

Uta Schorlemmer

Die Magie der Annäherung und das Geheimnis der Distanz

Krystian Lupas
Recherche „neuer Mythen“ im Theater

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

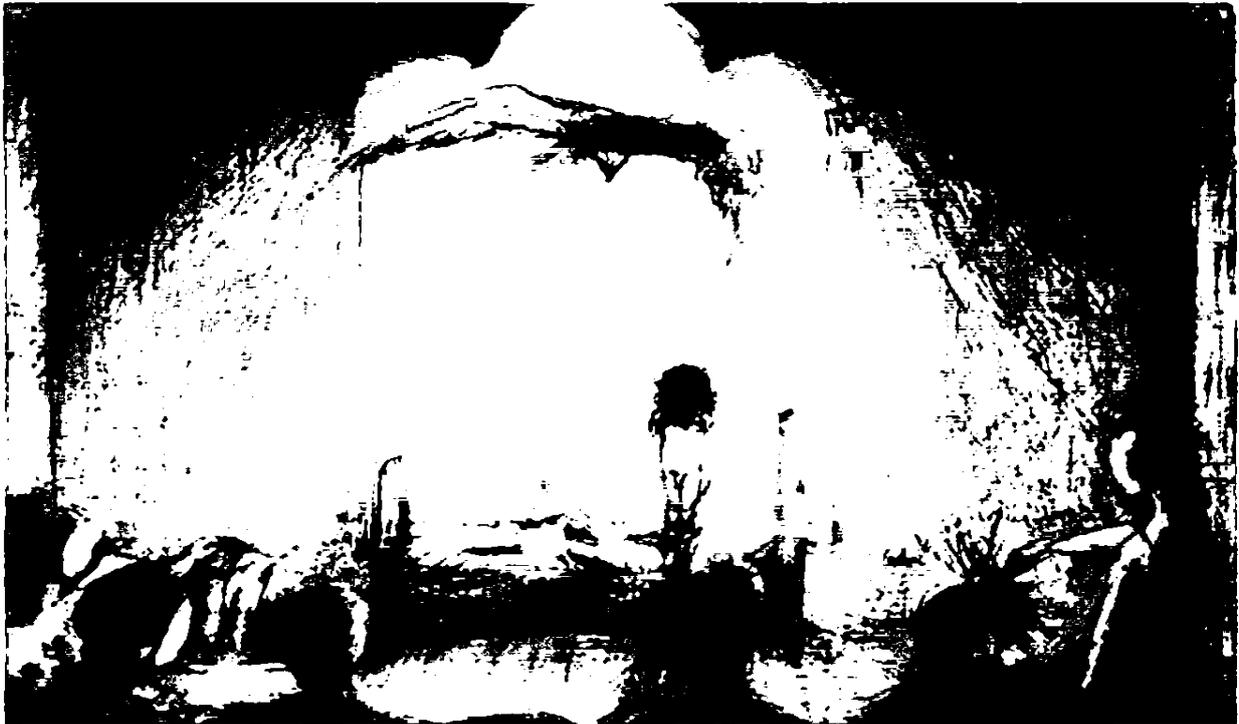
«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Uta Schorlemmer - 9783954790180

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:05:10AM

via free access

Uta Schorlemmer
Die Magie der Annäherung und das Geheimnis der Distanz



Zeichnung von Krystian Lupa zu «Malte oder Triptychon des verlorenen Sohnes»
(«Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna»), 1991

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger • Walter Breu • Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal • Ulrich Schweier • Miloš Sedmidubský • Klaus Steinke

BAND 427

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2003

Uta Schorlemmer

Die Magie der Annäherung und
das Geheimnis der Distanz

Krystian Lupas
Recherche »neuer Mythen«
im Theater



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2003

PVA
2003.
3355

*Die Entstehung dieser Arbeit
einschließlich ihres Druckes ist
der großzügigen Unterstützung der
Hans-Böckler-Stiftung
zu verdanken*

ISBN 3-87690-873-6
© Verlag Otto Sagner, München 2003
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

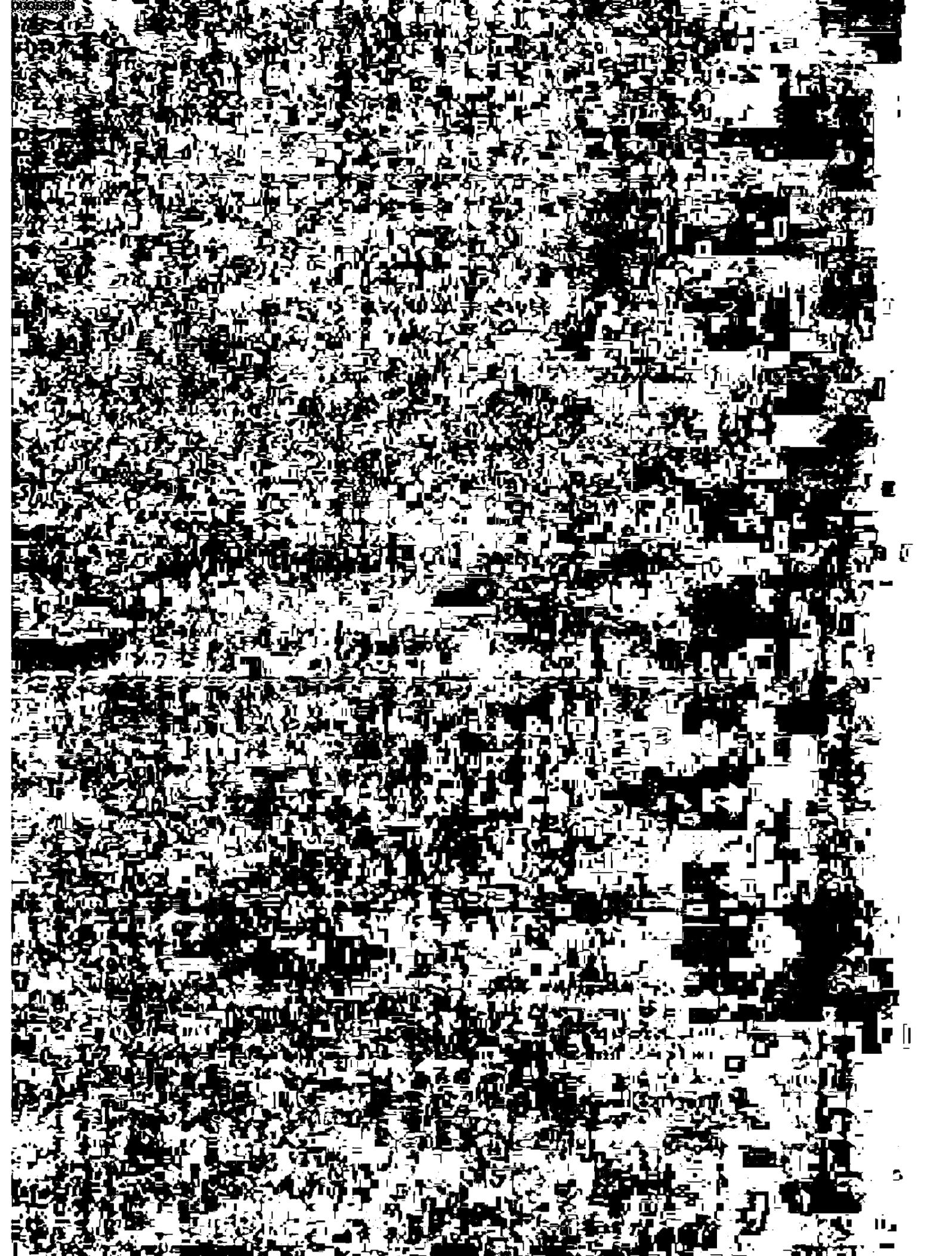
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier



1704

Meinen Kindern

«[.../ und aus der schwersten Finsternis der Welt, aus unserer bittersten und schwersten Finsternis wird dem Hilflosen der Ruf, tönt die Stimme, die das Gewesene mit allem Künftigen verbindet und die Einsamkeit mit allen Einsamkeiten, und es ist nicht die Stimme der Furchtbarkeit und des Gerichts, zaghaft tönt sie im Schweigen des Logos, dennoch von ihm getragen, emporgehoben über den Lärm des Nicht-Existenten, es ist die Stimme des Menschen und der Völker, die Stimme des Trostes und der Hoffnung und der unmittelbaren Güte: Tu dir kein Leid! denn wir sind alle noch hier!» [BROCH 1996, S. 716]



Inhaltsverzeichnis

1	Gestalter der Utopie	1
1.1	Biographie und Phantasie	1
1.2	Kalendarium	9
1.3	Die Konstruktion einer Utopie	14
1.3.1	Wandlungsprozesse	14
1.3.2	Erkenntnis des Unsagbaren	16
1.3.3	Theater als Asyl für Utopien	21
2	Polnische Mythen	25
2.1	Mythos und kulturelles Paradigma in Polen	25
2.2	Demiurgie der Zweifler versus Messianismus	31
2.3	Ich versus Heldenethos	35
3	Individuation hinter den Worten	41
3.1	Die Besonderheiten von Lupas «szenischer Écriture»	41
3.1.1	Virtuelle Biographie	42
3.1.2	Narratives Theater	44
3.1.3	Traumdramaturgie	46
3.1.4	Mythogene Figuration	47
3.1.5	Offene Form	47
3.2	Sprechende Räume	49
3.3	Theater hören	53
3.4	Zur Psychologie der Erkenntnis	58
3.4.1	Risiko Theater	59
3.4.2	Der innere Monolog	64
3.4.3	Körper – Traumkörper	67
3.5	«Erkenntnispsychologisches Theater»	69
4	Wahlverwandtschaften	71
4.1	Von Witkacy zu anderen «eigenen» Texten	71
4.2	Ein Geflecht aus Selbstbezügen	82
4.2.1	Wandel nach Witkacy	82
4.2.2	Vom Roman zum Theater	84
4.2.3	Ein Individuationsmodell: Die Schwärmer	89
4.2.4	Im Kalkwerk gehörte Erkenntnis	103
4.2.5	Lupas Präsidentinnen	109

4.2.6	Die Auslöschung des Unschuldsparadigmas	110
5	Fallbeispiel einer utopischen Konstellation	125
5.1	Zu Lupas Broch-Adaptationen	125
5.2	Totalität und Individualität	127
5.3	Die Struktur der Texte im Vergleich	132
5.3.1	«Pasenow oder Die Romantik»	132
5.3.2	«Esch oder Die Anarchie»	133
5.3.3	«Huguenau oder Die Sachlichkeit»	135
5.4	Reflektierte Träume und geträumte Reflexionen	138
5.4.1	Selbstreferentialität in Lupas Inszenierung	139
5.4.2	Inszenierte Träume	152
5.4.3	Der Regisseur als Komponist – Der Komponist als Dramaturg	162
5.4.4	Der offene Raum	176
5.5	Die Individuationen der Schlafwandler	180
5.5.1	Schlafwandeln als Metapher und Methode	181
5.5.2	Bertrand oder Die Fremdheit	184
5.5.3	Major Joachim von Pasenow oder Die Stummheit	188
5.5.4	Esch oder Die Suche	190
5.5.5	Huguenau oder Der Übergang	194
5.5.6	Goedicke und Jarezki oder Die andere Seite	199
5.5.7	Hanna Wendling oder Die Vereinigung der Gegensätze	202
5.5.8	Dame mit Einhorn – Ein Exkurs	206
5.5.9	Keine Helden, sondern nur noch Menschen	212
5.6	Zur Rezeption des Inszenierungszyklus	213
6	Zusammenfassung	219
6.1	Wege zu neuen Mythen	219
6.2	Meisterhafter Anachronismus	222
6.2.1	Lupa in Polen: Der Meister	222
6.2.2	Lupa in Europa: Ein Anachronist?	227
7	Anhang	231
7.1	Zeittafel	231
7.2	Liste der Szenen «Die Schlafwandler»	236
7.2.1	«Esch oder Die Anarchie»	236
7.2.2	«Huguenau oder Die Sachlichkeit»	237
7.3	Editorische Notiz	239
7.4	Photos	240
	Literaturverzeichnis	249
	Dank	265

Einleitung

Krystian Lupa (*1943), dem diese Arbeit gewidmet ist, ist ein Theaterregisseur, der in Polen spätestens seit Beginn der 1990er Jahre den Status eines «Meisters» genießt. Er steht in dem Ruf, das polnische Theater nachhaltig zu prägen.

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist ein Manifest Lupas: Mit seinem Theater will er dazu beitragen, daß sich ein «neuer Mythos»¹ auf den Trümmern zerfallener Werte entwickelt. Er gibt an, sich mit den nationalen polnischen Mythen nicht zu identifizieren.² Diesen hohen Anspruch eines Künstlers an die eigene Kunst gilt es zu prüfen.

Ein Ziel der Arbeit besteht darin, einen Überblick über Lupas Schaffen zu geben und dessen Besonderheiten und Entwicklungen zu beschreiben. Ich möchte Lupas Texte und Inszenierungen nach immanenten mythogenen Strukturen befragen. Dies verknüpfe ich mit der Analyse biographischer und selbstreferentieller Motive. Darüberhinaus untersuche ich Lupas Theater im Zusammenhang zu Mythen, die das polnische kulturelle Paradigma prägen.

In Kapitel 1 beschreibe ich Lupas Biographie, um damit zum einen seine Herkunft darzulegen und zum anderen eine Grundlage für die selbstreferentiellen Deutungen seines Werks zu schaffen. Mit einem Abriß der Inszenierungen von Krystian Lupa und deren Rezeption in den vergangenen 25 Jahren möchte ich seine künstlerische Entwicklung skizzieren. Desweiteren gehe ich auf Lupas geistige Herkunft ein. Ich referiere die Intentionen seines künstlerischen Schaffens und stelle sie in den entsprechenden Kontext.

Im Anschluß lege ich in Kapitel 2 die Bezüge zwischen Lupas Theater und den Mythen dar, die das polnische kulturelle Paradigma prägen.

In Kapitel 3 arbeite ich markante Merkmale der «narrativen Dramaturgie» in Lupas selbstreferentiellem Theater heraus. Gesondert analysiere ich die Beziehungen zwischen der Dramaturgie und dem Raum sowie der Musik. Desweiteren gehe ich den methodischen Grundlagen seines «Schauspielertheaters» nach. Anschließend definiere ich, was ich unter dem Begriff «erkenntnispsychologisches Theater» verstehe.

Die Merkmale der verschiedenen Phasen, in die ich Lupas bisheriges Schaffen einteile, sowie ausgewählte Inszenierungen analysiere ich in Kapitel 4. Ich frage nach selbstreferentiellen Bezügen der Inszenierungen untereinander, nach ihrem Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit und nach immanenten mythogenen Strukturen.

¹|LUPA 1999b, S. 58|

²|LUPA 2000f, S. 13|

Exemplarisch stelle ich in Kapitel 5 Lupas Inszenierungszyklus zu Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler» detailliert dar. Auf der Grundlage einer vergleichenden Analyse des Ausgangstextes, der Bühnenadaptationen und der Aufführungen, insbesondere anhand der Figurenanalysen, gehe ich auf mythogene Symbolisierungen ein.

Zusammenfassend frage ich in Kapitel 6 nach der Erfüllung des Postulats vom «neuen Mythos» und trage zu diesem Zweck noch einmal zusammen, was Lupas Theater ausmacht. Abschließend stelle ich in einem Ausblick Überlegungen zu dessen Stellung im polnischen und im europäischen Kontext an.

Das vorliegende Buch ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Mai 2003 an der Philosophischen Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin abgeschlossen wurde.

Kapitel 1

Gestalter der Utopie

1.1 Biographie und Phantasie¹

Krystian Lupa wurde am 7. November 1943 in Jastrzebie Zdroje in Südpolen geboren. Sein Vater (Ludwik Lupa) war Lehrer für humanistische Fächer, insbesondere Sprachen. Seine Mutter (Weronika Lupa, geb. Freiherr) wurde nach einem späten Fernstudium Kreisfachberaterin für Mathematik, «und das war die Mission ihres Lebens».² Die Eltern führten keine harmonische Ehe, waren aber nach Lupas Aussagen aneinander gefesselt, voneinander abhängig.³ Ständige Konflikte bestimmten den Familienalltag, in dem die Mutter sich dem Sohn freundschaftlich nähern wollte, während der Vater seine Autorität ausreizte, vor der sich Mutter und Sohn zuweilen gemeinsam ins Kino flüchteten, was der Vater mit der Begründung verboten hatte, dort stecke man sich mit gefährlichen Krankheiten an.⁴ Lupa beschreibt einen «bernhardschen Mechanismus» zwischen den Eltern, immer wiederkehrende Verhaltensmuster, die ewig gleiche Konflikte ausbrechen ließen. Beide Eltern mischten sich relativ stark in das Leben des Sohnes ein, selbst als dieser bereits erwachsen war. Ein prägender Mensch in Lupas Leben war und ist seine Tante Flora Freiherr.

Aktuelle Politik spielte im Hause Lupa keine Rolle, eher eine Art «totale Politik», d. h. Geschichte in groben Zügen. «Vater war immer ein Feind dessen, was aktuell war. Mutter sagte, daß er vor dem Krieg Kommunist war, nach dem Krieg aber fanatischer Antikommunist wurde. Während des Krieges war er Feind all dessen, was deutsch war - direkt nach dem Krieg wurde er zu einem besessenen Germanophilen.»⁵

Lupa beschreibt seinen Vater als Menschen «voller Widersprüche», der «unablässig mit sich selbst kämpfte», als verrückten Tyrann, vor dem er sich als Kind

¹ Ich berufe mich bei der Darstellung der Biographie auf veröffentlichtes Material, zum großen Teil auf Selbstaussagen Lupas im Rahmen von Interviews, wobei auch Selbststilisierungen zu berücksichtigen sind.

²[LUPA 2000f, S. 12]

³s. u. a. [LUPA 1999b, S. 30]

⁴s. [LUPA 2000f, S. 12]

⁵[LUPA 1999b, S. 38]

fürchtete, und gleichzeitig als Schwärmer.⁶ Der Vater sprach in mehreren Sprachen⁷ zu seinem Sohn, ungeachtet dessen, ob dieser ihn verstand.⁸ Nach seinem Tod hinterließ der Vater Hefte, in denen er seine Schreibversuche festgehalten hatte. Die kaum entzifferbaren Texte bestehen aus mehreren Schichten, die in unterschiedlichen Farben übereinander geschrieben und ineinander verquickt sind.⁹ Die zweite Manie neben diesen unaufhörlichen Schreibversuchen war der Bau eines Hauses, den der Vater in an Wahnsinn grenzender Sisyphusarbeit über Jahrzehnte vorantrieb und in den er den Sohn immer wieder mit hineinzwang.¹⁰ Insgesamt hatte der Vater kaum Verständnis für den Lebensweg des Sohnes.

Lupa wuchs in einem alten, verfallenen Schulhaus auf, dessen Alter er «dämonisierte».¹¹ Der Vater besaß neben seiner großen Bibliothek auch eine beträchtliche Sammlung an mechanischen Geräten, für die er sich begeisterte. Als Lupa das Haus zur Ruine verkommen sah, hatte er den Eindruck, seine Kindheit gehöre in ein anderes Zeitalter. «In Ruinen steckt die Möglichkeit, Jahrhunderte zu überspringen.»¹² Diese Hybriden der Phantasie sind Lupa wichtig, weil sie jene «mythische Landschaft»¹³ ausmachen, die in seinem Theater sichtbar wird: Verfallene Gebäude und Wände, abgenutzte (aber meist immer noch schöne) Gegenstände etc.

In seiner Kindheit hatte Lupa ein Utopia entworfen. Diese kindlichen Phantasien bewegen ihn bis heute. «Juskunia» war ein Phantasieland, ähnlich Atlantis, in das Lupa virtuell vor der bevormundenden Autorität seines Vaters fliehen wollte. «Seit der Kindheit entwickelte sich in mir Eigensinn und der Wunsch, vor dem Vater zu entfliehen. Ich suchte immer Asyle, in denen ich außerhalb seiner Reichweite wäre.»¹⁴ Lupa erfand Juskunia als er begann, schreiben zu lernen, fertigte Landkarten des Phantasiereiches und Stadtpläne der Hauptstadt namens Jelo an. Die eigens erfundene Geheimsprache bezeichnet Lupa als zweite Sprache, die er lernte.¹⁵ Lupa lebte in dieser Phantasie bis in die Mittelschulzeit. «Bis heute träume ich von Jelo und trotz des Eindrucks, daß ich durch eine nicht existente Stadt gehe, erscheint sie mir wirklicher als die Wirklichkeit.»¹⁶ Vor wenigen Jahren stand er ein, noch heute «kontemplativ» in die Betrachtung der einstigen, nun in den Computer übertragenen Karten zu versinken.¹⁷

Lupa erfand eine blutige und grausame Geschichte des Landes, in dem er dämo-

⁶[LUPA 2000f, S. 11]

⁷Er beherrschte mindestens sechs Fremdsprachen und war zeitlebens dabei, neue Sprachen zu lernen.

⁸Vielleicht kommt daher die Lupas Angewohnheit, den Klang der Worte, besonders den schwierigerer Worte, lange vor sich her sprechend abzuwägen.

⁹U. a. diese Notate bilden die Grundlage für Lupas Methode der «Palimpsestes», s. Abschnitt 3.1.5.

¹⁰Das Motiv des Hauses bzw. Hausbaus wird in mehreren Inszenierungen Krystian Lupas wieder auftauchen, z. B. in «Kalkwerk» und vor allem in «Huguenau oder Die Sachlichkeit».

¹¹[LUPA 2002, S. 6]

¹²[LUPA 2002, S. 6]

¹³[LUPA 2002, S. 6]

¹⁴[LUPA 1999b, S. 32]

¹⁵s. [LUPA 2000f, S. 11]

¹⁶[LUPA 1999b, S. 32]

¹⁷[LUPA 2000f, S. 11]

nische Herrscher walten ließ. Pate dafür standen u. a. Lupas Vorstellungen vom grausamen und zugleich heroischen Stalin. Lupa selbst stellt Parallelen zwischen der Angst des Volkes von Juskunia und seiner eigenen Angst vor dem Vater fest. Künstler, für die sich der junge Krystian Lupa begeisterte (wie z. B. Picasso), wurden in seiner Phantasie zu Heroen seines mythischen Juskunia, in dem «der Akt des schöpferischen Willens etwas Entscheidendes war».¹⁸ Diese Vorstellungen treffen sich kongenial mit der Dramaturgie Witkacys, die das Fundament für Lupas Theaterarbeit bildet. Sie finden sich später in Lupas Prosa und seinen Tagebuchaufzeichnungen wieder. Er selbst bezeichnet seine Juskunia-Träumereien als ersten Ausdruck seines Bedürfnisses, eine Wirklichkeit zu schaffen, «die – um mit Jungs Worten zu sprechen – ein symbolischer Ort der Projektion der Inhalte der Persönlichkeit seien».¹⁹

War der Vater ein faszinierter Kenner mehrerer Fremdsprachen, so verschloß sich der Sohn zunächst dieser Begeisterung. Erst nach dem Tod des Vaters (1987) begann Krystian Lupa fanatisch, deutsch zu lernen und verstärkt deutsche Literatur aus der Bibliothek des Vaters zu lesen. Dem entgegen las er neben der üblichen Kinder- und Jugendliteratur schon als Kind mehr oder weniger heimlich Bücher wie «Ahnenfeier» und «Konrad Wallenrod» von Adam Mickiewicz, «Die Falschspieler» von André Gide und «Hunger» von Knut Hamsun. Mit der Gomulka-Ära, dem politischen «Tauwetter» ab 1956, begann auch eine kulturelle Öffnung in Polen. Lupa begeisterte sich für Picassos Malerei und für die zeitgenössische Literatur. Die Mutter schenkte ihm u. a. Stanisław Ignacy Witkiewicz' (Witkacys)²⁰ «Neue Formen in der Malerei».

Nach dem Abitur studierte Lupa zwei Semester Physik an der Jagiellonen-Universität in Krakau. 1963 begann er Malerei an der Akademie der Schönen Künste²¹ ebenfalls in Krakau zu studieren. Lupa war Schüler der Malklasse von Hanna Rudzka-Cybisowa.²² Lupas inhaltlich dominierte Arbeiten trugen ihm den Vorwurf des Illustrationismus und Symbolismus ein. Seine Malerei sei allzusehr der Literatur verhaftet.²³ Er erinnert sich, wie Selbstzweifel fast mehr noch als die Konflikte an der Schule sein Leben damals prägten.²⁴ Lupa wechselte zum Fachbereich Graphik, wo er bei Mieczysław Wejmann²⁵ studierte. Dort konnte er

¹⁸[LUPA 1999b, S. 38]

¹⁹[LUPA 2000f, S. 11]

²⁰Witkacy ist ein Pseudonym, das Stanisław Ignacy Witkiewicz nach 1918 in Abgrenzung von seinem Vater Stanisław Witkiewicz angenommen hat. Ich werde es in der vorliegenden Arbeit anstelle des bürgerlichen Namens benutzen.

