Sofokles i Eurypides. Tadeusza Zielińskiego wizja greckiej poezji dramatycznej* (Der slawische Sophokles und Euripides. Tadeusz Zielińskis Vision der griechischen dramatischen Dichtung), die im Rahmen des individuellen Forschungsgrants des Polnischen Komitees für Wissenschaftliche Forschung KBN Nr 1HO1E 002 17 entsteht.

<sup>72</sup> Ich bin Herrn Doktor Bolesław Mrozewicz sehr dankbar für die Hilfe bei der Übersetzung dieses Textes ins Deutsche.