²¹Polnisch: Akademia Sztuk Pięknych (ASP)

²²Die Malerin Hanna Rudzka-Cybisowa (1897-1988) gehörte zur in den zwanziger Jahren gegründeten Krakauer Künstlergruppe der Kapisten (*kapisci*), deren Werke auf von der Realität unabhängigen Komposition von Farben beruhen. Sie malte (unter dem Einfluß Pierre Bonnard's) vorwiegend Stilleben, Porträts und Landschaften.

²³Es scheint sich bei Lupas Konflikten mit seinen Lehrern an der Akademie der Schönen Künste um ein Problem gehandelt zu haben, das nicht nur ihn allein, sondern seine Generation insgesamt betraf, denn an den Kunsthochschulen in Polen dominierten in den 60er Jahren noch die Kapisten, während die jüngere Künstlergeneration, zu der Lupa gehörte, sich stärker realistisch bzw. hyperrealistisch mit einem Hang zu Surrealismus und/oder Symbolismus orientierte (s. [NIZIOLEK 1997, S. 11f]).

²⁴s. [LUPA 2000f, S. 11]

²⁵Mieczysław Wejmann (1912-1992) war Maler, vorwiegend aber Graphiker und Mitglied

seinen Neigungen, «vorgestellte Welten»²⁶ zu zeichnen, akzeptiert nachgehen. Nach abgeschlossenem Graphik-Studium gab er sich gegen den Willen des Vaters seiner Kino-«Krankheit» hin und nahm von Neuem ein Studium der Filmregie an der Staatlichen Theater- und Filmhochschule²⁷ in Łódź auf, was er wenig später aus Gründen provokativen Verhaltens und unterschiedlicher künstlerischer Ansprüche abbrechen mußte. Er hatte als fanatischer Anhänger Godards eine Filmetüde unter dem Titel: «Menschen, die aneinander vorübergehen»²⁸ über zufällige Begegnungen auf der Straße gedreht. In diesem Film ging es um das Phänomen, daß für einen Moment immer wieder Menschen mit eigenständigen Biographien passieren, Existenzen, die nur für Bruchteile von Minuten für den Beobachter präsent sind, um alsbald auf immer zu verschwinden. Ein solches minimalistisches Thema stieß bei den bewertenden Professoren auf absolutes Unverständnis. Zwar bewertet Lupa den eigenen Film inzwischen kritisch, jedoch spielt ein solcher Blickwinkel auf die fremde menschliche Existenz bis heute in seiner Arbeit an Figuren im Theater eine nicht unwichtige Rolle. In Łódź arbeitete Lupa mit dem Studententheater «Zitrone»²⁹ als Bühnenbildner und Regisseur zusammen. Lupas eigenen Angaben zufolge gefiel er sich in den 1960er Jahren als Exzentriker, der zumindest äußerlich der Hippie-Mode folgte, sich jedoch der Ideologie dieser Gruppe nie wirklich anschließen wollte, aber doch teilweise deren Lebensform teilte. Biographisch mitvollzogene Elemente der Gegenkultur, wie das Interesse an Esoterik und Magie, Selbstverwirklichungskult, Tiefen- aber auch Parapsychologie, sind in Lupas Theater eingeflossen. Im Großen und Ganzen klammerte Lupa die politischen Aspekte der Gegenkultur, die sonst in Polen nach 1968 überwogen, aus.

Lupa berichtet von Experimenten mit Drogen, doch ihm lag es nie am Exzess, sondern am kontrollierten Experiment mit Drogen, um die Dimensionen des eigenen Bewußtseins auszutesten.³⁰ Lupa erzählt auch von Drogenexperimenten in der Art wie Witkacy sie vorgenommen und dokumentiert hat,³¹ im Unterschied zu Witkacy hat Lupa aber nahezu ausschließlich schwache Drogen ausprobiert. Noch in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren experimentierte Lupa gemeinsam mit seinen Schauspielern in Jelenia Góra bei den Proben mit Drogen, was er später dann ganz aufgegeben hat. Zur exzentrischen Lebensform gehörte, daß man öffentlich seine sexuellen Vorlieben preisgab, aber auch daß kollektiv Romane über das gemeinsame Leben verfaßt wurden, wobei sich Realität und Fiktion zu verquicken begannen. Es wurden ausgefallene Vorgänge inszeniert, um darüber möglichst «avantgardistisch» schreiben zu können. Lupas eigene Texte gerieten am «klassischsten», weil er sich – im Gegensatz zu den absolut sinnentleerten Texten der Kollegen – nicht «vom Sinn lösen»³² konnte. Heute grenzt sich

der Künstlergruppe «Neun Graphiker». Bekannt geworden sind seine expressiv-metaphorischen Graphik-Zyklen, u. a. unter dem Titel «Radfahrer».

²⁶[LUPA 2000f, S. 11]

²⁷Polnisch: *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa (PWSTiF)*

²⁸Polnisch: «*Ludzie, którzy się mijają*»

²⁹Polnisch: «*Cytryna*»

³⁰s. u. a. [LUPA 2000f, S. 12]

³¹s. [WITKIEWICZ 1985c]

³²[LUPA 2000f, S. 12]

Lupa von diesen exaltierten «Posen» ab, schätzt sie aber als wichtige Jugenderfahrung. Wie sehr er derlei Verhalten aus heutiger Sicht auch für «präventiv» hält, so brachte es den Beteiligten jenes «Schwärmertum» ein, das für künstlerisches Wirken wichtige «Streben nach wesentlichen Fragen».³³

Es gibt zwar eine ganze Reihe Bemerkungen Lupas über seine Hippie-Vergangenheit, aber ich habe keine Angaben zu seinem Verhältnis zur Studenten- und Intellektuellenrevolte 1968 gefunden. Ich gehe davon aus, daß die politisch-gesellschaftlichen Polarisierungen Ende der 1960er Jahre Auswirkungen auf Lupas Konflikte an der Krakauer Kunsthochschule und der Filmhochschule Łódź gehabt haben, wenn auch verdeckt oder als ästhetische Auseinandersetzungen verkleidet. Nach der Exmatrikulation von der Filmhochschule durchlebte Lupa eine Zeit der Desorientierung, die in der Ablehnung seiner Bewerbung an der Warschauer Staatlichen Theaterhochschule gipfelte, wo er sich 1972 mit einem Regiekonzept für «Nixen und Hexen» von Witkacy vorstellte. Lupa erzählt eine Anekdote vom Vorsprechen in Warschau, bei dem er spielen sollte, daß er in Ohnmacht fällt und dies – nach hinten sinkend – tat, wie er es von seiner Mutter kannte, die häufig das Bewußtsein verloren haben soll. Bohdan Korzeniowski, der Dekan der Hochschule, hielt das Nach-hinten-Fallen für falsch, und Lupa wurde abgelehnt. Er hat dieses Erlebnis 1985 in «Traumstadt» in einer Szene verarbeitet. Seine Mißerfolge wertet er im Nachhinein als «Wandel und Reinigung»,³⁴ die ihn aus der exzentrischen Pose befreiten.

1973 bewarb er sich mit einer Neubearbeitung desselben Textes von Witkacy an der Krakauer Staatlichen Theaterhochschule³⁵ und wurde für den ersten Jahrgang des Studiengangs Regie angenommen. Mit dem Studium begann für Lupa eine «neue Ära»,³⁶ in der er sich endlich wirklich schöpferisch tätig werden sah.

Lupa beklagt, daß sich jüngere Regisseure in Polen mit gewissen Mythen des Theater auseinandersetzen haben, die sie für das eigene Fortkommen kaum fruchtbar machen könnten. «Ich kann nicht in Schillers³⁷ oder Meyerholds Fußstapfen treten, sondern das, was mich wahrhaftig inspiriert, sind einzig Begegnungen mit lebendigem Theater, und darin vor allem mit dem polnischen.»³⁸ «Psychische Ereignisse»³⁹ stellten für Lupa die Begegnungen mit Tadeusz Kantor und Konrad Swinarski dar. Auch Jerzy Jarocki hat einen nicht unerheblichen Eindruck bei Lupa hinterlassen.

Während Lupa in Krakau studierte, arbeitete Tadeusz Kantor (1915-1990) mit seinem Theater «Cricot²» Anfang der 1970er Jahre an einer Inszenierung nach Witkacys Stück «Nixen und Hexen», das Lupa selbst mehrmals inszeniert hat. 1975 eröffnete Kantor, der wie Lupa gleichzeitig Regisseur und Maler war, mit der Inszenierung «Die tote Klasse» das *Theater des Todes*, die letzte und markanteste

³³[LUPA 2000f, S. 12]

³⁴[LUPA 2000f, S. 12]

³⁵Polnisch: *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (PWST)*

³⁶[LUPA 2000f, S. 13]

³⁷Leon Schiller (1887-1954) war mit seinem auf Mickiewicz und Wyspiański aufbauenden «Monumentaltheater» einer der einflußreichsten polnischen Regisseure der Zwischenkriegszeit und der unmittelbaren Nachkriegszeit.

³⁸[LUPA 1979b, S. 22]

³⁹[LUPA 1979b, S. 22]

Schaffensphase seiner Theaterarbeit. «Die tote Klasse» wurde für Lupa zu einem Schlüsselerlebnis. Zeitweilig war Lupa nach eigenen Angaben von Kantor geradezu «besessen».⁴⁰

Insbesondere bewunderte Lupa an Kantor dessen «imponierende Kraft zur Deformation, die er seinen Schauspielern einimpfen konnte»⁴¹ und die «Existenz des Schauspielers angesichts des Textes».⁴² Wie Kantor versteht Lupa das Theater nicht nur als Abbild der Realität, sondern als «Objekt der Manipulation».⁴³ Beide gehen von der Prozeßhaftigkeit ihres Schaffens aus, die auf die «Metamorphose» (Kantor) bzw. auf die «Individuation» (Lupa) der Beteiligten hinausläuft. Im Spiel mit dem Wechsel aus Reflexion und Ergriffenheit gibt es, trotz aller ästhetischer Unterschiedlichkeit, frappierende Ähnlichkeiten zwischen Kantors und Lupas Theater, das letztlich auf (Selbst)Erkenntnis hinausläuft. Beide steigern ihre Selbstanalyse innerhalb des theatralen Experiments in Richtung einer Selbstkreation. Aus der Gesamtheit der Inszenierungen und ihrer Reihenfolge läßt sich bei Kantor und bei Lupa eine Künstlerbiographie ablesen, zumal Kantor als auch Lupa während ihrer Vorstellungen jeweils anwesend sind.

Für Lupa wie für Kantor ist Theater eine Grenzerfahrung, einerseits weil es die Gelegenheit zur (inszenierten, d. h. auch kontrollierten) Überschreitung der Grenzen des Ichs bietet, andererseits weil es an der Grenze zwischen Rationalität, Religion und Kunst das «metaphysische Gefühl der Dauer»⁴⁴ erlebbar macht. Das *Theater des Todes* balanciert an der Grenze des Theaters, weil Kantor dort seine Kindheitserinnerungen an die galizische Kultur wie auch seine traumatischen Erinnerungen an die beiden Weltkriege von den Schauspielern in einer Art gnadenloser Theatermaschinerie präsentieren läßt. Kantors Theater nach der Katastrophe kommt vom Tod her, die Schauspieler sind die «Doppelgänger»⁴⁵ der Toten. Es ist vom «überwältigendem Gefühl der Niederlage und des Scheiterns»⁴⁶ geprägt. Für Lupa ist die Katastrophe schlechthin (in seinem Fall nicht die erlebte historische Katastrophe) ein Axiom seines Lebens. Er sieht in der Katastrophe Anzeichen einer Zeit des Übergangs. Darin besteht der wesentliche Unterschied zwischen den Generationen.

Wie Tadeusz Kantor ist auch Konrad Swinarski (1929-1975) eine Instanz im polnischen Theater, dessen Name bis heute als Qualitätszeichen verwendet wird, obwohl Swinarski bereits 1975 bei einem Flugzeugunglück ums Leben kam. An der Krakauer Schule begegnete Lupa Swinarski als Lehrer. Bei dessen Inszenierung des «Hamlet» am *Stary Teatr* arbeitete er als Assistent. Als Lupa selbst zu inszenieren begann, war Swinarski bereits tot.

Swinarski war in den 1950er Jahren Assistent bei Bertolt Brecht am Berliner Ensemble. Sein Theater wird von einer Synthese aus Brechts Theater und der polnischen Romantik bestimmt, wodurch er die gängige Lesart der romantischen

⁴⁰[LUPA 1992b, S. 31]

⁴¹[LUPA 1992b, S. 31]

⁴²[LUPA 1999a, S. 22] Kantors Theater ging auf Witkacys Konzept der Reinen Form zurück, auf das sich Lupa ebenso, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise, bezieht.

⁴³[LUPA 1984, S. 8]

⁴⁴[LUPA 1984, S. 9]

⁴⁵[KOTT 1990, S. 227]

⁴⁶[LEHMANN 1999, S. 123]

Texte veränderte. Er krepelte den Mythos von den romantischen Helden in seinem Theater um, indem er sie in ihrer Verletzbarkeit und ihrer Fehlbarkeit zeigte. In seinen Inszenierungen wird vor allem die Veränderbarkeit der menschlichen Natur sichtbar. Swinarski hob die Totalitarismen der Interpretation auf, indem er nicht mehr den immer «guten» Patrioten die «bösen» Besatzer gegenüberstellte. Dialektisch stellte er die Ambivalenz von Gut und Böse auf beiden Seiten dar, basierend auf genauester Textlektüre. «Swinarski modifizierte die stereotypen Grundlagen der nationalen Mythographie.»⁴⁷ Und er griff insbesondere in seinen Romantikinzenierungen jene romantische Ironie auf, von der auch Lupa Denken geprägt ist.

Lupa Theater wurde nicht nur einmal auf den Einfluß Swinarskis zurückgeführt,⁴⁸ und doch unterscheidet sich der Schüler Lupa von seinem Meister wesentlich durch sein Interesse an anderen Themen und Autoren. Insbesondere methodisch wurde Lupa in vielem von Swinarski angeregt. So begriff auch Swinarski Theater als oft sehr langen und mitunter qualvollen schöpferischen Prozess, in dem die Schauspieler Partner des Regisseurs sind. In Swinarskis «Schule» wurden die Texte immer wieder von Neuem hinterfragt, d. h. einmal gefundene Bedeutungen in Frage gestellt, verworfen, nach neuen gesucht und lange an der adäquaten szenischen Umsetzung probiert. Gegen diese Vorgehensweise, die partiell aus standhaftem Warten auf Inspiration bestand, rebellierte Lupa als Regiestudent zunächst aufs Heftigste, aber später übernahm er gerade sie als Probenmethode. Erst später sah Lupa, daß er begann, «in denselben Garten vorzudringen, aber wohl irgendwie von einer anderen Seite her.»⁴⁹ Swinarski lehrte ihn «Suche und Zweifel»,⁵⁰ von ihm übernahm Lupa das «Mißtrauen gegenüber jeglichem ersten Gedanken» und dessen Angst vor Falschheit.⁵¹

Jerzy Jarocki (*1929) war wie Swinarski Professor an der Krakauer Theaterhochschule, während Lupa dort studierte. Bereits in den 1960er Jahren frequentierte Lupa als Student der Kunsthochschule häufig, ja nahezu ausschließlich, die Kammerbühne⁵² des *Stary Teatr*, wo ihn Jarockis Inszenierung von Witkacys «Mutter» seinerzeit «bis zum Wahnsinn faszinierte».⁵³ Jarockis Vermächtnis besteht darin, daß er eine neue und originäre Sicht auf Witkacys Werk und Biographie durch die Inszenierung von dessen Stücken und eigenen Textcollagen publik machte. Darüber hinaus inszenierte Jarocki seit den 1950er Jahren neben Werken der polnischen Romantik und des Jungen Polen, russische Stücke (Tschechow, Gogol, vor allem aber Majakowski) und polnische Gegenwartsliteratur (Gombrowicz, Mrozek, Różewicz), aber auch Texte aus der deutschen Literatur (Goethe, Kleist). Die Kenntnis der deutschen Sprache und die Liebe zur deutschsprachigen Literatur im Original verbindet Lupa mit Jarocki und Swinarski. Besonders imponierte

⁴⁷[PLEŚNIAROWICZ 1990, S. 163] «Swinarski modified the stereotype foundations of national mythographie.»

⁴⁸s. z. B. [DEGLER 1999, S. 78]

⁴⁹[LUPA 2000d, S. 60]

⁵⁰[LUPA 2000f, S. 13]

⁵¹[LUPA 1992b, S. 31]

⁵²Polnisch: *Scena Kameralna*. Dort finden später alle Inszenierungen Lupas am *Stary Teatr* statt.

⁵³[LUPA 2000f, S. 11]

Lupa Jarockis «präziser Umgang mit den Schauspielern».⁵⁴ Jarocki ist ein Meister der Formalisierung des Spiels im Raum, aus dessen professioneller Treffsicherheit Lupa einiges an Selbstvertrauen gewonnen hat. Jarocki war und ist ein strenger, fordernder Lehrer: «Ein paar Mal gab er mir eins auf die Finger, weil er bei mir Dünkel bemerkte. Weil ich, anstatt zum Wesentlichen zu kommen, eine gewisse Art theatraler Attraktion, ein Ornament, finden wollte. Das waren Zeiten des sogenannten Neuerertheaters, und wenn die Leute länger als zwei Minuten auf den Stühlen saßen, war das schon keine Avantgarde mehr. Man mußte sich auf den Kopf stellen. Ich bemühte mich auch, dem gerecht zu werden, aber Jarocki zeigte mir, daß das keinen Sinn habe.»⁵⁵

1977 schloß Lupa sein Studium mit großem öffentlichem Erfolg abermals mit der Aufführung des Stückes «Nixen und Hexen» ab. In der extrem langen Lehrzeit von 1961 bis 1977 bildete sich Lupa zu einem Universalkünstler heran, der die Vielfalt seines Könnens bis heute ins Theater einbringt. Lupa scheint diese Lehrjahre gebraucht zu haben. Sie bilden den biographischen Erfahrungshorizont für sein selbstreferentielles Theater. Menschliche Krisen, Unsicherheiten und Orientierungslosigkeit gehören zu den Hauptthemen in Lupas späteren Inszenierungen. Gleich nach dem Studium wurde Lupa an das Cyprian-Norwid-Theater nach Jelenia Góra engagiert, wo er bis 1986 als Regisseur arbeitete. Dieses Theater unterschied sich unter der Intendanz von Alina Obidniak von den meisten übrigen Theatern in Polen. Obidniak öffnete das Stadttheater einerseits für Experimente, förderte Theater im öffentlichen Raum und neue Theaterkonzepte, bemühte sich um eine nichthierarchische Theaterorganisation, an der alle kreativ beteiligt sein könnten und unterhielt rege Kontakte vor allem ins westliche Ausland. Lupa arbeitete überwiegend auf der «Studiobühne»,⁵⁶ einer für das Publikum geöffneten Probebühne, die als «Theaterlaboratorium»⁵⁷ dienen sollte.

Lupa fand in Jelenia Góra eine Gruppe junger Schauspieler um Majka Maj vor, die sich Lupas zum Teil extremem «geistigen Experiment»⁵⁸ hingab, in dem die Zuschauer hintangestellt wurden. Die Grenzen zwischen Leben und Kunst verschwammen. «24 Stunden am Tag verbrachten wir gemeinsam, indem wir uns mit der Kreation einer Inszenierung beschäftigten, indem wir zusammen Krystians Lieblingslektüre lasen [...], aber vor allem indem wir Musik hörten.»⁵⁹ Marihuana wurde gemeinsam bei «heiligen Proben»⁶⁰ geraucht, um die Wirkung für die Probe, beim Musikhören oder für das Schreiben eigener Texte auszutesten, die insbesondere der Selbstbeobachtung beim Überschreiten gewisser Grenzen des Alltags gewidmet waren. Die Proben zu einzelnen Inszenierungen fanden zum Teil in freier Natur statt. Nächtelang wurde diskutiert, «wie man einen zuverlässigen Mechanismus der Gemeinschaft schaffen könne».⁶¹ Lupa habe sich nie als «Kaplan eines neuen Theaters» aufspielen wollen, das Besondere an ihm sei seine

⁵⁴s. [LUPA 1979b]

⁵⁵[LUPA 2000f, S. 13]

⁵⁶Polnisch: *Scena « Studyjna »*

⁵⁷[OBIDNIAK 1999, S. 63]

⁵⁸[LUPA 2000f, S. 14]

⁵⁹[MAJ 1999, S. 70]

⁶⁰[LUPA 2000f, S. 14]

⁶¹[LUPA 1993]

«ungewöhnliche Gewöhnlichkeit»⁶² gewesen. Zum Kreis der Menschen, die sich um Lupa scharten, gehörten nicht nur Schauspieler, sondern seither eine Gruppe von Freunden und anderen begeisterten Zuschauern, von denen manch einer als Statist mitwirkte. Die radikale Theatergemeinschaft zerfiel nach einigen Jahren, Einzelne gründeten Familien und Lupa blieb allein als «freier Segler»⁶³ zurück.

1.2 Kalendarium

In seinen Anfängen als Theaterregisseur in den 1970er und Anfang der 1980er Jahre inszenierte Lupa vor allem Stücke von Witkacy. Zwischen 1976 bis 1986 setze ich die erste Phase von Lupas Schaffen an, die von Witkacys Ästhetik bzw. von Lupas Verständnis dieser Ästhetik geprägt ist. Zwar hat Lupa auch Stücke anderer Autoren (Mroźek, Andrejew, Gombrowicz, Wedekind, Przybyszewski, Wyspiański) inszeniert, es ist jedoch hervorzuheben, daß sich diese Regiearbeiten nicht wesentlich von den Witkacy-Inszenierungen unterscheiden. Lupa arbeitet an den Texten der anderen Autoren dieselben Probleme und Motive wie an Witkacys Stücken ab, nur daß jene Inszenierungen «fragmentarischer, ausschnitthafter, nicht so ganzheitlich»⁶⁴ gewesen sind. Aus diesen Gründen mache ich die erste Phase vor allem an Witkacy fest.

Lupas erste Witkacy-Inszenierung war «Nixen und Hexen oder Die grüne Pille»⁶⁵ 1977 an der Krakauer Theaterhochschule, die sowohl für den angehenden Regisseur als auch für die Schauspieler als Diplom galt. Unter den Schauspielern waren einige (z. B. Andrzej Hudziak und Alicja Bieniewicz), die bis heute zu Lupas Ensemble gehören. Lupa hatte sich bereits Jahre vorher mit Regiekonzepten zu diesem Stück an der Theaterhochschule Warschau (1972) und Krakau (1973) beworben. Insofern prägte gerade dieses Stück Lupas Werdegang als Theaterregisseur. Lupa inszenierte diese «Komödie mit Leichen in zwei Akten und drei Bildern» 1978 in Jelenia Góra ein zweites Mal.

Desweiteren inszenierte Lupa 1981 Witkacys «Die Pragmatiker»,⁶⁶ 1982 «Das namenlose Werk»,⁶⁷ 1986 «Maciej Korbowa und Bellatrix».⁶⁸ Die Witkacy-Inszenierungen sind bis auf das «Namenlose Werk» in Jelenia Góra entstanden, wo sich eine besondere Arbeitsatmosphäre entwickelt hatte. «In diesem besonderen Laboratorium kristallisierten sich charakteristische Merkmale von Lupas Stil heraus, die Art der Komposition des Raums und der Organisation der szenischen Zeit,

⁶²[BABIŃSKA 1999, S. 73]

⁶³[LUPA 2000f, S. 14] Über diese Erfahrung hat Lupa einen Roman unter dem Titel «Kloster der Lauschenden» (Polnisch: «*Klasztor nasłuchujących*») verfassen wollen, der aber Fragment geblieben ist.

⁶⁴[NIZIOLEK 1997, S. 19] Eine Ausnahme sieht Niziołek in der Inszenierung von Gombrowicz' «Trauung» (1984).

⁶⁵[WITKIEWICZ 1974a] Der polnische Titel des Stücks «*Nadobnie i koczkodany*» wurde – etwas treffender – mit «Zierpuppen und Schlampen» übersetzt. Der Titel der mir vorliegenden Übersetzung lautet «Nixen und Hexen», weshalb ich diesen verwende.

⁶⁶[WITKIEWICZ 1967]

⁶⁷[WITKIEWICZ 1982a]

⁶⁸[WITKIEWICZ 1985b] Meiner Kenntnis nach ist bisher keine deutsche Übersetzung des Stücks veröffentlicht worden.

die Methoden der Arbeit mit dem Schauspieler.»⁶⁹

Von Sławomir Mrożek inszenierte Lupa 1976 «Schlachthof»⁷⁰ und 1982 «Zu Fuß»,⁷¹ von Witold Gombrowicz 1978 «Yvonne, die Burgunderprinzessin» und 1984 «Trauung»,⁷² von Stanisław Wyspiański 1981 und 1999 «Die Rückkehr des Odysseus»,⁷³ von Stanisław Przybyszewski 1979 «Die Mutter»,⁷⁴ von Leonid Andrejew 1977 «Das Leben des Menschen»⁷⁵ und von Frank Wedekind 1978 «Der Erdgeist».

Zusammenfassend läßt sich bemerken, daß Lupa in der ersten Phase seines Schaffens zwar überwiegend Texte aus der polnischen Literatur inszenierte, er jedoch (mit Ausnahme von Gombrowicz' Stücken) auf bis dato eher selten gespielte Werke zurückgriff.⁷⁶ Es handelt sich überwiegend um Texte, in denen die romantischen Mythen bereits in gebrochener Gestalt auftauchen. Jene Stücke aus dem Jungen Polen,⁷⁷ als auch die Stücke nach Wedekind und Andrejew als Vertreter des deutschen bzw. russischen Symbolismus, hat er weitestgehend von ihrer ornamentalen, ästhetisierenden Stilistik befreit und sich auf die wesentlichen, sprich existentiellen, Vorgänge beschränkt.⁷⁸

Darüber hinaus verfaßte Lupa 1979 eine Textcollage, die unter dem Titel «Das durchsichtige Zimmer»⁷⁹ aufgeführt wurde und die auf deutschsprachiger Prosa (Thomas Mann und Hermann Hesse) sowie Fragmenten aus der Bibel und Witkacys Stücken basierte, aber auch eigene Texte enthielt. 1980 inszenierte Lupa ebenfalls in Jelenia Góra «Das Abendessen»,⁸⁰ das als eigenes Stück⁸¹ in Zusammenarbeit mit dem Ensemble angekündigt wurde, inspiriert vor allem von Kubin und Rilke. Diese beiden Inszenierungen gehören eindeutig auch in die Witkacy-

⁶⁹[DEGLER 1999, S. 75]

⁷⁰[MROŻEK 1997b]

⁷¹[MROŻEK 1998b]

⁷²Beide Stücke finden sich in [GOMBROWICZ 1997b].

⁷³[WYSPIAŃSKI 1960b] Meiner Kenntnis nach ist bisher keine deutsche Übersetzung des Stücks «*Powrót Odysa*» veröffentlicht worden.

⁷⁴[PRZYBYSZEWSKI 1993a]

⁷⁵[ANDREJEW 1979]

⁷⁶Zum Beispiel war Lupas Inszenierung von «Nixen und Hexen» in Jelenia Góra gewissermaßen die Uraufführung im offiziellen Theater. Das von Witkacy 1922 verfaßte Stück wurde vordem lediglich 1967 in einem kleinen Studententheater in Warschau uraufgeführt und 1973 von Tadeusz Kantor in Krakau inszeniert. «Maciej Korbowa und Bellatrix», das erste Stück des erwachsenen Witkacy, wurde erst in den sechziger Jahren als Manuskript wieder aufgefunden und vor Lupas Inszenierung nie aufgeführt (s. [OBIDNIAK 1999], [DEGLER 1986, S. 7]). «Das Leben des Menschen», das 1906 entstanden ist und dessen polnische Erstaufführung 1911 in Lwów stattfand, stand in der Sowjetunion lange Zeit auf dem Index, weil Andrejew nach 1917 aus dem Exil gegen die Sowjetunion arbeitete, und wurde somit auch in Polen nach 1945 nicht aufgeführt. Der in Vergessenheit geratene Autor wurde in Polen erst Anfang der 70er Jahre überhaupt wieder entdeckt und Lupas Inszenierung ist die erste eines Stückes von Andrejew nach dem Zweiten Weltkrieg (s. [SOBAŃSKA 1977, S. 7])

⁷⁷Das Junge Polen (*Młoda Polska*) war eine heterogene Kunstströmung um 1900, die verschiedene Stile auf sich vereinigte: Impressionismus, Symbolismus, Expressionismus u. a. Zu den Autoren des Jungen Polen gehörten z. B. Wyspiański und Przybyszewski.

⁷⁸s. u. a. [DEGLER 1999, S. 79]

⁷⁹Polnisch: «*Przeroczysty pokój*», unveröffentlicht.

⁸⁰Polnisch: «*Kolacja*», unveröffentlicht.

⁸¹Polnisch: *spektakl autorski*

Ästhetik. Lupa formuliert mit diesen Aufführungen sowie in den dazugehörigen Begleittexten Manifeste für seine Arbeit «mit»⁸² Witkacy.

Im März 1985, ein Jahr nach der vorherigen Premiere, brachte Lupa die erste Inszenierung einer Prosaadaptation heraus, in der er sich auf Alfred Kubins Roman «Die andere Seite» bezog. Aber diese Inszenierung am *Stary Teatr* in Krakau unter dem Titel «Traumstadt» ist noch ganz in der Ästhetik der Witkacy-Inszenierungen gehalten, so daß ich sie zur ersten Phase in Lupas Werk zähle, die dann 1986 mit der bislang letzten Witkacy-Inszenierung von «Maciej Korbowa und Bellatrix» in Jelenia Góra zuende ging.

Die Dynamik der ersten Phase ist als Verlangsamung zu beschreiben. Die zeitliche Dehnung szenischer Vorgänge bestimmte von nun an Lupas Dramaturgie. Bereits in seiner zweiten Inszenierung von «Nixen und Hexen» in Jelenia Góra setzte Lupa gegenüber der ersten das Spieltempo herab, jede Szene wurde beinahe rituell zelebriert. Ebenso wie das Tempo der Inszenierungen, verlangsamt sich mit der Zeit das Tempo, in dem die Inszenierungen aufeinander folgen. Die Probenzeiten verlängern sich, dauern ein Jahr und mehr. Pro Saison bringt Lupa ca. eine Inszenierung zur Premiere, manchmal kommt noch eine Wiederinszenierung bzw. eine Inszenierung an der Theaterhochschule hinzu.⁸³ Immer wieder gibt es Spielzeiten, in denen keine Premiere stattfindet.⁸⁴ Lupa gestattet sich Zeiten der Reflexion, des Innehaltens und der Neuorientierung, oder er sieht sich dazu gezwungen, Krisen zu verarbeiten.

Nach fast zwei Jahren Unterbrechung kehrte Lupa mit der Inszenierung des als «Lesedrama» etablierten Stücks «Die Schwärmer» von Musil 1988 an die Öffentlichkeit zurück. Hierin ist die erste Zäsur in Lupas Schaffen auszumachen, die Lupa selbst als Übergang seines Theaters von einer «metaphysischen» in eine neue, «ethische»⁸⁵ Phase auffaßt. Während Lupa bis 1986 zwischen Krakau und Jelenia Góra pendelte, arbeitete er zwischen 1988 und 1995 fast ausschließlich am *Stary Teatr* in Krakau, an dem er seit 1986 fest engagiert ist. Lupa inszeniert dort zeitlebens auf der Kammerbühne.⁸⁶

Von 1988 an konzentrierte sich Lupa auf die Inszenierung von Prosawerken, von denen ein Großteil aus ein und demselben literarhistorischen Kontext stammen. Es handelt sich bei Lupas Stoffen der zweiten Schaffensphase vorwiegend um österreichische Literatur aus der Zeit des Zerfalls der K. u. K. Monarchie. 1990 inszenierte Lupa «Der Mann ohne Eigenschaften» an der Schauspielschule und 1991 Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» am *Stary Teatr*. Seit

⁸²Diese auch auf Lupa zutreffende Formulierung hat Kantor geprägt, dem, ehe er gänzlich zu eigenen Aufführungstexten überging, Witkacys Texte als Vorlage für sein Theater dienten.

⁸³Lupa brachte in der Saison 1976/77 zwei Inszenierungen heraus, 1977/78 drei, 1978/79 nur eine, 1979/80 zwei, 1980/81 nur eine nach über einem Jahr Pause gegenüber der vorangegangenen. 1981/82 sind es wieder zwei und 1982/83 nur eine Inszenierung in Krakau sowie eine Gastinszenierung 1983 in Ungarn, bei der er auf einen bereits schon einmal inszenierten Text zurückgriff. Bis zur nächsten Premiere 1984 verging ein Jahr, so daß die Spielzeiten 1983/84 wie 1985/86 auch nur je eine Inszenierung von Lupa aufwiesen. 1984/85 arbeitete er an demselben Text im *Stary Teatr* und in der Schauspielschule.

⁸⁴1986/87, 1990/91, 1993/94

⁸⁵[LUPA 1988b]

⁸⁶Polnisch: *Scena Kameralna*

der ersten Inszenierung nach Dostojewskis «Die Brüder Karamasow» 1990 steht Lupa in der Gunst der polnischen Theaterkritik. Mit dem Wechsel der Gattung änderten sich auch die Themen und die Art ihrer Abhandlung im Theater.

In der minimalistischen Konzentration der Inszenierung von Bernhards Roman «Das Kalkwerk» 1992 konzentrierte sich sein ästhetisches Konzept. Lupa arbeitete hier zum ersten Mal mit dem Komponisten Ostaszewski zusammen, wodurch sein Inszenierungsstil seither geprägt ist. Lupa behauptet, mit der Inszenierung von «Kalkwerk» eine «Grenze in der Behandlung des selbstreflektiven Protagonisten»⁸⁷ erreicht zu haben. Er plant bzw. konstatiert immer wieder Wendepunkte seines Schaffens, die sich in der externen Rückschau nicht unbedingt bewahrheiten, zumal Lupa Umgang mit der Terminologie des Wendepunkts recht inflationär ist. In diesem Falle kann ich der Einschätzung, daß «Kalkwerk» eine erneute Zäsur⁸⁸ oder ein «Grenzwerk»⁸⁹ sei, nur bedingt folgen. Aus heutiger Sicht kann ich nicht bestätigen, daß eine neue Etappe begonnen hat, sondern nur, daß sich in «Kalkwerk» bisherige Ansätze kongenial verbunden haben, die Lupa in anderen Kontexten weiter verfolgt bzw. neu aufgreift. In jedem Fall aber gelang Lupa mit dieser Inszenierung der Durchbruch zu breiteren Publikumsschichten und zu größerer nationaler wie internationaler Bekanntheit.

Nach «Kalkwerk» und einer Neuinszenierung von Witkacys Stück «Maciej Korbowa und Bellatrix» an der Krakauer Theaterhochschule 1993 gab es wiederum keine neuen Theaterinszenierungen Lupa zu verzeichnen. 1993 realisiert er aber einen Fernsehfilm nach «Der Mann ohne Eigenschaften», dessen Besetzung sich in den meisten wichtigen Rollen mit der Diplominnszenierung aus dem Jahr 1990 deckt.

Mit der Adaptation und Inszenierung des zweiten Teils («Esch oder Die Anarchie») von Hermann Brochs Roman «Die Schlafwandler» 1995 begann eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit dem umfassendem Werk dieses Autors, die Lupa 1997 mit «Dame mit Einhorn» und 1998 mit «Huguenau oder Die Sachlichkeit» fortsetzte. Die Arbeit an «Die Schlafwandler» betrachte ich als Beginn der dritten Schaffensphase, weil sich Lupa nun zum ersten Mal einem anderen Typ von Figuren zuwendet. Die Erkenntnisprozesse beschränken sich nun nicht mehr ausschließlich auf hochgradig differenzierte Persönlichkeiten, sondern werden auch von Personen durchlebt und diskutiert, die «einfacher gestrickt» sind. In der Doppelinszenierung «Dame mit Einhorn» und «Die Versuchung der stillen Veronika» nach Musil wich Lupa teilweise von dem neuen Figurentypus ab.

In den neunziger Jahren inszenierte Lupa eine Reihe von Stücken, die ich auch zur dritten Schaffensphase zähle. Darunter sind zwei Stücke von Thomas Bernhard («Immanuel Kant» – Premiere im Januar 1996, «Ritter, Dene, Voss» – Premiere im Oktober 1996). Neben der Neuinszenierung von «Die Rückkehr des Odysseus» von Wyspiański 1998 in Warschau inszenierte Lupa 1997 «Kunst» von Jasmina Reza in Krakau. In der Inszenierung «Die Präsidentinnen» von Werner Schwab 1999 in Wrocław sehe ich eine Überspitzung des bei Broch angelegten Figurentypus. Diese Periode der partiellen Rückkehr zur Dramatik hat Lupa auch für die

⁸⁷[LUPA 1995e, S. 6]

⁸⁸s. u. a. [MAJCHEREK 2001a, S. 15f]

⁸⁹[MAJCHEREK 1993, S. 23]

Suche nach neuen Stoffen genutzt. Sie schließt die Öffnung hin zu neuen Häusern, d. h. zum *Teatr Dramatyczny* in Warschau und zum *Teatr Polski* in Wrocław, respektive zu neuen Schauspielern ein.

Danach griff Lupa wieder auf einen bereits inszenierten Text zurück, den er nun aus neuer Perspektive zu betrachten versucht. Die Wiederaufnahme in nahezu gleicher Besetzung, aber in neuem Bühnenbild der «Brüder Karamasow» 1999 war für das *Stary Teatr*, das intern von Streitigkeiten erschüttert war, eine wichtige Inszenierung, nicht zuletzt auch wegen ihres internationalen Erfolgs.

Im Laufe der neunziger Jahre verdichtete sich Lupas Zeitplan, sein Tempo zog an. Er inszenierte quantitativ mehr und arbeitete häufig an mehreren Inszenierungen in Theater und Film gleichzeitig. Die Probenzeiten für seine großen Inszenierungen erstrecken sich aber nach wie vor über viele Monate, zum Teil unterbrochen von anderen Verpflichtungen.

2001 wandte sich Lupa wiederum Bernhard zu, dessen Roman «Auslöschung» er am *Teatr Dramatyczny* in Warschau auf die Bühne brachte. Ob diese von Lupa wiederum programmatisch als Wendepunkt geplante Inszenierung «Auslöschung» ein eben solcher sein wird, wird erst die Zeit aufklären können. In jedem Fall differenziert sich sein Konzept aus, die verschiedenen Figurentypen koexistieren gleichberechtigt nebeneinander. In dieser Regiearbeit laufen die verschiedenen Formen der Selbstbezüge zusammen, wodurch die Inszenierung zu einer Art Resümee der vorangegangenen Theaterarbeit Lupas wird.

2001 griff er «Die Schwärmer» bei einer Inszenierung in Hamburg wieder auf. 2002 hatte eine Inszenierung nach Bulgakows Roman «Meister und Margarita» Premiere. Aber ich kann und möchte im Rahmen dieser Arbeit nicht bzw. nur am Rande auf die Inszenierungen nach «Auslöschung» eingehen.⁹⁰

Einen wichtigen Stellenwert nehmen die Inszenierungen mit Studenten an der Krakauer Schauspielschule (PWST) ein. Seit 1985 ist Lupa als Dozent an der Staatlichen Theaterhochschule in Krakau tätig, was seine Arbeit als Regisseur im Theater und insbesondere die Arbeit an den Texten beeinflusst. Neben der Produktion «Sieben Träume im Staat der Träume» nach Kubins «Die andere Seite» 1985 inszenierte Lupa dort 1988 «Bracia» nach Dostojewskis «Brüder Karamasow», 1990 «Skizzen aus «Der Mann ohne Eigenschaften» von Robert Musil» und 1993 «Maciej Korbowa und Bellatrix» von Witkacy. 1996 und 1997 brachte er zwei Inszenierungen nach Anton Tschechows «Platonow» zur Aufführung, 1998 «Drei Schwestern» und 2000 «Die Sommergäste» nach Gorki. Die Schulinszenierungen fungierten oft als Erprobung der Texte, die Lupa später im professionellen Theater wieder aufnahm. Auffällig ist, daß Lupa neben den Prosatexten vorwiegend Tschechows Dramen mit den Schauspielschülern inszenierte. Lupa gewann aus seiner Tätigkeit als Lehrer immer wieder neue Mitglieder für sein Ensemble. Neben den Theaterinszenierungen hat Lupa eine Reihe von Fernsehproduktionen gemacht, bei denen er meist auf vorangegangene Inszenierungen aufbaute. Ich nehme auf diese Produktionen nur am Rande Bezug.

⁹⁰Eine aktualisierte Liste der Inszenierungen Lupas findet sich im Anhang.

1.3 Die Konstruktion einer Utopie

Im folgenden Abschnitt gehe ich auf Lupas Theaterkonzept ein. Seine Theaterarbeit ist von Beginn an davon geprägt, daß er – mehr oder weniger eng an die konkreten Inszenierungen gebunden – in den ersten Jahren Manifeste und später fragmentarischere Anmerkungen zum Theater in Form von Tagebucheinträgen veröffentlicht hat. Ich sehe diese Texte als geistigen Rahmen für Lupas Theater, den ich unter Zuhilfenahme der ursprünglichen Quellen, insbesondere der Alchemie, der Mystik und deren Rezeption im 20. Jahrhundert sowie der Tiefenpsychologie Carl Gustav Jungs und der ästhetischen Theorie Witkacys darstellen möchte.

1.3.1 Wandlungsprozesse

«Die Wandlung der Wirklichkeit ist die leitende Idee meiner Vorstellungen.»⁹¹ Theater ist für Lupa ein alchemistischer Prozeß, ein Prozeß der Transmutation. Versuche mit materiellen Elementen dienen in der Alchemie als Modelle zur Ver-sinnbildlichung mystischer Prozesse. Lupa überträgt das alchemistische Denkmodell auf die Beschreibung des Prozesses, den er im Theater ablaufen sieht.⁹²

Die Gegenwart begreift Lupa als eine Zeit der Krise und er meint damit eine Krise des menschlichen Geistes, wie sie für Umbruchs- oder Übergangszeiten in der Menschheitsgeschichte typisch sind. Er bezeichnet diese Krise in alchemistischer Terminologie als «*nigredo*», womit eine Zeit der Dunkelheit gemeint ist, die zyklisch von anderen Zuständen abgelöst werden kann.⁹³ Der Künstler steht laut hermetischer Philosophie vor der Aufgabe, das nach dem Sündenfall entstandene primaterielle Chaos in den paradiesischen Urzustand zurückzuführen.⁹⁴ Dieses Denkmodell zugrundelegend, meint Lupa, das Theater könne in die gegenwärtige, universell verstandene Krise eingreifen, indem es einen Wandlungsprozeß gestaltet bzw. entstehen läßt.

C. G. Jungs Tiefenpsychologie, die ihrerseits u. a. auf die Alchemie zurückgeht, nennt diesen Wandlungsprozeß «Individuation». Damit ist ein «Differenzierungsprozeß» gemeint, «der die Entwicklung der individuellen Persönlichkeit zum Ziele hat. [...] Da das Individuum nicht nur Einzelwesen ist, sondern auch eine kollektive Beziehung zu seiner Existenz voraussetzt, so führt der Prozeß der Individuation nicht in die Vereinzelnung, sondern in einen intensiveren und allgemeineren Kollektivzusammenhang.»⁹⁵ Individuation ist ein «Zentrierungsvorgang bzw. die Herstellung eines neuen Persönlichkeitszentrums»⁹⁶ und bedeutet für das Individuum, daß es zum «Einzelwesen» wird, im Sinne von «Verselbstung» oder «Selbstver-

⁹¹[LUPA 1984, S. 9]

⁹²Bereits Artaud entwirft ein «alchemistisches Theater» [ARTAUD 1964, S. 73ff]. Ich kann nicht nachvollziehen, ob Lupa sich darauf bezieht.

⁹³In der Alchemie wird zwischen vier Phasen des «*opus magnum*» unterschieden: der Schwärzung (*nigredo*), der Weißung (*albedo*), der Gelbung (*citrinitas*) und der Rötung (*rubedo*), s. [ROOB 1996, S. 28].

⁹⁴s. [ROOB 1996, S. 165]

⁹⁵[JUNG 1984, Bd. 3, S. 266]

⁹⁶[JUNG 1984, Bd. 5, S. 47]

wirklichung»,⁹⁷ nicht aber von Egoismus und Individualismus. «Der Zweck der Individuation ist nun kein anderer, als das Selbst aus den falschen Hüllen der Persona einerseits und der Suggestivgewalt unbewußter Bilder andererseits zu befreien.»⁹⁸ Individuation ist ein Selbsterkenntnisprozeß, während dessen das Individuum sein Unbewußtes erforscht und in dem es laut Jung einen Kampf zwischen Bewußtsein und Unbewußtem ausficht. Jungs Konzept der Individuation legt das Hauptaugenmerk auf den immanenten Prozeß, sie kann kaum abgeschlossen werden. Und wenn doch, dann bewegt man sich bereits in der Sphäre der Erleuchteten bzw. im Reich der Toten. Das Individuum bleibt bei Jung doch immer ein Staunendes vor der Unfaßbarkeit des Unbewußten. Immer bleibt ein (nicht abschätzbarer) Rest, ein Geheimnis. In dieser Dimension kann man das Unbewußte in Witkacys Konzept des «metaphysischen Gefühls» wiederentdecken.

Dem «Individuationsprozeß» entspricht in der Alchemie der Prozeß, in dem Stein zu Gold werden kann, den das Christentum wiederum als Menschwerdung Gottes beschreibt. In Jungs Tiefenpsychologie gibt es einen Archetypus des Gottes. Beschrieben wird er als dunkler Gott im Menschen, als der er insbesondere in der mittelalterlichen Mystik auftaucht und der als das Unbewußte schlechthin gedeutet werden kann. Der Archetypus des Gottes ist empirisch nicht vom Selbst zu unterscheiden, in dem sich Höchstes und Tiefstes vereinigen. Das Selbst ist der Inbegriff der Ganzheit der Persönlichkeit, drückt jedoch gleichzeitig die Unbestimmbarkeit und Unbeschreibbarkeit der menschlichen Ganzheit aus. Es umfaßt Thesis, Antithesis und Synthesis, repräsentiert also die Vereinigung der Gegensätze in einer absoluten Paradoxie. Das Selbst umfaßt den Gesamtumfang aller psychischen Phänomene im Individuum. Symbolisiert wird es als König, Held, Prophet, Heiland, als Kreis, Kreuz oder Quadrat bzw. als Schatz im Meer, Gefährte in der Tiefe, Garten mit Springbrunnen. Das Selbst befindet sich immer in Spannung sowohl zwischen Peripherie und Zentrum als auch zwischen Aktualität und Potentialität. Die Einswerdung des Selbst ist das Ziel der Individuation.

Lupa greift insbesondere den Archetypus des Selbst respektive des Gottes auf. Er wird als mythologische Größe «durchgespielt», d. h. seine Spielarten werden vor allem in den Erlöserfiguren erprobt, die mannigfaltige Gesichter haben. Lupa's Theater ist seit seinen Anfängen mit der Kondition des Menschen gegenüber sich selbst einerseits und gegenüber dem Absoluten andererseits bestimmt. Das übermächtige, schauervolle und zugleich ergreifende «Numinose»⁹⁹ hat einen Ort im Individuum, genauer gesagt in dessen Unbewußten. Lupa's Gottesbegriff beinhaltet, daß Gott erst geschaffen wird. Er ist die höchste Stufe der menschlichen Existenz, geboren aus dem menschlichen Geist.¹⁰⁰ Mit sich selbst hadern, heißt mit Gott hadern und bekommt eine andere Dimension. Lupa hat demnach andere

⁹⁷[JUNG 1984, Bd. 3, S. 56f]

⁹⁸[JUNG 1984, Bd. 3, S. 57] Mit *persona* ist das Erscheinungsbild des Individuums gemeint, das im Zuge des Verdrängungskampfes entstanden ist. Mit Hilfe der *Persona* grenzt sich das Individuum von anderen ab. Im Lateinischen bedeutet *persona* Maske und in dieser Bedeutung wird das Wort im Schauspiel verstanden.

⁹⁹[OTTO 1988] Rudolf Otto versteht unter dem «Numinosen» den Überschuß an Gefühl gegenüber dem unfaßbaren Göttlichen, der jeder Religion eigen ist, in Abgrenzung von der moralisch-rationalen Dominiertheit des Wortes «heilig».

¹⁰⁰s. [LUPA 1994b, S. 197-219]

Vorstellungen von Schuld bzw. Sünde als sie im Katholizismus vorherrschen.¹⁰¹ Schuld haben Menschen in erster Linie gegenüber sich selbst und nicht vor Gott, wobei ja das Selbst, wie wir gesehen haben, göttliche Qualitäten aufweist. Am ehesten versteht Lupa die Flucht vor sich selbst als Schuld. Ethisch folgt Lupa hiermit einem gnostischen Ansatz, stellt aber kein vollständiges System vor, sondern jede Inszenierung und jeder Text zeigt einen weiteren Abschnitt seiner Suche.

Die Individuation, wie Jung sie beschreibt und Lupa auf das Theater überträgt, ist eine Utopie. Zieht man Lupas Überzeugung der gegenwärtigen geistigen Krise des Menschen in Betracht, so besteht die Utopie im Prozeß der Überwindung der Krise. Utopie ist ein «isolierter Ort der Kulmination», eine «psychische Konstruktion, die erlaubt, sich der Welt entgegenzusetzen».¹⁰² Lupa findet im Mythos des Ursprungs bzw. der Kindheit eine Form für seine Utopie, die eine Orientierung nach innen voraussetzt. Sein Werk weist in diesem Punkt Verwandtschaften zur romantischen Innerlichkeit auf. In Lupas Inszenierungen wird Ursprüngliches und Inneres zu einer eigenen Welt, einerseits einer fiktiven, andererseits aber sehr realen, denn das theatrale Kunstwerk existiert und lebt nur unmittelbar im Moment seines Entstehens.

Die auf der Bühne entstehende Utopie soll laut Lupa möglichst konkret sein, bestehend aus Geräuschen, Gerüchen, Bewegungen und insbesondere aus Musik. Seine Utopie ist eine im Werden begriffene Welt. Im Umgang des Schauspielers mit der Utopie entsteht «eine Art Autophilosophie des schöpferischen Aktes, ein Manifest, eine verantwortungsvolle und ernsthafte Präsentation der Persönlichkeit».¹⁰³ Lupa vergleicht den künstlerischen Schöpfungsakt mit einem Liebesakt.¹⁰⁴ Das individuelle Erleben im Schöpfungsakt bzw. des Schöpfungsaktes ist eine Art von Hingabe, d. h. Offenheit gegenüber dem unerwartet Entstehenden, eine Haltung des Staunens. Er erprobt mit den Schauspielern eine Form von Selbstvergessenheit und Selbstfindung, der Offenheit und Konzentration, die ein Grundprinzip der Meditation ist.

Lupa versteht Theater als Labor, in dem Wandlungsprozesse inszeniert bzw. initiiert werden. Der Akt der Verwandlung kann jeden Abend wiederholt werden. Lupas Inszenierungen sind keine Produkte, sondern Prozesse. Sie sind unvollendet in dem Sinne, daß er, wo immer es möglich ist, daran weiterarbeitet. Der Wandlungsprozeß, den Lupa meint, ist eine ideelle bzw. geistige Entwicklung aller Beteiligten. Der Zuschauer muß seine aktive Rolle in diesem Prozeß eigenständig finden.

1.3.2 Erkenntnis des Unsagbaren

Ziel der Individuation, wie Lupa sie versteht, ist Erkenntnis. Und Theater ist für ihn ein Mittel, um zu diesem Ziel zu gelangen, ein «Medium der Übertragung und

¹⁰¹ Lupa versteht sich als gläubiger Mensch, nicht aber als Katholik, s. [LUPA 2000c].

¹⁰² [LUPA 1994b, S. 36]

¹⁰³ [LUPA 1994b, S. 33]

¹⁰⁴ s. [LUPA 1999b, S.60]

der Materie der Erkenntnis». ¹⁰⁵ Lupa versteht Erkenntnis in einem umfassenden Sinne: die Erkenntnis auf verschiedenen Ebenen des Bewußtseins, vom Unbewußten, das zum Teil durch Träume zutage tritt, über Wachphantasien (Tagträume) bis hin zum reflektierenden Bewußtsein. Er verknüpft die menschliche Erkenntnisfähigkeit mit körperlichen Erlebnissen und deren Wahrnehmung.

Katharsis versteht er als wesentlichen Teil eines Selbsterkenntnisprozesses, bei dem es um Selbstreinigung durch Erkenntnis geht. Die katholischen Vorstellungen vom Purgatorium, dem Fegefeuer, könnten als Metapher für Lupas Theater erhalten. Das Fegefeuer ist die Vorstufe zur Hölle bzw. zum Himmel, auf der die Sünder nach ihrem Tod von den Sünden reingewaschen werden können. Das ist keineswegs eine angenehme Erfahrung, sondern eher das bewußte Durchleben von Schmerz. Katharsis entsteht im Schmerz, Utopie im Chaos.

«Ich habe den Eindruck, daß künstlerisches Schaffen ein geheimnisvolles Streben nach einem Ziel ist, das wir selbst letztlich noch nicht kennen.» ¹⁰⁶ In Lupas Theater äußert sich das Bedürfnis, das Unsagbare zu sagen oder zumindest der Ahnung des Unsagbaren Ausdruck zu verleihen. Die Furcht, im kreativen Bestreben Irrtümern zu unterliegen oder in Banalität und Zweitrangigkeit zu geraten, stellt Lupa als grundlos heraus, denn oft liegt gerade in den Irrtümern und daraus resultierenden Orientierungskrisen, in der Banalität, im Nicht-Nennenswerten, in der Alltäglichkeit die Wurzel des ersehnten Geheimnisses verborgen. Dieser Prozeß ist laut Lupa wissenschaftlich nicht wirklich erfaßbar. Es bleibt ein Rest von Unsagbarem, aber Erlebbarem. Nicht allein Ludwig Wittgenstein, auf den sich Lupa des öfteren bezieht, hat auf die Begrenztheit der Sprache hingewiesen. Bei den Phänomenen der Wirklichkeit, die über die Sprache hinausgehen, möchte Lupa mit seinem Theater ansetzen: Das Unsagbare in Bilder, in Bewegungen, in ein Gewebe aus Symbolen zu fassen.

Dem Unsagbaren Ausdruck zu verleihen, ist ein Prinzip der Mystik, die im 20. Jahrhundert enormen Auftrieb, auch unter Künstlern, erfahren hat. Dorothee Sölle beschreibt eine «gewisse Mystikgier der gegenwärtigen religiösen Lage. Es wächst die Hochschätzung von religiösen Erlebniskategorien.» ¹⁰⁷ Zieht man die allgemeine Tendenz zur Hinwendung zu mystischen Zweigen der Religionen in Betracht, so läßt sich Lupas Theater in eine über den polnischen Kontext hinausgehende Entwicklung der europäischen Kultur, aber auch speziell des Theaters, eingliedern. ¹⁰⁸

Die Mystik ist im 20. Jahrhundert vor allem als Rekurs auf den göttlichen Urgrund in der als überkomplex empfundenen Realität wieder attraktiv geworden. Sie lädt zu einer individuellen Gotteserfahrung ein, in der der Mensch sich bemüht, durch diverse Praktiken die Trennung zwischen menschlichem und göttlichem Sein aufzuheben – die Erkenntnis des Unerkennbaren wird in der «*unio mystica*» erwar-

¹⁰⁵[LUPA 1984, S. 8]

¹⁰⁶[LUPA 1999b, S. 49]

¹⁰⁷[SÖLLE 2000, S. 12]

¹⁰⁸Ich möchte auf die von verschiedenen europäischen Theatern herausgegebene «Theaterschrift» verweisen, die 1998 ein Heft dem Thema «Utopie: Spiritualität» widmete, worin der Frage nachgegangen wird, welche Rolle Spiritualität bzw. Religion im gegenwärtigen Theater spielen.

tet.¹⁰⁹ Hinter mystischer Gotteserfahrung verbirgt sich ein Streben, das radikal Andere zu erleben, das man das «Numinose»¹¹⁰ nennen kann, hinter dem sich kein persönlicher Gott verbirgt. Die religiöse Grundsituation wird beibehalten, obwohl sie ihres Inhalts beraubt ist.¹¹¹ Mystiker halten an Transzendenz fest, obwohl sie als leer erkannt bzw. erfahren wurde. Gott ist in der Mystik gleichzeitig das Absolute, Allumfassende, Unendliche wie auch das Nichts. Dieser «häretischen» Auffassung haben sich Künstler im 20. Jahrhundert angeschlossen, indem sie an der «leeren Transzendenz» festhielten, aber jede Aussage darüber verweigerten. Literarische Formen dafür sind Paradoxa und hermetische Metaphern, die man in Lupas Theater wiederfindet. In der Inszenierung von Momenten der Stille realisiert Lupa die Überzeugung, daß «das Eigentliche unsagbar bleibt» und daß «Schweigen ihm am angemessensten ist».¹¹²

Witkacy sieht den Künstler auf der Suche nach dem Wesentlichen, nach den Grundlagen des Seins. Er möchte das «Geheimnis der Existenz»¹¹³ ergründen, worin ein Merkmal des Menschseins überhaupt besteht, und er meint, dahin über die Schaffung «Reiner Form»¹¹⁴ in der Kunst zu gelangen. Dahinter steckt die Auflehnung des Menschen gegen das Nichts: «Es genügt nicht, einfach zu existieren, unreflektiert, passiv, negativ, man muß seine eigene Existenz deutlicher manifestieren vor dem Hintergrund des möglichen Todes und des umgebenden Nichts.»¹¹⁵ Wenn Gott als Nichts erfahren wird, dann steckt darin auch die Auflehnung gegen Gott. Witkacys ostentatives Verlangen, das «Geheimnis der Existenz» zu ergründen, manifestiert sich im «metaphysischen Gefühl».¹¹⁶

Mit «metaphysischem Gefühl» bezeichnet Witkacy den Gegensatz zweier Haltungen des Individuums, einerseits Bedürfnis und Erwartung sowie andererseits Erfüllung und gelebte Erfahrung.¹¹⁷ Das «metaphysische Gefühl» ist ambivalent. Es meint gleichzeitig die «Einheit in der Vielfalt», die «Merkwürdigkeit» bzw. das «Geheimnis der Existenz oder des Seins» wie auch die Angst angesichts der «Ungeheuerlichkeit der Existenz», die innere Unruhe bzw. das Gefühl der «Uner sättlichkeit». «Metaphysische Gefühle sind nicht mit Zufriedenheit gleichzusetzen, eher im Gegenteil. Es kann einen Moment lang Glück geben, aber auch nur einen Augenblick – und plötzlich verkehrt es sich, die Lösung findet sich wohl im Tod. [...] Die Seltsamkeit besteht weder im Glück noch im Unglück, sondern ist etwas anderes. Sie taucht breit gefächert in Gefühlen auf, deren Spektrum von den

¹⁰⁹Lupas mystisches Denken ist insbesondere von den Schriften des schlesischen Barockmystikers Jakob Böhme geprägt worden.

¹¹⁰s. [OTTO 1988]

¹¹¹s. [ZIMMERMANN 1982, S. 16]

¹¹²[ZIMMERMANN 1982, S. 14]

¹¹³Polnisch: *tajemnica istnienia*

¹¹⁴«Reine Form» (polnisch: *czysta forma*) entsteht laut Witkacy aus der Deformation der Realität in der Kunst. Er hat in «Neue Formen in der Malerei und daraus resultierende Mißverständnisse» [WITKIEWICZ 1974b] eine Theorie der Reinen Form entwickelt.

¹¹⁵[WITKIEWICZ 1986, Motto]

¹¹⁶Polnisch: *poczucie metafizyczne*

¹¹⁷Bei Broch findet sich ein dem «metaphysischen Gefühl» verwandter Begriff: das «Werterlebnis», der mit einer «fluktuierenden Ich-Grenze» verbunden ist. Wertzuwachs bedeutet «Ich-Erweiterung» und Wertverlust «Ich-Verengung». Panik und Extase stehen bei Broch als zwei gegensätzliche Formen der Antizipation von Erwartetem (s. [BROCH 1959, S. 22 und S. 43]).

unangenehmsten bis zu den ekstatischsten reicht...»¹¹⁸

Mit «Unersättlichkeit»¹¹⁹ meint Witkacy einen psychischen Zustand der Unerfülltheit oder des Unbefriedigtseins, der in Bezug auf die Form und bezüglich des Lebens empfunden werden kann.¹²⁰ Unersättlichkeit ist für Witkacy einerseits eine Voraussetzung für künstlerisches Schaffen. Sie ist Ausdruck der Hoffnung und, mehr noch, des aktiven Suchens nach dem Idealzustand der Sättigung, d. h. der Erfüllung oder Erlösung. Andererseits hängt der Unersättlichkeit ein Stigma der Perversion an, denn wenn die unersättliche Begierde nicht mehr zu zügeln ist, wird der Unersättliche zum Gefangenen seiner Triebe. Wenn sich die ständige Bewegung verselbständigt, verflacht sie zu bloßem Dynamismus und zurück bleibt Leere.

Bei Witkacy bezieht sich das «metaphysische Gefühl» «keinesfalls auf etwas hinter oder außerhalb des Physischen Liegendes, etwa einen Gott, Geist, eine Idee etc., sondern auf eine diesseitige, existentielle Grunderfahrung, die im Erleben der Identität und Einzigartigkeit der eigenen Existenz besteht».¹²¹ Das «metaphysische Gefühl» bedeutet für das Individuum das Erleben der Authentizität des Ich.¹²² Witkacy berücksichtigt die Unmöglichkeit der allerletzten, metaphysischen Aufklärung des Wesens des Seins und damit der Unerreichbarkeit der Absoluten Wahrheit. Deshalb ist das «metaphysische Gefühl» ein begrenztes, momentanes Erleben des «Geheimnisses der Existenz», dessen Fortsetzung aber immer wieder unersättlich gesucht werden muß. In diesem Sinne meint das «metaphysische Gefühl» einen ähnlichen Prozeß wie die Individuation, nur daß er bereits von Witkacy als «ästhetische Erfahrung»¹²³ und nicht allein als psychischer Vorgang verstanden wurde. Für Lupa manifestiert sich in diesem Prozeß – im Unterschied zu Witkacy – eine dritte, numinose Instanz, deren Ort im Ich gesucht werden muß.

Lupa versucht eine Annäherung an existentielle Geheimnisse mittels Selbstanalyse. Darin sehe ich den Versuch, die Spaltung von Subjekt und Objekt aufzuheben, denn das Ich ist Subjekt und Objekt der Analyse zugleich. Auch Witkacys «metaphysisches Gefühl» ist subjektiv und objektiv zugleich. «Im Kunstgenuß erlebt das Ich, als Monade, die Einheit und Identität seiner Existenzform. [Witkacys] Ästhetik der Reinen Kunst erscheint hier wie die Forderung nach einer innerlich-subjektiven, gegenüber äußeren Einflüssen, sei es historisch-poetischer Normen oder gesellschaftspolitischer Funktionserfahrungen, autonomen Kunst. Gleichzeitig aber hat die formistische, ästhetische Erfahrung eine Erkenntnisfunktion.»¹²⁴ Kutschera schreibt der «ästhetischen Erfahrung» neben emotionaler auch kognitive Relevanz zu.¹²⁵ Sie ist subjektiv, aber durch Reflexion und Mitteilung objektivierbar. Daran möchte ich in Bezug auf Lupas Theater festhalten, denn er

¹¹⁸[BŁOŃSKI 1992, S. 53]

¹¹⁹Polnisch: *nienasylenie*; Übersetzungsvarianten sind: Unersättlicher Hunger, Ungesättigkeit.

¹²⁰Polnisch: *nienasylenie forma* und *nienasylenie zyciowe*

¹²¹[SCHMIDT 1992, S. 50]

¹²²Witkacy war Anhänger der Psychoanalyse und hat selbst eine Behandlung durchgemacht. Insofern sind seine Vorstellungen von der Psychoanalyse inspiriert.

¹²³s. [VON KUTSCHERA 1998]

¹²⁴[SCHMIDT 1992, S. 55]

¹²⁵[VON KUTSCHERA 1998, S. 78]

inszeniert subjektive Erlebnisse in Verbindung mit nach Objektivität strebender Reflexion. Zwar deutet er philosophische Diskurse in seinem Theater an, verfolgt sie aber nur soweit, daß der Rahmen der Inszenierung als Kunstwerk nicht gesprengt wird. Allerdings trägt gerade der philosophische Diskurs, der oftmals aus langen Monologen seiner Figuren besteht, mit zu der Form von Konzentration und Kontemplation bei, die Lupa im Theater für wichtig hält. Witkacy betrachtet sowohl Kunst als auch Philosophie als Nachhut der seiner Ansicht nach bereits weitestgehend untergegangenen Religion, wobei der Philosophie eine «therapeutische Funktion» zukommt, während die Kunst «eher auf der Seite des Glücks»¹²⁶ steht. Dennoch können sich Kunst und Philosophie im «metaphysischen Gefühl» treffen, das bei Witkacy «qualitätsmäßig völlig subjektiv [ist] und allenfalls in seiner Funktion – die mit der eines religiösen Gefühls vergleichbar ist – objektivierbar.»¹²⁷

In der polnischen Romantik wurde die Metaphysik als Erweiterung der Ästhetik verstanden, weil eine bestimmte, eben «metaphysische» Wirkung des Kunstwerks von vornherein mit einbezogen wurde. Diese Wirkung ist zugleich emotional als auch kognitiv (im Sinne von Erkenntnisgewinn) zu verstehen. Witkacy sprach davon, die Ästhetik zu «metaphysizieren».¹²⁸ Das Adjektiv «metaphysisch» wird seither im polnischen Theaterjargon zur Bezeichnung eines Ideals gebraucht.¹²⁹ Es ist ein Ausdruck dafür, daß man im Theater in Polen bestrebt ist, über rational erfaßbare Dinge hinaus zu gelangen. Im Blick auf Lupa's Theater, das in diesem Sinne «metaphysisch» zu nennen ist, schließt das Wort eine ontologische Perspektive des szenisch Dargestellten ein, denn es wird einerseits nach der Erkenntnis des Seins, andererseits nach Transzendenz geforscht. Lupa's Streben nach Erkenntnis ist der Gnostik verwandt, wo es um die Erlösung durch Wissen geht: Gnosis meint die Erkenntnis des kosmischen Geschicks des Menschen *und* der Göttlichkeit des eigenen Selbst.

Lupa greift Gombrowicz' Idee auf, nach der sich Menschen angesichts des Anderen gegenseitig schaffen: Der Mensch, der völlig einsam in der Wüste lebt, erkennt sich erst im Moment des Anblicks des Anderen.¹³⁰ Aber das Ich ist zugleich der Andere und bringt sich selbst hervor, indem es sich wandelt.¹³¹ Selbstanalyse heißt im Theater Selbstexperiment und mündet in eine Art Selbstkreation oder Demiurgie. «Wir dienen der grundlegenden Sehnsucht unseres Menschseins zur wunderbaren Kreation, zur Erschaffung der Wunder des Lebens.»¹³² Lupa führt, wie Witkacy oder auch Schulz¹³³ und Kantor¹³⁴, im Leben und in der Kunst Selbstexperimente

¹²⁶[BŁOŃSKI et al. 1992, S. 46]

¹²⁷[SCHMIDT 1992, S. 56]

¹²⁸[WITKIEWICZ 1977, S. 550]

¹²⁹So werden Mickiewicz' «Ahnenerfeier», aber auch «Kordian» von Słowacki und «Die ungöttliche Komödie» von Krasiński als «metaphysische» Werke bezeichnet (s. u. a. [MASŁOWSKI 1998, S. 227]).

¹³⁰s. [GOMBROWICZ 1997a, S. 36]

¹³¹s. [LUPA 1984, S. 10]

¹³²[LUPA 1999b, S. 49]

¹³³Auf die Parallelen zu Bruno Schulz' Konzept der «zweiten Genesis» weise ich in Abschnitt 2.2 hin.

¹³⁴Für Kantor bedeutet die Inszenierung der Biographie gleichzeitig Schaffung derselben.

durch, um somit an die Grenzen des eigenen Ich und der Existenz zu gelangen. Die Vorstellung «nähert sich den Grenzen des Theaters, den gefährlichen Grenzen der Kunst. Ich biete euch die Reibung an künstlerischer und intellektueller Gauklerei [...]. Aber hier eröffnet sich eine Chance: Kunst in Grenzregionen wird beinahe automatisch autothematish. Indem sie die Grenzen berührt, beschreibt sie ihre eigene Gestalt, durchdringt ihre eigene Existenz...»¹³⁵

Die individuelle Suche nach Transzendenz bzw. Gotteserfahrung wird im Medium Theater in eine Gemeinschaft transferiert. Lupa geht in seinem Theater diskursiv mit Religiosität und Spiritualität um. Der Abstand des Theaters zur Glaubensausübung setzt die reflektierende Auseinandersetzung damit in Gang. In der neuen Ethik, um die Lupa sich bemüht, äußert sich das Streben nach einer neuen Existenzweise durch Liebe und Erkenntnis des Absoluten nach dem «Zerfall der Werte» (Broch). Lupa geht es einerseits um einen «Mechanismus des Lebens, der Liebe», der auf «homogenen Impulsen» beruht, auf «der Verschmelzung mit der Existenz, auf der schrittweisen Annäherung an das Geheimnis».¹³⁶ Einen solchen Zustand müßten zunächst die Schauspieler erreichen, um dann das Publikum mit einbeziehen zu können. Andererseits möchte Lupa im Theater «Schocks» hervorrufen, um dadurch der Selbsterkenntnis näher zu kommen. Er meint aber, daß nicht nur «ethisch positive Schocks» sich tatsächlich positiv auf die Persönlichkeitsentwicklung auswirkten, denn gerade «die Werke von Künstlern, die vom Bösen fasziniert waren, negative und zur Destruktion neigende Werke, können die Erkenntnis viel wertvollerer, tieferer Bereiche der Persönlichkeit [...] erleichtern als dogmatisch kultivierte positive Schemata».¹³⁷ In dieser Ambivalenz könnte Theater als Ort des Disputs über Werte und Utopien zu einer ethischen Orientierung für Macher und Zuschauer beitragen.

1.3.3 Theater als Asyl für Utopien

In Lupas Theater entsteht eine homogene, eigengesetzliche Welt, eine Art *temenos*.¹³⁸ Inwieweit ist Theater für Lupa ein Ersatz für Welt, ein «Asyl», in das der Künstler fliehen kann, um der Realität zu entgehen? Im Theater findet Lupa ein Versuchsfeld vor, das er nach gusto kreieren kann, in dem er der Demiurg sein kann, was im realen Leben nur mit Abstrichen und unheilbaren Verletzungen möglich ist. Lupa ist so fasziniert von der im Theater geschaffenen Welt, von diesem «unabhängigen Staat», in dem er Lust hat zu «wohnen» und zu «atmen», so daß er schon aus diesem Grunde nahezu jeder seiner Vorstellungen beiwohnt.¹³⁹ Die Als-Ob-Situation des Theaters erweitert den Radius der experimentellen Möglichkeiten. Die Fiktion, die in einer Vorstellung aufgebaut wird, ist für Lupa noch nicht mit seiner Utopie identisch. Die Utopie offenbart sich an bestimmten Momenten dieser Fiktion, nach denen Lupa suchen möchte. Die Wahrheit der entstehenden Fiktion hat mit Glücksmomenten zu tun: An einem Moment des Spiels

¹³⁵[LUPA 1980, S. 4]

¹³⁶[LUPA 1979b, S. 22]

¹³⁷[LUPA 1979b, S. 21]

¹³⁸Griechisch für abgegrenzter Bezirk, heiliger Hain, Tempelbezirk

¹³⁹[LUPA 1992b, S. 33]

des Schauspielers können die Beteiligten, Schauspieler und Zuschauer, empfinden, daß der gespielte Moment zutreffend war.

Im Unterschied zu Witkacy, der in der Kunst auf die Deformation der Alltagswirklichkeit aus ist, meint Lupa, die Fiktion könne sich nur aus Versatzstücken der Realität zusammensetzen, um ihre Wahrscheinlichkeit und Mitteilbarkeit nicht einzubüßen. Die Fiktion, die an einem Theaterabend aufgebaut wird, kann nicht nur aus extremen Gefühlen bestehen. Theater braucht Ausdauer. Die Fiktion muß auszuhalten sein und etwas mit dem Leben, der Lebenserfahrung (des Schauspielers wie des Zuschauers) zu tun haben, aber sie weist auch in Abgründe.

In seinem Theater, das er «Theater der Dauer»¹⁴⁰ oder auch «Theater der Schweben»¹⁴¹ nennt, versucht Lupa, Grenzzustände der Existenz zu erreichen, nicht indem Rituale zelebriert, sondern psychische Vorgänge seziert werden. Lupa beschreibt den Drang, im schöpferischen Prozeß mit der Grenze zwischen Geburt und Tod umgehen zu lernen. «Theater entsteht als Ergebnis der bewußten Einmischung in die GESTALT DES EIGENEN SEINS, in den PARTNER – durch die Manipulation im gegenseitigen Kontakt, seine Deformierung, das Leiten in neue Regionen; Beobachtung des Ergebnisses dieser Manipulation.»¹⁴² Im Theater sei, im Gegensatz zur Realität, die Wiederholung der Manipulation möglich, d. h. es ist denkbar, mehrmals an die Grenze der (eigenen) Existenz vorzudringen.¹⁴³ Im Blick auf die Existenz des Schauspielers auf der Bühne schreibt Lupa: «Diese beleuchtete Geste, auf der Bühne, künstlich, diese andauernde Geste macht seine Existenz deutlich. Die Existenz des Menschen. [...] Der Schauspieler des Theaters der Dauer hält den Augenblick an. Er nähert die Erkenntnis der Existenz der Erkenntnis des Todes an. Der angehaltene Moment berührt die Existenz des Schauspielers mit dem Tod und in dieser Weise bringt er ihn der Erkenntnis seines Geheimnisses näher. Weil sich das Geheimnis auf der engen Grenze zwischen Existenz und Tod befindet, die wir normalerweise einmalig unbewußt und tragisch überschreiten. Der Schauspieler des Theaters der Dauer balanciert auf dieser Grenze – er überschreitet sie oftmals zu dieser und zu jener Seite.»¹⁴⁴

Lupa begreift die Kategorie Zeit in Anlehnung an die Zeitauffassung im Mythos nicht historisch-chronologisch, sondern eher universell-synchron. Aus Lupas Biographie wird seine «andere Zeitrechnung» erkennbar: Sein Denken orientiert sich nicht an erlebten bzw. direkt über die Medien rezipierten gegenwärtigen Erlebnissen, sondern an einer inneren Uhr, der der Bezug zur historischen Zeit fehlt, an der aber geistige Entwicklungen fernab von politischen Ereignissen ablesbar zu sein scheinen.

Er setzt diese Zeitauffassung in seinem Konzept der «Dauer» um, in dem einerseits die historische Zeit vernachlässigt und andererseits die Straffung der Zeit, die im Dienste dramatischer Effekte stünde, außer Kraft gesetzt wird. Die physikalische Zeit spielt in Lupas Theater dabei eine wichtige Rolle. Durch die bewußte Setzung

¹⁴⁰ Polnisch: *teatr trwania*, s. [LUPA 1979a, S. 3-10]

¹⁴¹ Polnisch: *teatr zawieszania*, [LUPA 1980, S. 2-4]

¹⁴² [LUPA 1980, S. 3] Hervorhebungen K. L.

¹⁴³ Lupa folgt an dieser Stelle Kantor, für den die Wiederholung im Theater die Voraussetzung für die Berührung metaphysischer Phänomene war.

¹⁴⁴ [LUPA 1979a, S. 6]

des Rhythmus und die inszenierte Wirkung der Musik als Kategorie der Zeit wird die physikalische Zeit als Grundstruktur der Aufführungen spürbar. Die Rhythmisierung bezieht sich auch auf den gesprochenen Text innerhalb der Aufführung. Sie wiederum führt zu einer «unabgeschlossenen Sinnproduktion»,¹⁴⁵ durch die es möglich wird, das Unbewusste zu inszenieren. Den Rhythmus seiner Inszenierungen faßt Lupa unter «Dauer» zusammen. «Das Phänomen Theater ermöglicht das metaphysische Erleben der Dauer, ein ursprüngliches Gefühl auf der Grenze zwischen Religion und Kunst [...]»¹⁴⁶

Im Prinzip entspricht Lupas Umgang mit der Zeit dem Vorgang der Mythologisierung, bei der historische Ereignisse innerhalb einer anderen Ordnung betrachtet werden. Die Zeit des Mythos ist eine dem Alltag entthobene Zeit. Den Mythos zu «leben», impliziert religiöse Erfahrung, die den Menschen durch Wiederholungen des Bekannten im Ritus zu seinem Ursprung zurückführt, in eine wunderbare, heilige Zeit, «in der etwas *Neues, Starkes* und *Bedeutsames* sich voll und ganz manifestiert hat».¹⁴⁷ Die mythische Urzeit wird häufig mit einer «Zeit der Träume»¹⁴⁸ assoziiert. Heute, da der Mythos nicht mehr in dem Sinne «lebendig» ist, wie Eliade es für archaische Kulturen beschreibt, scheint es ein Bedürfnis zu geben, die historisch-chronologische Zeit dennoch zu verlassen, um in mythisch-kosmischer Zeit zu leben, und sei es nur für kurze Momente. Lupas Theater steht durchaus unter dem Zeichen dieses Verlangens. Mit der speziellen Umsetzung des «metaphysischen Gefühls» im Theater, das eng mit der eben erwähnten Zeitauffassung verknüpft ist, entwickelt er ein Instrument des Theaters weiter, indem er die mythisch-kosmische Zeit nicht im Exzess erlebbar macht, sondern in der kontrollierten Orchestrierung aller Elemente des Gesamtkunstwerks Theater.

Ursprünglich basierte Lupas künstlerische Intention auf dem Wunsch, aus dem Protagonisten seines Theaters ein «Ebenbild der Welt»¹⁴⁹ zu machen, geboren aus künstlerischer Vorstellungsgabe und Inspiration. In seiner konkreten Theaterarbeit entfernte er sich mehr und mehr von diesem Ansinnen in Richtung von Vorstellungen, in denen das Bühnengeschehen eine «autonome Realität», eine «wirkliche Utopie»¹⁵⁰ sein soll, die durch den Schauspieler spricht.

Seither sieht Lupa das Theater als manipulierbares Modell der Wirklichkeit, nicht als ihr bloßes Abbild. Aus einem Modell *der* Welt wird ein Modell *für die* Welt. Anhand dieses Modells können Erkenntnisse gewonnen werden. Es geht Lupa um das Anderssehen der Welt, das in Lupas Theater letztlich auf die Wahrnehmung von Phänomenen hinausläuft, die nicht nur jenseits der Handlung, sondern auch jenseits sichtbarer Bilder und jenseits benennbarer Emotionen existieren.

¹⁴⁵[PAVIS 1988, S. 95f]

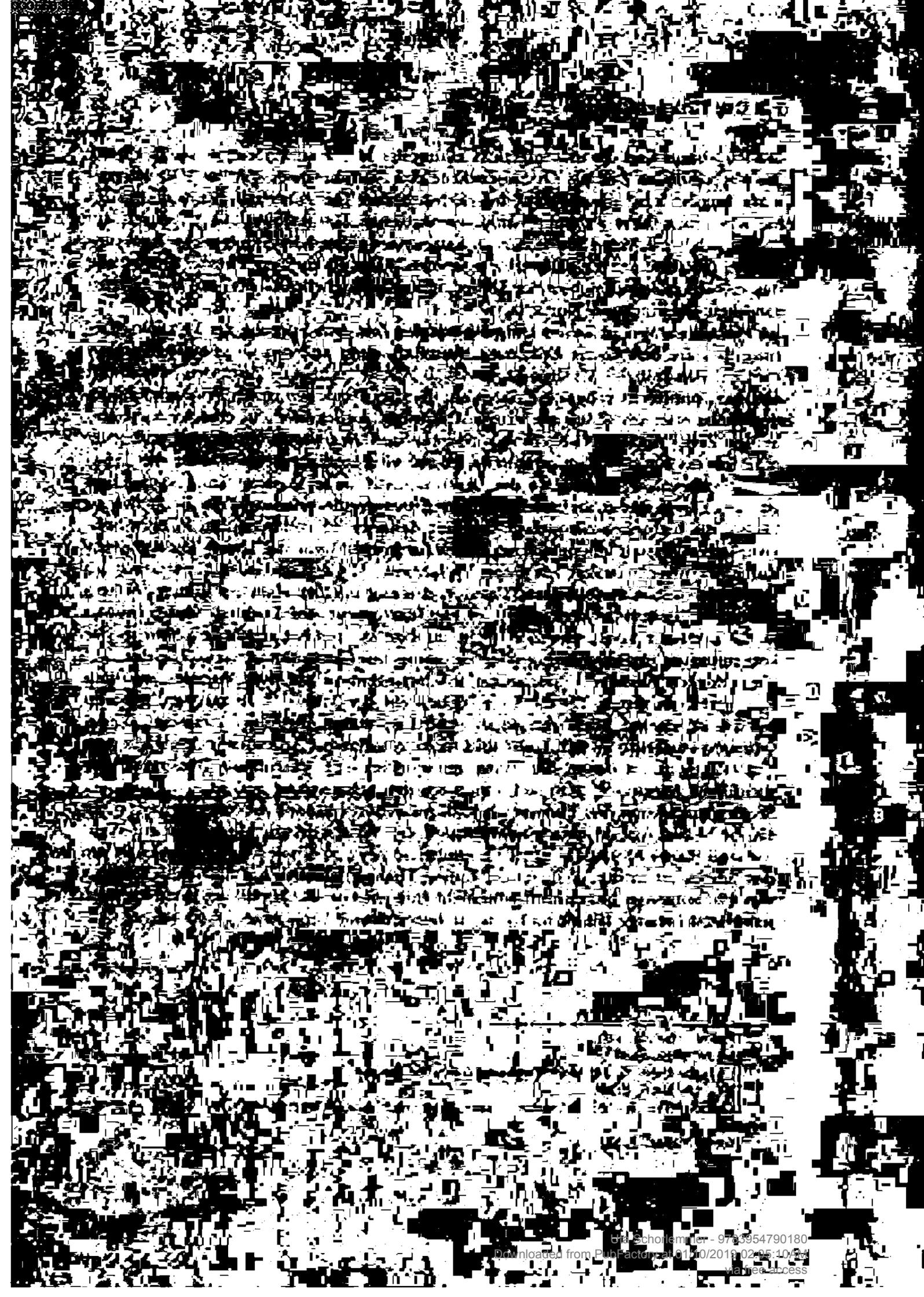
¹⁴⁶[LUPA 1984, S. 9]

¹⁴⁷[ELIADE 1988, S. 28] Hervorhebungen des Verfassers

¹⁴⁸[ELIADE 1988, S.23]

¹⁴⁹[LUPA 1994b, S. 88] *Sobowtór swiata* kann auch mit «Doppelgänger der Welt» übersetzt werden.

¹⁵⁰[LUPA 1994b, S.33]



Kapitel 2

Polnische Mythen

2.1 Mythos und kulturelles Paradigma in Polen

Nachdem ich in Kapitel 1 einen Überblick über Lupas Biographie, sein Wirken als Künstler sowie dessen Hintergründe gegeben habe und bevor ich auf Lupas Dramaturgie im Detail eingehen werde, möchte ich nun nach dem kulturellen Kontext fragen, in dem Lupas Theater entsteht. Dazu werde ich die Mythen, die das Selbstverständnis der Polen innerhalb Europas bislang geprägt haben bzw. heute prägen, auf die Hermeneutik des literarischen und auf der Bühne verarbeiteten Textes beziehen. Doch zunächst möchte ich der Frage nachgehen, welcher Begriff des «Mythos» meinen Überlegungen zugrunde liegt.

Ich verstehe Mythos als «paradigmatisches Modell»¹ der Welt. «Der Mythos als solcher ist weder eine Garantie für <Güte> noch für Moral. Seine Funktion besteht darin, Modelle zu offenbaren und damit der Welt und dem menschlichen Dasein eine Bedeutung zu verleihen. Daher spielt er bei der Konstituierung des Menschen eine immense Rolle. Dank dem Mythos [...] tauchen langsam die Vorstellungen von *Realität, Wert, Transzendenz* auf.»² Der Mythos ist eine «Ordnungssuche»,³ weil er den Zusammenhang der Dinge und die Hierarchie von Mächten etabliert. Er macht die Welt vertrauter, indem er sie erzählt, was angesichts des «Zerfalls der Werte» (Broch) von besonderer Bedeutung ist. Darüber hinaus wird die Welt bzw. die Realität im Mythos nicht nur so, wie sie ist, symbolisiert, sondern auch wie sie sein sollte.

Mythen werden laut Lévi-Strauss «im Menschen gedacht, ohne daß er davon weiß».⁴ Das impliziert den Ort des Mythos im Unbewußten. Jung meint dementsprechend, daß sich im Unbewußten ein Ausschnitt aus der Kulturgeschichte spiegelt. Nach Freud werden kulturelle Muster am menschlichen Verhalten erfahrbar, die sich (stärker als bei Jung) auf die Körperlichkeit des Menschen beziehen. Aus beiden Denkansätzen, dem strukturalistischen und dem psychoanalytischen, bleibt im Zusammenhang mit der Analyse des Theaters von Krystian Lupa das Wechselverhältnis zwischen kulturellen Paradigmen und individuellem Sein bzw.

¹[ELIADE 1988, S. 124]

²[ELIADE 1988, S. 142], Hervorhebungen M. E.

³[LEHMANN 1991, S. 10]

⁴[LEVI-STRAUSS 1996, S. 15]

Erleben festzuhalten.

Der Mythos zeichnet sich durch seine Ambivalenz aus. Er läßt Paradoxa zu und macht sie fruchtbar. Mythisches Denken im Sinne von Lévi-Strauss setzt statt der Begriffe Bilder ein. Zeit wird im Mythos nicht chronologisch gedacht, sondern verschiedene Zeitebenen überlagern sich, so daß das kausale Denken zugunsten ambivalenter, vielschichtiger Deutungen verdrängt wird. Die Ursprungszeit wird als «starke Zeit» aufgefaßt, «weil sie gewissermaßen der «Nährboden» einer neuen *Schöpfung* ist».⁵ Psychologisch betrachtet, entspricht das Ursprüngliche der Kindheit des Individuums. Dabei ist der Aspekt der Entwicklung, der Veränderbarkeit bedeutsam.

Im Mythos wird die Gegenwart in ihrem Verhältnis zur Vergangenheit und zur Zukunft befragt. Das «kulturelle Gedächtnis»⁶ wird immer wieder reaktiviert und dadurch neu geformt. Der Mythos hat eine «kommunikative Funktion», die «auf das Verständigtsein der Gesellschaftsteilnehmer untereinander und auf die Einträchtigkeit (oder doch: Vereinbarkeit) ihrer Wertüberzeugungen abzielt».⁷ In Zeiten von Sinnkrisen erlangt diese Selbstverständigung innerhalb einer Gemeinschaft besondere Bedeutung. «Mythen (und religiöse Weltbilder) dienen dazu, den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert zu beglaubigen.»⁸

Entgegen der «Entzauberung der Welt» (Weber) hat der Mythos in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der modernen Kunst eine Renaissance erlebt, worauf sich Lupas Denken bezieht. Hermann Broch bringt den Mythos mit seiner Totalitätsforderung an die Kunst in Zusammenhang.⁹ Broch versteht Dichtung als Formulierung einer Utopie. Es geht ihm nicht um die «Regression in den archaischen Mythos, um dessen Überlebtheit er sehr wohl weiß».¹⁰ «In einer historischen Situation radikalen Verfalls liegt die funktionale Bedeutung des Mythos darin, daß er als anthropologisch verstandenes Ordnungsschema ein strukturiertes und sinnhaftes Verstehen von Wirklichkeit und ihrer historischen Prozessualität wieder ermöglichen soll.»¹¹

Um der Frage nachzugehen, aus welchen Mythen das polnische kulturelle Paradigma entstanden ist, gehe ich auf die christliche «Mythologie»¹² und auf die

⁵[ELIADE 1988, S. 42], Hervorhebungen M.E.

⁶s. [ASSMANN et al. 1988]

⁷[FRANK 1982, S. 11]

⁸[FRANK 1982, S. 11] Franks Überlegungen beziehen sich insbesondere auf die deutsche Romantik.

⁹Lupa hat sich intensiv mit Broch auseinandergesetzt, weshalb ich Brochs Mythosbegriff mit heranziehe. Hermann Brochs theoretische Überlegungen zum «polyhistorischen» oder auch «mythischen» Roman lassen sich in interessanter Weise auf Lupas Werk anwenden. Und nicht zuletzt Lupas Brochadaptionen ist es zu verdanken, daß eine Sammlung von Brochs Essays 1998 in Polen erschienen ist, zu der der Regisseur das Vorwort geschrieben hat [LUPA 1999d].

¹⁰[GRABOWSKY-HOTAMANIDIS 1995, S. 72]

¹¹[GRABOWSKY-HOTAMANIDIS 1995, S. 73]

¹²Ich benutze den Begriff Mythos auch für die neutestamentarischen Inhalte, obwohl die Übertragung des Begriffs «Mythos» auf die christliche Heilsgeschichte methodisch nicht unproblematisch ist, insofern als zumindest die Kirche von der Geschichtlichkeit Jesu Christi ausgeht: Jesus war eine historische Person, von der die Evangelien (z. T. widersprüchlich) berichten. Da ich in dieser Arbeit einen externen Blick auf die religiösen Implikationen wahren möchte, lasse ich diese

polnische Romantik zurück, die in Polen bis heute wie keine andere Epoche nachwirkt.

Aus dem Christentum sind zwei neutestamentarische Motive im Zusammenhang mit Lupas Theater zentral: die Heilsgeschichte mit der Fleischwerdung Gottes, der Kreuzigung Jesu Christi, seiner Auferstehung und Himmelfahrt sowie die Apokalypse als zweite Wiederkehr des Messias im Jüngsten Gericht nach dem Weltuntergang. Laut Apokalypse wird unmittelbar vor dem Ende der Welt der Antichrist herrschen, aber Christus wird wiederkommen und die Welt durch das Feuer retten. Auf den Trümmern der alten Welt wird ein «neuer Himmel und eine neue Erde» entstehen, wo nur die «Guten» überleben und wo es keine Krankheiten, keine Aggression, keinen Tod mehr gibt.¹³ Ich skizziere diese beiden «Mythen», weil die Kopplung von Heilsgeschichte und Apokalypse ein Denkmodell ist, das Lupa Theater zugrunde liegt. Es ist bis heute generell ein verbreitetes Motiv im polnischen Theater.¹⁴ Das Weltbild, das Lupa in seinem Theater vermittelt, entstammt dem christlichen Kontext, geht aber weniger auf den Katholizismus als auf Mystik und Alchemie zurück. Die christlichen Grundsätze konfrontiert Lupa mit anderen Ansätzen, insbesondere mit jüdischen Heilsvorstellungen.

Vom romantischen Paradigma möchte ich insbesondere jene Rezeption in Betracht ziehen, die das kulturelle Klima in den 1960er bis 1990er Jahren geprägt hat. Es kann an dieser Stelle nicht um eine detaillierte Analyse romantischer Mythologisierungen gehen, weshalb ich die wesentlichen Merkmale des romantischen Paradigmas nur insoweit in Erinnerung rufe, wie sie erstens für Lupa Kontextualisierung ausschlaggebend sind und zweitens sich unter dem Stichwort Mythos fassen lassen.

Eine polnische Besonderheit besteht darin, daß das kollektive Selbstverständnis zu weiten Teilen auf der Identifikation mit Figuren aus Literatur und Theater, aber auch aus der Malerei basiert, in denen ihrerseits zum großen Teil Gestalten aus der christlichen Mythologie variiert werden. Historische Ereignisse sind insbesondere durch ihre künstlerische Verarbeitung mythologisiert worden. Desgleichen durchwandern legendäre Gestalten aus der volkstümlichen Mythologie die polnische Kunstgeschichte.¹⁵ Einen besonderen Stellenwert besitzen in diesem Zusammenhang die literarischen Werke der polnischen Romantiker, «die sich immer um eine

Schwierigkeiten außer acht. Eliade hat darauf verwiesen, daß die Christen, die eigentlich keinen neuen Mythos schaffen wollten, dennoch eng mit dem «mythischen Denken» verbunden sind, indem sie das «Drama Jesu Christi» zum exemplarischen Modell erklären und zur Nachahmung des höchsten Vorbilds aufrufen, wodurch das Heil erlangt werden kann [ELIADE 1988, S. 164]. Die Modellhaftigkeit der Jesus-Gestalt und der Aspekt, daß die Nachahmung die Fähigkeiten des Menschen letztlich übersteigt, ist wichtig im Blick auf die polnische Geschichte, aber auch die Thematik in Lupa Theater.

¹³s. Offenbarung des Johannes 21, 1-5

¹⁴Neben älteren Inszenierungen, die inzwischen in die Theatergeschichte eingegangen sind, wie Grotowskis «Apocalypis cum figuris» (1968) und u. a. Kantors «Wielopole, Wielopole» (1979), gibt es auch neuere Inszenierungen bzw. Dramen, die den Messiasmythos thematisieren. Ich denke z. B. an Inszenierungen des Theaters des Achten Tages, des Zentrums für Theaterpraktiken Gardzienice, des Studium Teatralne oder auch an Stücke z. B. von Tadeusz Slobodzianek.

¹⁵Beispielsweise sind die Mythen um den Narren Stańczyk und den Kosaken-Propheten Wernyhora spätestens seit Wyspianskis Stück «Die Hochzeit» zu Wahrzeichen des polnischen Theaters geworden.

Synthese der universalen Werte mit patriotischen Motiven bemühten» und die «eine stete Quelle der politischen Inspiration»¹⁶ waren. Da die Prototypen des polnischen Mythos vor allem aus der romantischen Literatur stammen und die Hauptform der polnischen romantischen Literatur das Drama war, sind es Theaterfiguren, die «das polnische kindliche Weltchen»¹⁷ bestimmen. Dabei fällt auf, in welcher ungewöhnlich hohem Maße die polnische Theatergeschichte trotz mannigfaltiger politischer und gesellschaftlicher Umbrüche sowie ästhetischem Wandel eine extreme Kontinuität im Rückgriff auf kanonische Stoffe und deren Aktualisierung aufweist. Man könnte die Einordnung Lupas in den polnischen kulturellen Kontext ohne weiteres um einen Vergleich seines Schaffens mit dem Jungen Polen erweitern (immerhin hat er Stücke von Wyspiański und Przybylski inszeniert), was ich aber beiseite lasse, zumal ich das Junge Polen weitestgehend als eine die Romantik fortführende und erweiternde Strömung betrachte.

Die sozialistische Kulturpolitik unternahm zahlreiche Versuche der Zensur, des Uminterpretierens und Aussiebens der Werke der literarischen Tradition, wobei sich mit den Jahren immer deutlicher die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens zeigte. Man kann davon ausgehen, daß es kein Zufall war, daß den Anlaß für die Studentenunruhen 1968 das Verbot weiterer Aufführungen von Adam Mickiewicz' «Ahnenfeier» bot. Das Verbot aufgrund des Vorwurfs des «Mystizismus» und «Antisowjetismus» läutete eine «weitere Phase der (nationalen Martyrologie)»¹⁸ ein. Kazimierz Dejmek inszenierte «Ahnenfeier» 1967 am *Teatr Narodowy* in Warschau anlässlich des 50. Jahrestages der Oktoberrevolution.¹⁹ Ein Erbe der polnischen Romantik bestand darin, daß der Kampf um individuelle Freiheit nahezu unauflöslich mit dem Kampf um Polens Unabhängigkeit verknüpft wurde, so daß der Mensch mit dem Polen und der Pole mit dem Menschen assoziiert wurden. Nach einer Zeit des Schweigens brachte Swinarski 1973 seine Inszenierung der «Ahnenfeier» heraus, mit der er das Tabu, dieses Stück zu inszenieren, das mit dem Verbot von Dejmeks Warschauer Inszenierung 1968 eingesetzt hatte, brach und gleichzeitig eine neue Sicht auf dieses Werk eröffnete. Daraufhin gab es Anfang der 1970er Jahre in den polnischen Theatern wieder eine vitale Rezeption der Werke der polnischen Romantik bis in alle Winkel der Provinz und eine Jahre währende lebhaft öffentliche Debatte über die Romantik. Die romantischen Stücke, insbesondere «Ahnenfeier», wurden mit den gegenwärtigen, politischen Unruhen und deren Niederschlagung in Verbindung gebracht, zum Beispiel mit den blutig niedergeschlagenen Arbeiterunruhen 1970 in Gdańsk und den Protesten 1976 in Radom und Ursus, im Zuge derer durch Verhaftungswellen insbesondere der intellektuelle Widerstand gegen das realsozialistische System gebrochen werden sollte. Die Staatsmacht verfehlte jedoch ihr Ziel, denn die Oppositionsbewegung begann nun, ihre Untergrundtätigkeit effektiver zu organisieren. Im Allgemeinen ging die Politisierung des Theaters in hohem Maße mit Inszenierungen romantischer Werke einher. Die über Jahrzehnte mit diesem Repertoire eingeübte Verständigung mit

¹⁶[KRASNOŃBSKI 1993, S. 322]

¹⁷[GOMBROWICZ 1970, Bd. 1, S. 324]

¹⁸[PLEŚNIAROWICZ 1990, S. 159]

¹⁹Hintergrundinformationen zu diesem Ereignis finden sich u. a. in [GODLEWSKA 1999, S. 90f], [DEJMEK 1981] und [PLEŚNIAROWICZ 1990, S. 158ff]

dem Publikum «zwischen den Zeilen» und auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem romantischen Erbe fand 1981 ein jähes, wenn auch nur vorläufiges, Ende. Nachdem im August 1980 durch den Runden Tisch von Vertretern der *Solidarność* und der Regierung für kurze Zeit Veränderungen in der Gesellschaft in Gang kamen, wurde im Dezember 1981 das Kriegsrecht ausgerufen, was nach der kurzzeitigen Öffnung durch die «sanfte Revolution» eine extreme Verschärfung der staatlichen Gewalt bedeutete. Theater und andere künstlerische Institutionen wurden vorübergehend geschlossen, Künstlerverbände aufgelöst, Zeitschriften und Publikationen verboten etc. Ein Teil der Schauspieler und Regisseure traten in einen Boykott, der in der Verweigerung der Mitwirkung im staatlichen Radio und Fernsehen bestand. Das Kriegsrecht dauerte bis 1983. Kulturelle Aktivitäten fanden nun zumindest teilweise im Untergrund statt, Theater verlegten ihre Vorstellungen in Kirchen oder Privatwohnungen, in sogenannten fliegenden Universitäten wurde Wissen und Literatur weitergegeben etc. Die Gesellschaft war gespalten in eine offizielle und eine inoffizielle Ebene. Diese Situation hatte zur Folge, daß sich jene «Martyrologie»²⁰ fortsetzte, die in der Romantik begonnen hatte. Dazu gehört unbedingt auch die Bedeutung der Exilanten für die Kultur im Inland. Im Exil wie auch im Inland wurde auf Strukturen aufgebaut, die es bereits in der Romantik gegeben hatte. Nach wie vor war das Theater in Polen extrem politisiert, was aber nicht bedeutete, daß man immer den direkten Bezug zur politischen Realität suchte, sondern sich durchaus weiterhin auf die biblischen Implikationen des eigenen kulturellen Erbes bezog.²¹

Daher wird von Zeit zu Zeit die These vertreten, die Romantik hätte in Polen bis 1989 angedauert.²² Geht man von der Romantik als kulturellem Paradigma aus, so findet diese These ihre Bestätigung darin, daß die Zeit des Kommunismus landläufig als Fortsetzung der Besatzung empfunden wurde, sich also an der Wahrnehmung der historischen Umstände seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis 1989 prinzipiell nichts geändert hatte.

Geht man von den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen nach dem historischen Umbruch 1989 aus, so wäre daraus zu schließen, daß sich nun ein neues Paradigma herausbilden müßte, über das sich in den 1990er Jahren rege Diskussionen entfachten. «Wir müssen über ein neues polnisches Kulturparadigma nachdenken, dessen Umriss sich bereits abzeichnen scheinen. Im Zentrum werden die Freiheit des Einzelnen und die hieraus erwachsenden tragisch-ironischen Spannungen stehen. Eine Existenzphilosophie, die auch auf eine neu interpretierte polnische Romantik zurückgreift, sollte unerläßlicher Bestandteil dieses neuen Denkens sein, das die Einflüsse von hoher und niederer Kultur, von gesamt-nationalen wie spezifischen Alternativkulturen auszutarieren hätte.»²³

Im Zusammenhang mit einem neuen kulturellen Paradigma darf die Rolle der katholischen Kirche bzw. des Katholizismus in Polen nicht unterschätzt werden.

²⁰Martyrologie ist ein gebräuchlicher Begriff, unter dem die tyrtäisch-messianistischen Bestrebungen in der polnischen Geschichte seit 1792 zusammengefaßt werden.

²¹Eine Chronik der Ereignisse, bezogen auf das Theater, befindet sich in [MAJCHEREK 2001b] und [GODLEWSKA 1999, S. 96-296].

²²u. a. [MASŁOWSKI 1998, S. 27]

²³[JANION 1998, S. 41f]

Nachdem die Kirche bis 1989 eine wichtige Rolle im «nationalen Befreiungskampf» gespielt und wesentlich zu dessen Mythologisierung nach katholischen Mustern (Martyrium und Heilsversprechen) beigetragen hatte, ist nun auch in Polen ein Prozeß der Privatisierung und Liberalisierung²⁴ von Religion zu beobachten, der in der westlichen Welt bereits früher eingetreten war, als die Religion «mit einem Paukenschlag» in die «sogenannte säkulare Moderne»²⁵ zurückkehrte. Die Ausübung religiösen Glaubens hat sich im Zuge dessen aus der öffentlichen in die private Sphäre verlagert. Daher unterliegt die Rolle der katholischen Kirche als moralische Autorität in Polen derzeit extremen Veränderungen.²⁶

Da die polnische Romantik in sich schon einen hohen Grad an Ambivalenz aufweist, der in der Folge durch unablässige Rückbezüge verschiedenster Couleur fortgesetzt wird, stellt sich die berechtigte Frage, ob ihre Paradigmen überhaupt im engeren Sinne abgelöst werden können oder ob sie nur immer wieder aus einer neuen Perspektive aufgegriffen werden. Die Umdeutung des Paradigmas, die in seiner Ambivalenz bereits angelegt ist, würde somit wieder eine neue Version der Exegese des vielschichtigen Paradigmas hervorbringen. Die Dynamik der «Kunstinnovation durch Retrogradation» ist dementsprechend als polnische Merkwürdigkeit beschrieben worden, «die im metaphysischen Denken verwurzelt ist».²⁷

Oberflächlich betrachtet steht Lupa außerhalb des romantischen Paradigmas, weil er kaum unmittelbar auf den von der Romantik dominierten Kanon des polnischen Theaters zurückgreift. Er hat keinen einzigen romantischen Text inszeniert, an denen bisher kaum ein polnischer Regisseur vorbeigekommen ist. Es ist aber zu berücksichtigen, daß er sozusagen durch die romantische Schule gegangen ist. Zwar lebt und arbeitet er scheinbar jenseits der politischen Ereignisse und des öffentlichen Diskurses, aber dennoch steht weder sein ästhetisches Konzept noch sein Theater der Romantik so fern, wie man auf den ersten Blick zu vermuten geneigt wäre. Schon sein Postulat, mittels Kunst zur Schaffung eines «neuen Mythos» beizutragen, von dem aus ich sein Werk analysiere, ist bereits in der Romantik (nicht nur der polnischen) zu finden.

Mir scheint der Vorgang des Hervorgehens des Neuen aus dem Alten im Blick auf Lupas Verhältnis zum romantischen Paradigma interessant zu sein. Lupas Theater wäre somit als retrospektive Kunstinnovation zu beschreiben, insofern als sein Werk vor der Zeit auf ein gewandeltes Paradigma im Schoße des Alten verweist, denn er hat lange vor 1989 nach anderen *patterns* gesucht, die sich von den derzeit gängigen deutlich abgrenzen lassen.

²⁴Bereits vor 1989 gab es auch dort Tendenzen zur Gründung neuer bzw. zur Übernahme fernöstlicher Religionen, die sich nach dem gesellschaftlichen Umbruch verstärkten, s. [KARAS 1999] und [BARKER 1997].

²⁵[DE VRIES 1998, S. 16]

²⁶Adam Michnik skizziert in einem Essay sowohl die kircheninternen als auch die politischen Kontroversen über die Aufgaben der Kirche in der im Entstehen begriffenen neoliberalen Demokratie im Polen der 1990er Jahre [MICHNIK 1998]. Interessanterweise ergibt sich aus einer Studie des polnischen Meinungsforschungsinstituts CBOS (*Centrum Badania Opinii Społecznej*), daß der Rückgang der Religiosität in Polen in der ersten Dekade der «Freiheit» nicht in dem vorausgesagten hohen Maße vonstatten gegangen ist. Laut CBOS hielten sich 1999 95% der befragten Polen nach wie vor für (katholisch) gläubig, nur 10% jedoch für tief gläubig, 60% gaben an, regelmäßig an der Heiligen Messe teilzunehmen [GOWIN 1999, S. 7].

²⁷[SCHMID 1995, S. 413]

2.2 Demiurgie der Zweifler versus Messianismus

Schlüsselfigur des romantischen Mythos ist der Märtyrer, der alle Schuld zur Erlösung der Welt auf sich genommen hat. Diesem Messias liegt der neutestamentarische Christus zugrunde, der die Ambivalenz aus Marter und Tod einerseits mit der Rolle des Weltenrichters andererseits auf sich vereinigt. Es ist auffällig, daß historische Gestalten in Polen eher als Märtyrer denn als siegreiche Heroen verehrt werden. Man denke nur an Tadeusz Kościuszki oder auch Józef Poniatowski, die sich nicht als siegreiche Feldherren in das nationale Gedächtnis eingeprägt haben, sondern als nationale Märtyrer, oder an Emilia Plater, die Jeanne d'Arc des Novemberaufstandes 1831, von der nicht ihre mutigen Taten, sondern die Überlieferung ihres einsamen Todes im Vordergrund steht. Gombrowicz meint dazu lakonisch: «Eine Parallele: der Pole, von Niederlagen geprägt, der Deutsche – von Siegen.»²⁸

Der polnische, romantische Messianismus entwickelte sich als «eschatologische Konzeption»²⁹ auf der Grundlage der Erfahrung historischer Katastrophen und des Zusammenbruchs der Hoffnungen auf Veränderung. Das staatlich inexistente Polen wurde im 19. Jahrhundert zum Christus der Nationen³⁰ stilisiert. «Der ‹Tod Polens› nahm eschatologische Bedeutung an, sein Leiden war eine notwendige Bedingung der geistigen, dann aber auch der realen Wiedergeburt nicht nur Polens selbst, sondern der ganzen Welt.»³¹ Daß in Polen aufgrund der besonderen politischen Umstände der Messianismus eine «kulturelle Dynamik» darstellte, «die den Polen in hohem Maße die politische und ökonomische Dynamik ersetzte»³², ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Polen überdauerte 1792-1918 als reine Kulturnation. «Nation» meinte vor allem eine geistige, nicht eine ethnische Gemeinschaft. Noch die Aktivitäten der Opposition unter «kommunistischer Besatzung» waren in hohem Maße kultureller Art.

Garewicz sieht die Besonderheiten des polnischen, romantischen Messianismus in seiner Universalität und in der «Verknüpfung der Tradition mit der Erwartung des ‹Neuen›».³³ Der Freiheitskampf der Polen für andere Völker Europas, hinter dem sich der Anspruch auf die Befreiung der Menschheit verbarg, war die aktive Komponente des Messianismus vor der letzten Jahrhundertwende. Masłowski³⁴ weist darauf hin, daß der polnische Messianismus nicht mit dem Chiliasmus gleichzusetzen sei: Es geht nicht um die Errichtung des tausendjährigen Reiches Christi auf Erden, sondern um die Propagierung einer Utopie.

Der Messianismus wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts besonders von nationalistischen Kreisen in ideologischem Interesse mißbraucht und modifiziert, so daß die universalistische Tendenz des romantischen Messianismus als eine Version unter mehreren Auslegungen in den Hintergrund rückte. In der Folge traten und treten messianistische Motive in der polnischen Literatur weit gefächert

²⁸[GOMBROWICZ 1997a, S. 851]

²⁹[GAREWICZ 1992, S. 152]

³⁰s. [MICKIEWICZ 1981, S. 221]

³¹[GAREWICZ 1992, S. 153]

³²[MASŁOWSKI 1998, S. 34]

³³[GAREWICZ 1992, S. 156] Der Autor bezieht sich hier auf Mickiewicz.

³⁴s. [MASŁOWSKI 1998, S. 33]

(von pathetisch bis grotesk) in Erscheinung. Das messianistische Denken brachte im Selbstempfinden der Polen eine Dominanz des Opfertums hervor, wobei das daraus resultierende «Unschuldsparadigma» auch immer wieder zum Thema von Kontroversen auf politisch-gesellschaftlicher Ebene, aber auch innerhalb der Kunst³⁵ gemacht worden ist. In den letzten Jahren scheint zumindest das auf das unvorstellbar grausame Wirken des deutschen Nationalsozialismus in Polen bezogene Unschuldsparadigma ernsthaft zu bröckeln. Inzwischen (nach 1989) wird immer wieder die Frage aufgeworfen, ob sich die «Martyrologie» als historische Perspektive nicht überlebt habe.

Nun drängt sich die Frage auf, ob die utopische Perspektive nach Erreichen der nationalen bzw. politischen «Unabhängigkeit»³⁶ revidiert und/oder eine neue Utopie gesucht wird? Betrachtet man Lupas, von ihm selbst als «neu» bezeichnete Mythologisierungstrategie und seine apolitische Zeitrechnung, so müßte dies verneint werden, denn der universalistische und anthropologische Zug des polnischen Messianismus hat sich auch nach 1989 keineswegs erfüllt. Unter diesem Gesichtspunkt ist es besonders interessant, Lupas Theater und seinen «neuen Mythos» genauer zu untersuchen.

In Lupas Werk, so verschieden sein Denken im Einzelnen von der polnischen Romantik auch sein mag, finden sich Spuren des universalistischen Zugs der Romantik, den er seinerseits in individuelles Erleben übersetzt.³⁷ In der Art, wie Lupa den Messias thematisiert, findet sich die eschatologische Dimension des romantischen Messianismus wieder, dessen Formel, durch Leid käme Erlösung, Lupa in Variationen der Formel übersetzt, daß durch Zerstörung und Zerfall des Alten das Neue, Zukünftige hervorbricht. Erlösung steht als kaum eindeutig beschreibbare Hoffnung nicht auf die Befreiung der Nation, sondern des Menschen schlechthin. Menschliche Schuld wird in Lupas Theater auf menschlicher (weniger auf theologischer) Ebene debattiert. Prämisse seiner Dramaturgie sind die Ambivalenzen zwischen Gut und Böse, Opfer und Täter, Schuld und Unschuld. Die Erlösung bleibt im Irgendwo, kaum genau beschrieben, ein unbestimmtes Ideal, an dem sich Lupas Protagonisten eher reiben, als daß sie es einlösen könnten. Die Ohnmacht dessen, der nach Erlösung strebt, wirft Fragen nach der Kraft, der Stärke und den Einflußmöglichkeiten des Individuums auf und Fragen danach, ob die erwartete und vorgestellte Erlösung tatsächlich Erlösung bedeutet.

Romantische Poetik beinhaltet nicht, daß der Dichter die Wirklichkeit imitieren, sondern daß er eine neue Welt schaffen soll. Bei Bruno Schulz³⁸ findet sich die Auffassung wieder, der Künstler sei ein «Demiurg», der eine zweite Genesis³⁹

³⁵ Hervorragende Beispiele dafür sind u. a. Swinarskis Romantiker-Inszenierungen und Tadeusz Kantors Theater des Todes.

³⁶ Meiner Ansicht nach handelt es sich bei der verbreiteten Feststellung der politischen Unabhängigkeit Polens nach 1989 im Zusammenhang mit der Globalisierung um eine streitbare These.

³⁷ Einen analogen Vorgang kann man in der polnischen Frühromantik (oder der ersten Phase der Romantik) wiederfinden, in der dem Dichter sein individuelles Erleben Spiegel der Welt war.

³⁸ Bruno Schulz (1892-1942) war ein galizischer Dichter und Graphiker. Seine Prosa, insbesondere das «Traktat über die Mannequins», hat spätere Künstlergenerationen (u. a. Tadeusz Kantor) beeinflusst.

³⁹ Puppen bzw. «Mannequins» (polnisch: *manekiny*) werden bei Schulz zu einer «zweite[n]

manipuliert, er läßt eine neue, autarke Welt entstehen. Schulz spricht von einer «degradierten Wirklichkeit». Es geht ihm in der Kunst um die Aufwertung des Minderwertigen, wofür häretische Methoden im Aufstand der Künstler gegen Gott in Kauf genommen werden müßten, um das Niedere, Armseelige in die Sphäre der Kunst zu heben.⁴⁰ Einen ähnlichen Ansatz kann man bei Lupa wiederfinden, am unmittelbarsten in seinen frühen Inszenierungen.

In vielen Inszenierungen Lupas, insbesondere in der frühen Phase, geht es zentral um die Einweihung⁴¹ oder Initiation in das «Geheimnis der Existenz», die ein Meister, der meint, diesen Prozeß schon hinter sich zu haben, an seinem Adepten vornimmt. Aber auch die Meister scheinen nicht da angekommen zu sein, wo sie ihre Schüler hinbringen wollen. Auch die Meister leiden an ihrer inneren Leere, derer sie sich auf verschiedenen Wegen zu entledigen versuchen, nicht immer mit hehren Methoden.

Sucht man in Lupas Theaterwelt nach Repräsentationen des Messias, so stößt man einerseits auf Symbolisierungen der Erlöserfigur, inspiriert von der christlichen und darin insbesondere der alchemistischen Ikonographie, andererseits verbirgt sich gewissermaßen der Geist des Messias hinter diesen häretischen Demiurgen, die denen von Bruno Schulz verwandt sind. Im Zusammenhang mit dem Wertezersfall konstatiert Hermann Broch einen Rückgang des ethischen Empfindens bzw. der Maßstäbe, was sich in der Skrupellosigkeit der Geschöpfe der «zweiten Genesis» bei Schulz widerspiegelt. Desgleichen sind Lupas Künstler-Demiurgen nicht gerade Verfechter der bürgerlichen Moral, im Gegenteil sieht er in ihnen schwankende Wesen ohne klare ethische Orientierung. «Es scheint mir, daß die Mehrheit der Menschen keine moralische Autonomie besitzt und sich auf das Rechtssystem stützen muß. Künstler sind moralisch gefährlich [...] Das beruht auf ihrer exaltierten ethischen Vorstellungskraft und ihrer Neigung zu Experimenten.»⁴² Aber Lupas Figuren sind, und das ist wesentlich, in einem Entwicklungsprozeß begriffen, den sie selbst in die Hand nehmen. Dabei legt Lupa eine ironische Distanz⁴³ zum Messias nach dem oder mitten im Wertezersfall an den Tag, die aber nicht auf dessen zynische Bloßstellung als vergangenes Ideal abzielt. Lupa stärkt seine Figuren beim Zusammenklauben der Rudimente alter Werte, um aus ihnen neue zu kreieren. Insofern soll Lupas Theater eine Art Demiurgie des «neuen Mythos» sein, hinter der gleichzeitig die Suche nach einer neuen Ethik steckt.

So gewaltige Themen wie Demiurgie und Erlösung koppelt Lupa immer an die Banalität des Alltags und an das psychische Erleben von Individuen. Lupas Erlö-

Generation von Geschöpfen» erklärt, der Mensch wird «nach dem Bild und Gleichnis eines Mannequins» neu geschaffen [SCHULZ 1970, S. 44].

⁴⁰[SCHULZ 1970, S. 42]

⁴¹Im Jungen Polen war die sogenannte «Dramaturgie der Einweihung» («*dramaturgia wtajemniczenia*») sehr beliebt, in der es um die Initiation eines Adepten in Geheimwissen, in eine Sphäre jenseits der Gedanken, in die menschliche Existenz ging. Witkacy bezieht sich in einigen seiner Stücke darauf, «kompromittiert» sie aber, in dem seine Protagonisten nicht zum Geheimwissen vorstoßen, was in Witkacys Terminologie dem Erkennen des «Geheimnisses der Existenz» entspräche, sondern er sie stattdessen tragisch enden läßt, s. [DEGLER 1999, S. 84] und [SOKÓL 1985, S. 169].

⁴²[LUPA 1999b, S. 60]

⁴³Diese Haltung kann als Indiz für Lupas Neigung zur romantischen Ironie (zum schwarzen Humor bzw. zur Tragifarce und zur «Ironie des Schicksals») gelten.

serfiguren erscheinen oft grotesk, was sie noch nicht unbedingt ihrer Herkunft von romantischen Ahnen entledigt, die ihrerseits grotesk interpretiert werden können. Lupa zeigt in seinen mannigfaltigen Heilsgeschichten immer die menschliche Perspektive auf mythische Inhalte: Der kleine Mensch steht vor dem eigenen, manchmal übergestülpten, megalomanen Vorhaben, das er nicht einfach in praktische Taten umsetzen kann – und wenn er das tut, scheitert er jämmerlich. Die Wirklichkeit wächst Lupas «Erlösern» über den Kopf. Sie straucheln orientierungslos, während der für die polnische Romantik typische Erlöser die Welt, die nicht seinem Ideal entspricht, leidenschaftlich zum Kampf herausfordert und – scheitert. Lupa folgt dem romantischen Schema nicht wirklich: Das Scheitern liegt bei ihm vor dem Streben nach Erlösung, ist Ausgangspunkt der Dramaturgie, die ein offenes Ende aufweist.

In Lupas Inszenierungen gibt es durchweg eine Metaebene, auf der über das Straucheln der Protagonisten reflektiert wird. Dadurch erhält das Straucheln einen Sinn. Zu dieser Metaebene gehört die Selbstanalyse der Figuren, aber auch die des Autors. Aus der «Architektonik»⁴⁴ der Inszenierungen ergibt sich ein Diskurs des Für und Wider der von den Figuren angestrebten Erlösungsansätze, deren Synthese mitunter nur durch Ironie zu verstehen ist. Die Selbstanalyse der Protagonisten, insbesondere der Erlöserfiguren, ist pathetisch wie auch spöttisch, transzendental wie auch irdisch. Lupa zeigt die Figuren in Situationen des normalen, belanglosen Alltags; er kontrapunktiert bürgerlich-kleinbürgerliche Stimmungen und Haltungen aber mit sich abhebenden, die Figuren für einen Moment transzendierenden Situationen. Nur daß es sich bei Lupa im Unterschied zu den romantischen Dramen weniger um gottgesandte Visionen, als um individuelle Träume handelt, aus denen die transzendente Ebene erwächst. Zieht man jedoch die mystische Wende vieler Romantiker in Betracht,⁴⁵ so rücken sich die zunächst different erscheinenden Ansätze im «mystischen» oder «metaphysischen» Erlebnis wieder näher, d. h. in einer Erfahrung, die individuell und transzendental zugleich ist. In Lupas Christusfiguren, die oft nur evoziert werden und nicht unbedingt auf der Bühne verkörpert werden, sondern «ein Gefühl, eine Beunruhigung, eine Herausforderung» bleiben, «in diesem neuen Bild des Gottessohnes, der nicht in tyrtäischer Weise mit der Wirklichkeit ringt, gibt es keinen Hohn über die nationalen Mythen».⁴⁶ Die Wirkungsmöglichkeit von Kunst auf Politik ist in Polen seit der Romantik mythologisiert worden. Das Drama, das für Handlung prädestiniert ist (bzw. lange war und sein wollte), gilt als wichtigste Gattung der Romantik, weil hier Wort und Tat zu einer Einheit verschmelzen können.⁴⁷ «Wahre» Künstler gelten als schreibend tätige Exponenten des Mythos von der Wirksamkeit der Kunst innerhalb historischer Prozesse. Sie werden selbst zu meist leidenden Propheten des

⁴⁴s. Abschnitt 5.2

⁴⁵Ein Großteil der polnischen Romantiker (Mickiewicz und Slowacki eingeschlossen) scharten sich im Pariser Exil ab 1842 um Andrzej Towiański und traten seinem mystischen Zirkel «Zirkel der Sache Gottes» (*Kolo Sprawy Bozej*) bei.

⁴⁶[ZIELIŃSKA 2002, S. 8]

⁴⁷Dieses Bestreben beruht auf der, von den Romantikern selbst als tragisch empfundenen Unmöglichkeit der Beteiligung der sprechenden Dichter an den blutigen Aufständen des Volkes. Die wichtigsten romantischen Dichter befanden sich während der Aufstände in der politisch bedingten Emigration. Jahrzehntlang wurden ihre Stücke daher als Lesedramen rezipiert.

romantischen Mythos stilisiert.

Lupa möchte sich mit seinem Theater hingegen nicht direkt in die Gesellschaft einbringen und steht insofern dem «Mythos» von der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst fern. Er «beschränkt» sich darauf, Kunst zu schaffen. Doch ist dem Theater das Kunsterlebnis immanent, was Lupa intensiv berücksichtigt. Lupa's Theater steht in einer Tradition, in der das subjektive Moment des «metaphysischen Gefühls» objektiviert, und bei ihm auch transzendiert, werden soll. Indem Lupa «metaphysische Erlebnisse» inszeniert, wohnt seiner Kunst automatisch ein Wirkungspotential inne, das über die Grenzen der Kunst hinausweist. Die emotionale Komponente ist dabei nicht zu unterschätzen (und vielleicht handelt es sich hierbei um eine Besonderheit des polnischen Theaters). Auch kognitive Prozesse werden in Lupa's Theater emotional übertragen.

2.3 Ich versus Heldenethos

Für die Einlösung des romantischen Messianismus braucht es Helden oder Persönlichkeiten mit starkem Ich, die Schuld auf sich nehmen, um Erlösung zu ermöglichen. Der Kampf um Selbstbestimmung wurde intern in den verschiedensten Formen der Subversion und Konspiration geführt, wobei die Erfahrungen des 19. Jahrhunderts für den Widerstand gegen die deutschen Nationalsozialisten wie auch gegen die Kommunisten genutzt wurden. Widerstand gegen die fremde bzw. als fremd empfundene Staatsgewalt brachte ein enormes Heldenethos in Umlauf. Entgegen dem Ethos der Oppositionsbewegung in der Volksrepublik ist nach dem Umbruch 1989 in Polen (wie in anderen ehemals sozialistischen Staaten auch) eine Lawine des Wertezerfalls in Gang gekommen. Hatte die Opposition «Begriffe wie menschliche Würde, Solidarität, Freiheit und Wahrheit» als «Hauptvokabular des Widerstands» benutzt, so ist nach 1989 «nicht die heile Welt aus Solidarität und Tugend» entstanden, die man hätte erwarten können.⁴⁸

Das auf den romantischen Mythos von den großen Individuen aufgebaute Heldenethos ist aufgrund fataler historischer Erfahrungen im 20. Jahrhundert getrübt von Ohnmachtsgefühlen. Mit der Tat (und auch das Wort kann als Tat gewertet werden, s. o.), d. h. dem Freiheitskampf, kann der romantisch verstandene Held seiner Ohnmacht entgegenwirken. Das Heldenethos steht im polnischen Diskurs – und darin besteht seine Stärke – nicht unkommentiert, sondern bot und bietet immer wieder Angriffsfläche für Spott und Ironie, Satire und Grotteske. Bereits die Romantik entdeckte das Paradox als Spielart der Wirklichkeit und des Denkens, das zum Teil aus der Ambivalenz der Christusfigur selbst erwächst: Heldenhaftigkeit und Ohnmacht, Leid und Erlösung, Schmerz und Freude, Untergang und Rettung werden somit zusammengedacht.

Bei Lupa nun gibt es von vornherein keine Helden,⁴⁹ sondern Menschen mit ge-

⁴⁸[KRASNOŃBSKI 1993, S. 331]

⁴⁹Im polnischen Sprachgebrauch wird interessanterweise nach wie vor der Begriff «Held» (polnisch: *bohater*) verwendet, wo man im Deutschen inzwischen auf «Protagonist» (polnisch: *protagonista*) ausweicht oder allgemein von «Figur» (polnisch: *postać*) spricht. Die Bezeichnung «Protagonist», die auf den ersten Schauspieler im griechischen Theater zurückgeht, ist für das moderne polnische Theater kaum gebräuchlich. Im Deutschen verwendet man den Begriff «Pro-

brochenem Heldenethos. Der Held ist immer der gescheiterte Held, nicht zuletzt an sich selbst gescheitert und verzweifelt. Lupas Figuren betrachten ihr Leben immer angesichts des Todes. Krisen, auch existentielle, und Umbrüche sind die Grundsituation der Figuren, denen jedoch immer die Möglichkeit zur seelischen Entwicklung eingeräumt wird, denn selbst traumatische Erlebnisse können als bereichernd, innere Katastrophen als positive Erfahrungen angenommen werden. Lupas Nichthelden zeichnen sich durch ihre Einsamkeit aus.

Lupas Theater basiert auf der Annahme der Existenz eines Ichs, und sei es auch ein virtuelles. Ich sehe hierin einen fundamentalen Unterschied zwischen Lupa und majoritären Tendenzen im postmodernen, westeuropäischen Theater. In Lupas Theater wird das Ich durch den Künstler-Demiurgen ständig neu geschaffen. Das Ich erhält mythische Dimension nicht zuletzt dadurch, daß es in der Gegenwart nicht faßbar zu sein scheint. Es ist in Entwicklung begriffen. Lupas Figuren suchen verzweifelt nach der Realisation ihres Ich. Sie erscheinen dabei als «Menschen ohne Eigenschaften» (Musil), die im Möglichen schwelgen und dabei das Wirkliche vernachlässigen. Meist haben die Figuren in Lupas Theater ihre (oft einst einflußreichen) gesellschaftlichen Rollen abgelegt. Sie befinden sich in einer aus ihrem bis dato gewohnten Alltag herausgehobenen Lebenssituation, die sie häufig in eine intensive Selbstreflexion treten läßt. Ihre Verbindungen zur Familie sind zerstört. Lupas Figuren werden als «Schwärmer» (Musil) präsentiert, die aus einer realen Gestalt und deren Ebenbild im Traum bestehen.

Die Protagonisten wollen sich ihre Ichs aus den Schichten der Erinnerung, die sich wie im Traum nahezu unausdeutbar übereinanderlegen, und deren externer Betrachtung (re)konstituieren. Lupa verquickt Traum und Wirklichkeit so eng miteinander, so daß dieser schier unauflösbare *canevas*⁵⁰ aus widersprüchlichen Wahrnehmungen und Empfindungen Protagonisten wie Zuschauer verwirrt.

Dieses Patchwork aus der Ambivalenz zwischen Erinnerung, Traum und Gegenwart der Protagonisten auf der Bühne wird von einer narrativen Instanz beobachtet, vorangetrieben und kommentiert, die Lupa mit sich selbst besetzt. So entsteht eine Selbstreflexion des Künstlers, der sich seiner Biographie über das Medium der Protagonisten und seines künstlerischen Werdegangs auf der Metaebene erinnert und es mittels der erinnernden Reflexion weiterentwickelt. In diesem Prozeß, in dem die Mittel des Theaters offengelegt werden, steht das Ich in einem alchemistischen bzw. jungschen Sinne als Potentialität im Raum. Das Ich ist in Entwicklung begriffen. Es macht, um auf Jungs Worte zurückzukommen, eine «Individuation» durch.

Gleichzeitig steht das Ich als Ideal einer Ganzheit, die Jung im Archetypus des Selbst beschreibt. Das Ich, das alle psychischen Widersprüche in sich vereint, wäre fähig, als Subjekt seines Handelns aufzutreten. Es kann seiner Ohnmacht entge-

tagonist», um die militärische Konnotation des Wortes «Held» zu vermeiden. Die Bezeichnung «Held» kann im Polnischen heute immer noch neutral verstanden werden, was im Deutschen nicht der Fall ist. Diese sprachlichen Verschiebungen verweisen auf historisch bedingte Unterschiede im Selbstverständnis der Sprecher der beiden Sprachen.

⁵⁰ *Canevas* steht im Französischen sowohl für ein netzartiges, vielschichtiges (Text-)Gewebe als auch für einen Entwurf bzw. eine Skizze. In dieser Doppeldeutigkeit scheint mir der Begriff ein geeigneter Ausdruck zu sein.

gentreten, indem es den Weg der Individuation beschreitet. Allerdings ist dieser Weg eine Passion, im doppelten Sinne des Wortes: Leidensweg und Leidenschaft. Leiden ist für Lupa «die stärkste, wichtigste Determinante unserer geistigen Reifung».⁵¹ Er faßt Leiden als Initiation auf. In der Zielstrebigkeit der schmerzhaften und doch notwendigen Individuation seiner Protagonisten knüpft Lupa durchaus an die Passion Christi und damit an die Martyrologie an. Individuation beinhaltet auch die allmähliche Befreiung von Illusionen über das eigene Ich und sein Verhältnis zu Anderen, in denen das Individuum es sich bequem gemacht haben mag.

Weiblichkeit ist bei Lupa ein mythogenes Thema, das im Zusammenhang mit dem Ich und dessen Entwicklung steht. In der polnischen Mythologie der Weiblichkeit steht der Marienkult an erster Stelle. Die Mutter Gottes gilt als Mittlerin zwischen Mensch und Gott sowie zwischen Erde und Himmel. In Maria vereint sich ein irdisch-aktives und ein kosmisch-universelles Wesen. Sie wird kollektiv als Schutzpatronin Polens und dessen reale Befreiung verehrt und gleichzeitig als überreale, kosmische Königin, die als Symbol für das Reich Gottes auf Erden steht. Darüber hinaus gilt Maria als Muse der Künstler. Am Marienkult läßt sich exemplarisch die enge Verbindung zwischen Ästhetizismus und Spiritualismus⁵² zeigen – eine Liaison, die typisch für die polnische Kunst ist und sich im Theater bis heute fortsetzt.

Lupa formuliert das weibliche Wesen als Ideal für den Künstler, das zuhörende und hingeebene, nicht das wissende und kämpfende. Die Frau wird zum Symbol der Bewahrerin eines Geheimnisses (oder des Lebensgeheimnisses schlechthin) oder auch zum Symbol einer Hoffnung. Frauenfiguren werden bei Lupa meistens in ihrer Mutterrolle gezeigt. Bei einem Teil wird die Schwangerschaft exponiert. Die Mutter ist das Objekt kindlicher Liebe, mütterliche Figuren können aber auch Beraterinnen des männlichen Protagonisten sein. Hat eine Frau keine Kinder, so wird die Kinderlosigkeit zum Schlüsselthema für die Figur. Das romantische und positivistische Moment der Selbstaufopferung der Frau für Mann und Heimat existiert jedoch bei Lupa kaum und wenn doch, dann greift er es ironisch auf.

Mann und Frau sind in Lupas Theater wesensverschieden und doch ebenbürtig, wobei im jeweils Anderen immer das bedeutsam ist, was man selbst nicht ist und hat.⁵³ In Lupas Theater wird der Zerfall der traditionellen Liebesmythologie durchgespielt. Die Liebesbeziehungen bei Lupa streben nach dem Höchsten und enden mit Niederlagen. Sexualität ist dabei nur eine, auf Lupas Bühne zunehmend marginale, Form der Vereinigung zweier Wesen, die eher platonisch wirkt, was jedoch nicht heißt, daß zwischenmenschliche Beziehungen nicht auch vom Körper her dominiert werden können. Zum Teil kann man bei Lupas Protagonisten von Autoerotik sprechen, d. h. einer Erotik, in der die reale Bezugsperson fehlt. Andro-

⁵¹[LUPA 2002, S. 6]

⁵²s. [MASŁOWSKI 1998, S. 58]

⁵³Diese Konstellation ist Jungs Modell von Anima und Animus als zwei verschiedene Aspekte der menschlichen Seele ähnlich. Lupa gelingt es jedoch, was bei Jung nicht der Fall ist, die weibliche Seite ebenso tiefgründig zu beleuchten, wenn auch vielleicht stärker von außen, als Geheimnistägerin mit einer Ambivalenz, wie sie den Mythen der Pandora oder der Dame mit Einhorn eigen ist.

gynität ist das Ideal für die Geschlechtlichkeit des Mannes wie der Frau. Und die Liebe zu einem anderen Menschen, gleich ob Mann oder Frau, besitzt immer auch eine universelle Dimension. Obwohl Lupa die Fallen der Verknüpfung körperlicher und geistiger Liebe kennt, bleibt für ihn immer die androgyne Einheit als Utopie bestehen, die letztlich der alchemistischen *«conjunctio oppositorum»* entspricht, versinnbildlicht in der Vereinigung von König und Königin. In puncto Absolutheit der Liebe, die auf Erden unerfüllt bleiben muß, trifft sich Lupa in gewissem Sinne mit romantischen Vorstellungen von Liebe. Gerade wegen der Androgynität seiner Figuren scheint er auf ein neues Paradigma für Geschlechtlichkeit hinzuweisen, auf einen Mythos, in dem beide, Mann und Frau, gleichermaßen Gebende wie Empfangende, Aktive und Passive sein könnten.

Ein zweites mythogenes Thema ist die Kindheit, die als Entwicklungspotential interpretierbar ist. «Wenn wir im Interesse der logischen Sicht auf die Wirklichkeit die kindliche Perspektive verwerfen, machen wir uns selbst zu Krüppeln.»⁵⁴

Die Kindheit gilt der Romantik als ländliches Paradies, das jedoch zum Gefängnis für den Heranwachsenden werden kann, aus dem eine Befreiung notwendig wird. Das Kind gilt in der Tiefenpsychologie als Symbol für die Loslösung vom Ursprung, wofür Verlassenheit die Bedingung ist. Im Kind wird künftige Bewußtheit und Androgynität antizipiert. In diesem Sinne wird es zum Symbol für die Einheit der Persönlichkeit durch die Einheit der Gegensätze. Nach dem Ausbruch wird die Kindheit als verlorenes Paradies zum Thema der Kunst. Kindheit steht für Vergangenheit und oft für deren Idealisierung. Als Ideal oder Sinnbild einer Utopie erscheint die Kindheit aus der historischen Zeit herausgehoben zu sein. Der Rückbezug auf die Kindheit kann als Version des «Regresses zum Ursprung» betrachtet werden, eine rückwärtsgewandte Dynamik der «Kunstinnovation durch Retrogradation»,⁵⁵ die schließlich wiederum auf die Toten, die Ahnen, verweist. Tod und Geburt werden zusammengedacht, die Zukunft aus der Vergangenheit hergeleitet.

Lupa evoziert seine eigene Kindheit, d. h. er setzt seine persönlichen Erinnerungen mit Inhalten der christlichen Mythologie und deren Rezeption in der polnischen Romantik in Beziehung. In seinem Theater sind die Kinder vorwiegend auf symbolischer Ebene dargestellt. Es gibt drei Typen von Kindern: Der Protagonist wird als Kind gedoubelt, es handelt sich explizit um Waisenkinder oder es tauchen Kinder mit unbestimmter Herkunft auf. Ohne Herkunft entbehren sie quasi ihres Über-Ichs, also jener (nach Freud) von außen gesetzten Kontrollinstanz des Bewußtseins. Damit sind sie ungebunden, sie sind freie Wesen – zwangloser als die erwachsenen Figuren, die den Rückblick in die Kindheit ihrerseits als Schauen der Utopie empfinden. Lupas Darstellung der Kinder ist, wie Broch formulierte, «wertfrei», und in dieser Wertfreiheit sind sie Träger der Utopie. Göttliche Kinder sind in den verschiedenen Mythologien häufig Waisen.⁵⁶ Waisenkinder symbolisieren die Ureinisamkeit des Menschen. Christus ist zwar nicht in dem Sinne eine Waise, er wird jedoch in eine Situation hineingeboren, in der seine Eltern zumindest zeitweise enturzelt waren. Indem Lupa Themen der Entwurzelung und

⁵⁴|LUPA 2002, S. 6|

⁵⁵|SCHMID 1995, S. 413|

⁵⁶s. |KERÉNYI 1966, S. 71|

Verwaisung aufgreift, kommt er also auf einen alten mythischen Stoff zurück. «Unreife» oder «Kindlichkeit»⁵⁷ nennt Gombrowicz ein Phänomen, das Lupa zum Ausgangspunkt für eine künstlerische Programmatik zwischen dem «Nicht mehr» und «Noch nicht»⁵⁸ wird, aus der seine *works in progress* hervorgehen. Geistige Entwicklung oder Wandlung ist ein Schlüsselbegriff nicht nur seiner Dramaturgie, sondern seiner Weltanschauung, deren Ausgangspunkt die Kindheit ist. Wie ein Kind sucht der Regisseur im Ungewissen. Wie ein Kind entdeckt er die immer neu unbekannte Welt. Wie ein Kind versucht er ihr Ausdruck zu geben, und sei der auch stammelnd und krakelig.

Weiblichkeit und Kindlichkeit gehören zu den Archetypen der Individuation, die Lupa in seinem Theater anstrebt. In ihnen drückt sich die Ungewissheit des Strebens nach Selbstrealisierung oder Erweiterung des Ich aus. Für solche Selbstexperimente, die in anderen Zusammenhängen als Therapie funktionieren, sind Übergangsphasen, verstanden im Sinne von «*passages*»,⁵⁹ gewinnbringend. Wichtig für Lupas Theaterarbeit ist daher das Modell der »psychischen Wandlung«⁶⁰ sowohl in Bezug auf die Figuren als auch auf die an den Inszenierungen Mitwirkenden.

⁵⁷s. u. a. [GOMBROWICZ 1970]

⁵⁸s. [BROCH 1996, S. 719]

⁵⁹Der Begriff der «*passage*» (Schwellenzustand) wurde 1909 von Arnold van Gennep eingeführt (s. [VAN GENNEP 1986]) und bezieht sich auf eine kollektive Erfahrung im Ritus.

⁶⁰[LUPA 1993]

Kapitel 3

Individuation hinter den Worten

3.1 Die Besonderheiten von Lupas «szenischer Écriture»

In den folgenden Abschnitten möchte ich genauer auf die Dramaturgie in Lupas Theater eingehen. Zunächst folgt eine allgemeine Einführung in zentrale Aspekte der Dramaturgie und methodologische Erläuterungen zu meiner Vorgehensweise, um dann die Dramaturgie im Zusammenspiel mit Raum, Musik und Schauspiel zu beschreiben.

Es ist mir wichtig festzuhalten, daß ich als Interpretin der Texte erstens nahe an den Texten (einschließlich der Inszenierungstexte) bleiben will und zweitens, daß meine Position die einer Fragenden ist. Ich bemühe mich um die Untersuchung der Struktur der Texte aus verschiedenen Blickwinkeln und gehe dabei vorwiegend rezeptionsästhetisch vor. «Interpretation ist eine Funktion der Identität, insbesondere einer Identität im Sinne von Variationen über ein Identitätsthema».¹ Norman N. Holland hat eine Rezeptionstheorie entwickelt, die sich nicht auf die Befragung einer repräsentativen Menge an Rezipienten stützt, sondern auf die Feststellung, daß «jeder Leser im Rahmen seines eigenen Identitätsthemas das Werk neu»² schafft. «Identität schafft sich selbst neu oder, um es anders zu sagen, Stil – im Sinne des persönlichen Stils – schafft sich selbst. D. h., wir alle benutzen als Leser das literarische Werk, um in ihm ein Symbol unseres Selbst und schließlich unser Ebenbild zu entdecken.»³ Jede Interpretation ist nicht nur subjektiv, sondern steht als eine (Rezeptions-)Erfahrung in einem größeren Prozeß, den Lupa nach Jung «Individuation» nennt, verstanden als Identität im Wandel.

Bei meinen Analysen von Lupas Texten, die für sich bereits Interpretationen der Ausgangstexte sind, handelt es sich um die Interpretation einer Interpretation. Mein Standpunkt ist der einer Außenstehenden, was gleichzeitig Vor- und Nachteile mit sich bringt: Der innerliche und auch empirische Abstand des Fremden kann den Blick auf Phänomene öffnen, die dem Involvierten verschlossen bleiben. Gleichzeitig entgehen meiner Wahrnehmung sicher Dinge, die dem Involvierten

¹[HOLLAND 1979, S. 1135]

²[HOLLAND 1979, S. 1139]

³[HOLLAND 1979, S. 1136]

selbstverständlich geläufig sind.

3.1.1 Virtuelle Biographie

Die Wirklichkeit stellt Lupa als Vision dar, als Projektion des Erlebten, denn sie entsteht erst im subjektiven Erleben: Historische Ereignisse werden von Individuen erlebt, die eine subjektive Erinnerung daran bewahren, zusammengesetzt aus alltäglichen Erlebnissen, die in Krisenzeiten in einen ganz anderen Kontext geraten können und dem Alltag entwachsen. Die Wahrnehmung dieser Erlebnisse ist widersprüchlich, zum Teil sogar feindlich. Das Marginale, Unsichtbare, Innere steht im Mittelpunkt des Interesses des Regisseurs. Dazu braucht er Zeit und Lücken im Inszenierungstext, die der Zuschauer mit der eigenen Erfahrung, mit eigenen Assoziationen und Gedanken ausfüllen kann, wofür ein hohes Maß an Geduld und Konzentrationsfähigkeit erforderlich ist. Am Beispiel seines Theaters wird die Vielschichtigkeit des «kulturellen Gedächtnisses»⁴ deutlich, das sich aus der Summe der Bruchstücke individueller Erinnerungen aller – der am historischen Ereignis Beteiligten und deren Nachkommen – zusammensetzt.

Will man die Eckpunkte der Realität herausarbeiten, die Lupa in seinem Theater vermittelt, umsetzt oder übersetzt, fällt zunächst die künstlerische Aufarbeitung der eigenen Biographie ins Auge. Dabei handelt es sich nicht um ein Äquivalent der Biographie, sondern um eine eigenständige künstlerische Leistung, die sich aus erinnerten, geträumten und gedeuteten Elementen der Biographie speist. Ich arbeite mit dem Begriff der Selbstreferentialität, der neben dem Rückbezug auf die Biographie des Künstlers auch die Aufarbeitung des eigenen Werks einschließt. Die biographischen Selbstreferenzen beziehe ich in die Analysen als archetypische Muster, nicht als konkrete Ereignisse ein: Wenn Lupa beispielsweise im Bühnenbild der Inszenierung «Die Trauung» den Dachboden des Schulhauses nachbaut, in dem er in Jastrzebie Zdroje aufgewachsen ist, dann zitiert er zwar direkt seine Biographie, stilisiert sie jedoch zum Kunstprodukt, das auch ohne das Wissen um das biographische Zitat funktioniert. Letztlich zeigt Lupas Theaterarbeit einen Prozeß der sich verändernden Selbstdeutung. Wenn sich der leibliche Vater Lupas 17 lange Jahre in Siyphosarbeit damit beschäftigte, ein eigenes Haus zu bauen, und das Motiv des Hausbaus wiederholt in den Inszenierungen des Sohnes auftaucht, so betrachte ich das Motiv als Symbol für die archetypische Haltung von Männern, die – zumindest in Lupas Darstellung – an Projekt der eigenhändigen Schaffung einer realen, eigenen Welt scheitern. Die biographische Episode betrachte ich als erzählte Geschichte und insofern im Rahmen der Selbststilisierung als Fiktion oder «Legende».⁵ Seine Erinnerungen stilisiert Lupa zu «mythischen Landschaften».⁶

Daher spreche ich von «virtueller Biographie». Dieser Zugang scheint mir sinnvoller zu sein, als der direkte Bezug des Werks auf die Biographie. An der virtuellen Biographie läßt sich der Mythos des Ich oder des Selbst (als Ablösung des romantischen Heldenmythos) verdeutlichen. Für die Postmoderne wird eine «Übersät-

⁴[ASSMANN 1992]

⁵[TOMASEWSKIJ 1923, S. 56f]

⁶s. [LUPA 2002, S. 6]

tigung» des Selbst konstatiert, die aufgrund der Vielfalt unzusammenhängender Ausdrucksweisen des Selbst in der postmodernen Gesellschaft entstanden ist.⁷ Das Selbst definiert sich nur noch in seiner Bezogenheit auf Andere.⁸ Über das Mittel der Selbstreferentialität ist Lupa bemüht, das in Scherben liegende Ich wieder zusammenzufügen. In diesem Prozeß verknüpft er romantische Vokabeln wie Leidenschaft und Inspiration mit modernistischen wie Logik, Vernunft und Erkenntnis. Durch die psychologische Genauigkeit gelingt es ihm, Romantik und «Sachlichkeit»⁹ zu einem neuen Selbstkonzept zusammenzufügen, das über den postmodernen Ansatz des «übersättigten Selbst»¹⁰ hinausweist.

An der Gesamtheit der Inszenierungen ist zu beobachten, daß sie sich zusammenfügen, als seien sie ein einziges Werk. Das entspricht Lupas Intention: «[...] nicht die Präsentation der Inhalte einzelner Dramen interessiert mich, sondern der innere, d. h. mein persönlicher, Reifungsprozeß der Inhalte, ihr Anteil am Akt der Individuation.»¹¹ In dem Maße, in dem für Krystian Lupa das Theater sein Leben ist, ist an ihm sein persönlicher Prozeß der Individuation ablesbar. Das künstlerische Schaffen ist zur existentiellen Notwendigkeit geworden.

Lupa wählt für sein Theater Texte aus, die er in seinen eigenen künstlerischen Lebenslauf integriert, die aber in sich schon als eine Art literarischer Lebenslauf funktionieren. Die Rezeption literarischer Werke anderer Autoren und deren Verarbeitung geschieht auf der Grundlage eines persönlichen «Identitätsthemas».¹² Beinahe manisch wiederholt Lupa sein Identitätsthema: Wandlung durch Selbstanalyse und Selbstkreation, Erkenntnis des Selbst und Gottes. An Lupas Regiearbeiten wird deutlich, wie tief er an den Menschen und an ein wandelbares Ich glaubt.

Es ist nicht zuletzt die Homogenität der Motive und der literaturgeschichtlichen Schwerpunkte, die Lupas Inszenierungen als Ganzheit erscheinen lassen. Lupa verwendet die literarischen Texte häufig zwei- oder mehrmals. Die Arbeit an den Texten ist ein dynamischer Prozeß der Bewußtwerdung, einzelne Aspekte und Konstellationen der Literaturvorlage sind beweglich in Bezug auf die aufzuführenden Szenen, die oft erst zu Probenende festgelegt und auch nach der Premiere noch modifiziert werden – die Aufführungen reifen, wo sich in anderen Theatern die Vorstellungen in Routine etc. abschleifen. Durch diese Offenheit im Umgang mit Texten schimmert an jedem Moment der Aufführungen die psychische Situation der Jetztzeit, in der sich die Mitwirkenden konkret befinden bzw. auf die sie reagieren, hervor. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache, daß einige Schauspieler seines Ensembles immer wieder in vergleichbaren Rollen besetzt sind und somit an der Verfassung dieser «virtuellen Biographie» in personae mitwirken.

Die prädestinierte Form für die Verknüpfung von Theater und Biographie sind

⁷s. [GERGEN 1996, S. 29]

⁸[GERGEN 1996, S. 45ff] Die Folge der Übersättigung nennt Gergen Multifrenie, womit kein Krankheitsbild beschrieben wird, sondern ein Persönlichkeitsmodell des Menschen in der Postmoderne.

⁹s. Abschnitt 5.5.5

¹⁰s. [GERGEN 1996]

¹¹[LUPA 1984, S. 9]

¹²[HOLLAND 1979]

Lupas Tagebuchmonologe, in denen Theater und Leben ineinanderhaken, wobei die Grenze verwischt, denn ein Großteil seines Lebens vollzieht sich im Theater. Der Leser erfährt neben Selbstgesprächen des inszenierenden Regisseurs über einzelne Szenen und Figuren auch Einzelheiten seines Privatlebens, allerdings weiter zurückliegend. Die Gegenwart bleibt im Dunkeln. In den Tagebuchfragmenten befinden sich darüber hinaus Szenenentwürfe, Lupas «Apokryphen» zu den inszenierten Werken. Dabei entstehen hybride Formen der Erinnerung, z. B. sind die Träume der Tante in «Die Versuchung der stillen Veronika» tatsächliche Träume der Schauspielerin, die Lupa in weiblicher grammatischer Form in seinem Tagebuch notiert.¹³ Lupa hält die minutengenaue Uhrzeit und das Datum der Einträge fest, wobei die Tagebuchausschnitte meist nicht in chronologischer Reihenfolge veröffentlicht werden, sondern thematisch geordnet. Die Minutenangabe des Notierens von Gedanken hebt ihre ephemere Anlage hervor. Oft sind die Sätze nicht vollständig, von Gedankenstrichen und Auslassungspunkten unterbrochen. Er publiziert sukzessive Ausschnitte aus dem Tagebuch in diversen Programmheften und Zeitschriften und in zwei Büchern («*Utopia i jej mieszkańcy*»¹⁴ und «*Labirynt*»¹⁵). Lupas Selbststilisierungen haben einen Anklang an den seit Romantik und Jungem Polen tief verwurzelten Künstlerkult.

3.1.2 Narratives Theater

Die Struktur der Dramaturgie in Lupas Theater ist «narrativ». Ich sehe das «narrative Theater» als eine Erweiterung des Begriffs «Autorentheater».¹⁶ Lupa kann für alle seine Inszenierungen, insbesondere aber für seine Prosaadaptationen, als Autor bezeichnet werden, und er nennt sich selbst so. Er will die literarischen Texte immer zunächst «als normaler Mensch»¹⁷ lesen und genießen, nicht als Regisseur und im Blick auf eine Inszenierung. Er adaptiert häufig Bücher, deren erste Lektüre länger zurückliegt. Den Vorgang der künstlerischen Adaptation der Texte anderer Autoren bezeichnet er als eine Art «Durchleben» des Romangeschehens, ähnlich der Tätigkeit eines Mediums. Lupa verinnerlicht den entsprechenden Text in einem so hohen Maße, daß er unwillkürlich sich selbst als Autor setzt. «Manchmal schreibe ich in meinen Tagebüchern völlig unbewußt «ich», es ist mein Roman, nicht Brochs. Das ist eine Art Wahnsinn, in dem ich zu Napoleon werde. Ich kämpfe nicht dagegen an, denn erst dann bin ich wirklich psychisch bereit zur Schaffung dieser Realität im Theater.»¹⁸ Mit Sekundärliteratur bzw. theoretischen Schriften der Autoren beschäftigt sich Lupa, wenn es seine Zeit erlaubt, erst nachdem die Vorstellung fertig ist. Ein wissenschaftlicher Blick, den er für oberflächlicher hält als die künstlerische Verarbeitung, würde ihm den

¹³s. [LUPA 1997b, S. 30]

¹⁴[LUPA 1994b]

¹⁵[LUPA 2001c]

¹⁶Polnisch: *teatr autorski*. Der polnische Begriff birgt, stärker noch als der deutsche, die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit des so attribuierten Theaters. Im Deutschen ist eine analoge Bezeichnung bislang vor allem in Bezug auf den «Autorenfilm» gebräuchlich.

¹⁷[LUPA 2001g, S. 13]

¹⁸[LUPA 1999c]

direkten Kontakt zur Literatur verstellen, ihn als Künstler behindern.¹⁹ Lupa assimiliert die Ausgangstexte der Adaptationen als «seine» Texte und vereint somit die Rolle des Autors und des Regisseurs auf sich. Spätestens seit «Die Pragmatiker» (1981) ist Lupa bei möglichst jeder Vorstellung im Zuschauerraum anwesend. Nach eigenen Angaben begibt er sich absichtsvoll auf die Seite des Publikums, will aber «aktiver» und «agressiver» als die übrigen Zuschauer sein. Bereits in Jelenia Góra Ende der 1970er Jahren benutzte Lupa bei den Proben eine Trommel als Kontaktmittel zu den Schauspielern.²⁰ Die Trommel nutzt er später in mehreren Inszenierungen aus dem Zuschauerraum heraus. Er gebe den Schauspielern nicht einen Rhythmus vor, sondern möchte im Gegenteil den Rhythmus der Schauspieler aufnehmen. Indem er auf jeden ihrer Impulse antworte, schaffe er «etwas in der Art eines Echos, eines Reflexionsraums, eines Resonanzkörpers» und will den Schauspielern «das Gefühl der Notwendigkeit»²¹ geben. Lupas aktive Präsenz funktioniert idealiter als Dialog zwischen Autor-Regisseur und den Schauspielern. Durch seine Präsenz schafft Lupa eine unmittelbare Verknüpfung zwischen sich und dem Bühnengeschehen. Kantor hatte diese Verknüpfung in der Entwicklung des *Theaters des Todes* auf eine existentielle Ebene gehoben, indem er selbst immer körperlich anwesend war und sich in einem bzw. mehreren Ichs auf der Bühne doppelte. In der Inszenierung von Bulgakows «Meister und Margarita» 2002 betritt Lupa zum ersten Mal in seiner Laufbahn während der Vorstellung in persona die Bühne, geht aktiv auf das Bühnengeschehen und die Figuren ein, gibt den Schauspielern Anweisungen, um alsbald wieder auf seinen Platz im hinteren Teil des Zuschauerraums zu verschwinden und von dort aus weiter den Rhythmus der Aufführung zu dirigieren.

Neben der Autorenfigur, die Lupa durch seine körperliche Präsenz kreiert, gibt es eine Reihe anderer Autorenfiguren, die von Schauspielern gespielt werden, z. B. Franz Murau in «Auslöschung», Bertrand Müller in «Die Schlafwandler», die Berichtsstruktur in «Kalkwerk». So entstehen mehrere Ebenen der Narration. Nicht zuletzt diese Vermischung der Narrationsebenen macht die Virtualität der Biographie deutlich. Aufgrund der Vielschichtigkeit bzw. Mehrfachidentität sehe ich den Autor in Lupas Theater als eine abstrakte Größe an. Lupas Autorenfiguren können analog zu Wayne Booth' (literaturwissenschaftlichem) Begriff des «impliziten Autors» verstanden werden, mit dem weder der fiktive Erzähler noch der reale Autor gemeint sind, sondern die Gesamtbedeutung des literarischen Werks bzw. hier nun der «szenischen Écriture».²² Ein so verstandener Autor vereint auf sich den «moralischen und emotionalen Gehalt jeder kleinsten Handlung und Erfahrung jeder einzelnen Romanfigur» sowie «das intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzen».²³ In Lupas «narrativem Theater» laufen in der abstrakten Person des Autors emotionales Erleben und das Streben nach objektiver Erkenntnis zusammen.

¹⁹s. [LUPA 1999c]

²⁰s. [LUPA 2000f, S. 14]

²¹[LUPA 1984, S. 9]

²²[LEHMANN 1999, S. 95, 124]

²³[BOOTH 1961, S. 146]

3.1.3 Traumdramaturgie

Lupa verschränkt in seinem Theater Realität und Traum. Ich spreche von «schwebender Faktizität», wenn innere und äußere, bewußte und unbewußte Vorgänge nahtlos ineinander übergehen. Die Ambivalenz zwischen Wachen und Träumen hat die Funktion, die eigene Kindheit und die mannigfaltigen Schichten der Erinnerung inszenierend wiederzubeleben, vergleichbar der Funktion, die Freud dem Traum zuschreibt. Wesentlich für Traumbilder ist die Non-Hierarchie zwischen Bildern, Bewegungen und Worten. Traumgedanken bilden eine Textur, die Collagen bzw. Montagen oder Fragmenten ähneln. Wie Hieroglyphen treten die Traumbilder ins Bewußtsein. Sie sind ein aus der Realität entstandenes, aber verformtes Material. Theater, das mit Träumen arbeitet, funktioniert analog zur Traumarbeit. Artaud sprach von der «poetische[n] Tragweite der Träume»²⁴ und definierte die Sprache der Bühne folgendermaßen: «Es geht nicht um die Unterdrückung des artikulierten Wortes, sondern darum, den Wörtern etwa die Bedeutung zu geben, die sie im Traum haben.»²⁵ Durch die narrative Metaebene wird Lupas Theater der Supervision eines Traums vergleichbar. Deshalb spreche ich von «Traumdramaturgie».

Diese Art von Dramaturgie ermöglicht es Lupa, einen Schwebезustand zwischen tatsächlicher Realität und deren Wahrnehmung zu schaffen. Dadurch gelingt ihm eine tiefgreifende Analyse der Protagonisten. Diese Methode hat er über Jahre entwickelt und verfeinert.²⁶ Sie gehört zur Grundstruktur aller seiner Inszenierungen, auch schon in der ersten Schaffensphase. In «Die Mutter» (1979) teilte Lupa das Bühnengeschehen in zwei Ebenen, indem er die tatsächlichen und die vorgestellten Vorgänge gleichberechtigt darstellte, wobei die Traumebene die «dunkle Seite des Protagonisten» zeigte, «seine unterdrückten Phobien, Ängste, Grausamkeiten».²⁷ Und in «Durchsichtiges Zimmer» (1979) kehrt Ewa, die Geliebte des Protagonisten, nach ihrem Weggang im Streit als sein Phantombild wieder, so daß sich auch hier die Ebenen von Realität und Traum ineinander verschieben.

Im Traum wird das Individuum mit seinen Erinnerungen konfrontiert, so wie sie im Unbewußten geformt sind. Lupa pflegt einerseits die Kunst des Erinnerns und legt andererseits offen, wie wechselhaft und widersprüchlich Erinnerungen sein können. Erinnern hat in Polen in besonderer Weise mit dem Toten- oder Ahnenkult zu tun, der in der Kunst außerordentlich präsent ist.²⁸ Es ist auffällig, daß ein großer Teil der Figuren des polnischen Theaters eindeutig Tote sind, ein Merkmal der Romantik, das sich auch bei Lupa wiederfindet, z. B. in «Auslöschung», wo die Toten aus der Erinnerung den Lebenden leibhaftig erscheinen. In Lupas Theater wird die eigene Vergangenheit über fremde Stoffe evoziert.

Zum Erinnern gehört auch das Vergessen, das Verdrängen und die Rückkehr des

²⁴Artaud zitiert nach [BRAUNECK 1991, S. 398]

²⁵Artaud zitiert nach [BRAUNECK 1991, S. 399]

²⁶In diesem Zusammenhang ist eine Verwandtschaft zur Dramaturgie in Strindbergs späten Stücken nicht zu leugnen, wobei ich keinen Hinweis gefunden habe, daß Lupa direkt auf Strindberg Bezug genommen hätte.

²⁷[NIZIOLEK 1997, S. 57]

²⁸Ich erinnere nur an Kantors *Theater des Todes*, aber auch an Inszenierungen von Grotowski, Staniewski u. a.

Verdrängten. Aus der Erinnerung konstituiert sich die Identität der Figuren in Lupas Theater. Er versteht den Prozeß der Erinnerung als fließenden. Die Erinnerungsbilder tauchen auf und verschwinden wieder. Sie überlagern sich in der dichten, undurchschaubaren Textur der Träume, die Lupa in seinem Theater inszeniert und durchlebt, gleichzeitig aber seziert und analysiert. Lupa zelebriert Erinnerungen in seinem Theater teilweise als Erinnerungsrituale, wodurch er auf seine Weise eine besondere Form polnischen Umgangs mit Erinnerung bzw. Vergangenheit aufgreift. Lupa wünscht sich wie Witkacy, der Zuschauer möge das Theater mit dem Gefühl verlassen, «aus einem merkwürdigen Traum zu erwachen, in dem selbst die alltäglichsten Dinge jenen eigenartigen, unergründlichen Zauber besaßen, der für Traumgebilde kennzeichnend ist, die sich mit nichts vergleichen lassen.»²⁹

3.1.4 Mythogene Figuration

Lupa sucht nach einer «Dramaturgie der offenen Figuren, in der die menschliche Handlungsweise von eindeutigen Erklärungsmustern frei ist».³⁰ Seine Figuren sind vieldimensional und oftmals widersprüchlich in ihrem Wollen und Handeln. Sie sind daher immer nur über mehrere Zugänge gleichzeitig zu fassen und zum Teil nur schwer eindeutig zuzuordnen. Ihre Mehrdimensionalität enthebt sie der Stereotypisierung und läßt sie durchaus mit aus den Mythologien bekannten Figuren verwandt erscheinen.

Lupa arbeitet mit einer Dialektik aus offener Figuration und Typologie. Neben psychologisch fein ausgearbeiteten Figuren gibt es typisierte bzw. stilisierte Figuren. Die letzteren bringen oft ein groteskes Moment in die dargestellten Situationen oder haben die Funktion, die szenische Darstellung komplizierter intellektueller Diskurse humorvoll aufzulockern oder deren Theatralisierung überhaupt zu ermöglichen. Es gibt auch Typen, die lediglich als Symbol dienen. Übergänge zwischen typischen und psychologischen Aspekten innerhalb einer Figur kann einen Entwicklungsprozeß für sie bedeuten oder aber die symbolische Heraushebung eines Zustands der entsprechenden Figur auf eine universelle Dimension.

Jungs Archetypen sind eine Hülle, die für jedes Individuum neu zu füllen ist und sie entwickeln sich im Rahmen der Individuation. Weil sie sich durch Offenheit und Prozessualität auszeichnen, eignen sie sich als Modell für Lupas Figuren. Es geht mir nicht darum, die «Archetypen», so wie sie C. G. Jung ausgearbeitet hat, in Lupas Theater wieder aufzufinden, sondern um das Prinzip, das das Wort «Archetypus»³¹ impliziert, d. h. ein Urbild, eine Urform, eine in ihrer Allgemeingültigkeit mythisch zu nennende Geschichte bzw. Figur herauszukristallisieren.

3.1.5 Offene Form

Im Theater ist einmal Geschaffenes zu jedem Zeitpunkt veränderbar; jede Vorstellung ist von Neuem erschaffbar, kreiert von Individuen in einer jeweils neuen Situation. Lupas Theater hat eine offene Form. Er fordert deshalb absolute Risi-

²⁹[WITKIEWICZ 1974b, S. 264]

³⁰[NIZIOLEK 1997, S. 47]

³¹Griechisch: *arche* bedeutet Anfang, *typos* heißt das Geprägte.

kobereitschaft vom gesamten Ensemble, während er als Regisseur den Blick auf die «Architektonik» der gesamten Inszenierung wahrt.

Lupas Inszenierungen weisen Ähnlichkeiten zu den Stationendramen der Jahrhundertwende auf, selbst, wenn es sich bei der Vorlage um in Akte unterteilte Stücke handelt. Beispielsweise unterteilt Lupa seine Inszenierung der «Pragmatiker» von Witkacy in einzelne Stationen, wobei er diese zusätzlich in zwei (statt bei Witkacy drei) Akte unterteilt. Anhand der Stationen wird der Entwicklungsprozeß des Protagonisten Plafodor beschrieben. Das Stationendrama gilt als Drama der offenen Form, in dem die dramatische Spannung gelockert wird und die Handlung nicht auf klar festlegbare Höhepunkte und nicht unbedingt auf ein eindeutiges Ende zusteuert. Eben diese Struktur übernimmt bzw. erfindet Lupa für sich neu. Die Individuationen in seinem Theater sind im Grunde genommen Leidenswege und wecken Assoziationen an die Passion Christi.

Bereits die Ausgangstexte der Prosaadaptationen sind durch eine Offenheit der Form gekennzeichnet. Es sind Fragmente und literarische Experimente, z. B. ist Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» ein Roman aus thematisch disparaten Tagebuchaufzeichnungen, Musils «Der Mann ohne Eigenschaften» ein ca. 2000-seitiges Fragment, Brochs «Die Schlafwandler» der heterogene Versuch, einen polyhistorischen Roman zu verfassen. Lupa nutzt die «Mittelbarkeit» der Prosa im Unterschied zur «Unmittelbarkeit»³² des Dramas, um die psychologische Vielschichtigkeit der Figuren, die Uneindeutigkeit ihrer Intentionen und die Verwirrung ihrer Handlungen darstellen zu können. An Lupas Dramaturgie wird seine grundsätzliche Haltung ablesbar, das Fragmentarische als Chance aufzufassen und den Prozeß dem Ergebnis vorzuziehen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Parallele zu den romantischen Dichtern, die dem Fragment den Vorzug vor abgeschlossenen Werken gaben.

Den adaptierten Texten fügt Lupa zudem noch «Apokryphen» hinzu, d. h. Textpassagen, die er selbst schreibt oder aus Werken Dritter zitiert. Seine Texte zeichnen sich durch die Verdichtung prosaischer Handlung und durch Überlagerungen verschiedener Ebenen aus, die Lupa «Palimpsestes»³³ nennt. Diese «Palimpsestes» werden während der Proben aus Dialogtexten, Subtexten und Metatexten im Zusammenspiel mit den außertextuellen Elementen wie Musik, Raum, Licht, Kostüm, Gestik, Mimik etc. entwickelt.

Lupa schreibt und probiert, ohne vorher genau zu wissen, wo die Arbeit hinführen wird. Vor Beginn der Proben legt er lediglich fest, welche Passagen aus dem Roman voraussichtlich in der Adaptation enthalten sein werden. Seine sehr persönliche Vision des Werks und der Figuren, die sich im Laufe vieler Jahre herausgebildet hat und in die biographische Erfahrungen und die Beschäftigung mit anderweitiger Literatur und Philosophie eingeflossen sind, wird von den Individualitäten des Ensembles bereichert. Während der Proben entwickelt Lupa den Text weiter. Erst am Ende des Probenprozesses wird der Text der Adaptation festgeschrieben, was nicht bedeutet, daß die Arbeit hiermit tatsächlich abgeschlossen wäre, denn Lupa ist bei möglichst jeder Aufführung dabei, analysiert die Vorstellung danach

³²s. [STANZEL 1995]

³³Als Muster für diese Palimpsestes mögen ihm u. a. die Aufzeichnungen des Vaters gedient haben, s. Abbildungen aus dem Tagebuch des Vaters [LUPA 1999b, S. 30ff].

mit den Schauspielern und probiert für jede Wiederaufnahme neu. Sein Blick auf die eigene Inszenierung ist dabei immer wieder frisch und sehr präzise. Er lebt gewissermaßen mit seinen Figuren, Tag und Nacht.

Häufig wird Lupas Dramaturgie mit dem Film verglichen. Und tatsächlich gibt es in seinen Szenenfolgen, die meist mit Blacks voneinander getrennt sind, markante Ähnlichkeiten zu montierten Filmszenen. Die Lichtgestaltung ruft Assoziationen an den Film Noir hervor. Im Gegenzug ist bemerkenswert, wie theatral Lupa seine Filme gestaltet, die zum Großteil für die Sendereihe *Teatr Telewizji*³⁴ gedreht wurden, also zu einem Genre gehören, in dem Theater und Film programmatisch miteinander verknüpft werden. Beispielsweise hat Lupa die Fernsehversion der «Versuchung der stillen Veronika» zwar aus dem Theater in eine Herrenhausruine verlegt, hat aber die Räume wie in seinem Theater ausgestaltet. Die Kamera, die von Szene zu Szene geleitet, wirkt wie das Auge eines ergriffenen Zuschauers, der sich nicht recht zu orientieren weiß, wo die nächste Szene stattfinden wird, was vorgeht, wer gerade redet etc. Auch beim Spiel der Schauspieler greift Lupa auf die fast manirierte Inszenierung einer theatralen Spielweise zurück. So führt der Film zum Theater zurück, erweitert es um das Sichtbarmachen weiter Außenräume, die in Lupas Theater immer vor den Fenstern bleiben. In seinen Bühneninszenierungen nutzt Lupa Mittel der Filmdramaturgie einzig im Dienste seines spezifischen Theaters, nicht als Ersatz für Phänomene, die das Theater nicht erfassen kann.³⁵ Die Offenheit von Lupas Dramaturgie läßt sich an seinem Umgang mit dem Realen festmachen. Wenn Lupa seinen Schauspielern die Regel ans Herz legt, daß sie unbedingt angemessen reagieren sollen, wenn zufällige Geräusche der Außenwelt ins Theater dringen, die so laut sind, daß sie auch der Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht entgehen können (wie Sirenen, das Brummen vorbeidonnernder LKWs, das Klingeln der Straßenbahn o. ä.), so wird das reale Element in diesem Moment in die Fiktion überführt. Durch die Unentscheidbarkeit, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat, wird das Publikum, so könnte man konstruieren, zum Teilhaber der Fiktion, der es zuschauend beiwohnt.

3.2 Sprechende Räume

Zu allen Inszenierungen entwirft Lupa die Bühnenbilder selbst. Teilweise macht er seine mit Bleistift gezeichneten und zum Teil kolorierten Entwürfe dem Publikum in den Programmheften zu den Inszenierungen zugänglich. Seit mehreren Jahren fungiert der Schauspieler Piotr Skiba als Assistenzassistent.

Ich erinnere an Lupas kindliche Vorstellungen des Phantasiereiches Juskunia. Schon damals begann er, in der Vorstellung und auf dem Papier konkrete phantastische Räume zu entwickeln. Er fertigte Landkarten von Juskunia und detaillierte Stadtpläne der Hauptstadt Jelo an. Besonders wichtig war die erfundene Sprache des kindlichen Phantasiereiches Juskunia, in der Lupa als Kind gehei-

³⁴Bei *Teatr Telewizji* handelt es sich um eine spezifische, in Polen sehr populäre Form von Bearbeitungen vorhandener Theatervorstellungen oder aber extra für den Fernsehkanal produzierte Theaterfilme, die im Polnischen Fernsehen seit Jahrzehnten regelmäßig ausgestrahlt werden.

³⁵Mehr Informationen zu Lupas Filmen finden sich in [GRUSZCZYŃSKI 2001, S. 100f.] und [LUPA 2001f, S. 102ff].

me Texte über die Geschichte des Landes verfaßte. Auch zeichnete er bereits als Kind Figuren der Herrscher und historische Situationen seiner geheimen Heimat. «[...] der formale Aufbau des Bildes war für mich zweitrangig, am wichtigsten war der Inhalt. [...] Ich wollte immer Welten an der Grenze von Vorstellung und Denken schaffen.»³⁶ Der Vorrang des Inhalts vor der Form ist in Lupas gesamter künstlerischer Entwicklung von Belang. Er hat die Art, auf der Grundlage von literarischen Texten bzw. Inhalten zu zeichnen, bis heute beibehalten. Bild und Text sind auch in seinen Bühnenbildern immer aufs Engste miteinander verbunden. Die Bühnenräume sind graphisch strukturiert.

Zwar sind schon die frühen Bühnenbilder gegenüber den Regieanweisungen, insbesondere Witkacys, reduziert, mit den Jahren jedoch befinden sich immer weniger Requisiten und andere Bühnenelemente im Raum. Es ist eine Tendenz hin zur Minimalisierung der Bühnenbilder festzustellen. Lupas Räume und Requisiten sind funktional. Das heißt nicht, daß seine Bühnenbilder kahl sind, aber er konzentriert sich auf das Wesentliche, alle ornamentale Verzierung fällt weg, es sei denn, es handelt sich um symbolische Gegenstände.

Ins Auge fällt die Auswahl der Farben: Schwarz, Grau, Weiß und Rot herrschen in Lupas Räumen im Prinzip von Anfang an vor.³⁷ Die Signalfarbe Rot wird als besondere Markierung eingesetzt. Das Grau erfährt Abstufungen ins Graugrün, Graubraun, seltener Graublau. Diese Nuancen sind insbesondere in den Kostümen zu finden.

Die Maschinerie des Theaters liegt frei. In mehreren Inszenierungen (z. B. in «Die Schwärmer» und «Auslöschung») ist hinter den geöffneten Fenstern das nackte Theater sichtbar. In «Auslöschung» ist an einem bestimmten Moment die Anweisung des Inspizienten zu hören, der sich mit seiner Aufforderung zur Ruhe an die Mitarbeiter richtet. Verlangsamte, inszenierte Umbauten gehören seit jeher zu Lupas Theater. Die Bühnenarbeiter werden zu Zeugen der szenischen Vorgänge. Lupas Theater arbeitet mit der vierten Wand, die jedoch auch unterbrochen wird. In «Die Schwärmer» hat Lupa die Idee der vierten Wand durch filigrane Gitternetzlinien, die die Bühne vom Zuschauerraum trennen, angedeutet. Beinahe alle Witkacy-Inszenierungen (bis auf «Das namenlose Werk») wurden in Käfigen gespielt, die aber nicht nur die Abgeschlossenheit des *temenos* Theater zeigt, sondern auch wie Versuchsaufbauten wirken. Zum Teil setzt Lupa Käfige ein, in denen einzelne Figuren hausen, wie der Papagei in «Immanuel Kant», die «vertierten» Mandelbäume in «Nixen und Hexen» und die jüdischen Nachbarn, die sich in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» hinter einem Netz versammeln, um ihren Nachbarn zu beäugen.

In mehreren Inszenierungen arbeitet Lupa mit schlichten Metallrahmen, die wie Passepartouts für Lupas Bühnengraphiken wirken, vor allem aber zur Abgrenzung von Innen und Außen bestimmt sind, z. B. in «Kalkwerk». Aber schon bei Lupas erster Produktion auf der Grundlage eines eigenen Textes bestand die Bühne aus einem Gestell aus weißen Metallrohren, so daß die Zuschauer in das «Durchsichtige Zimmer» durch unsichtbare Wände blickten. Die Türen inmitten dieser Wände waren Kopien der im ganzen Theatergebäude üblichen Jugendstiltüren,

³⁶[LUPA 1999b, S. 40]

³⁷s. [WYSIŃSKA 1979]

das Fenster entsprach dem realen Fenster der Probebühne, das genau dahinter lag. Bei dem Rahmen in «Kalkwerk» 1992 handelt es sich um ein Zitat des Rahmens, den er 1979 in «Das durchsichtige Zimmer» eingesetzt hatte. An diesem Selbstzitat wie auch an anderen Wiederaufnahmen der Bühnenbilder zeigt sich Lupas Selbstreferentialität.

Es gibt kaum Vorhänge in Lupas Theater, die die Bühne vor den Augen der Zuschauer ganz verschließen würden, es sein denn, es handelt sich um Szenen, in denen Theater im Theater gespielt wird und die realen Zuschauer somit die Rolle eines fiktiven Publikums übernehmen. Statt der Vorhänge deuten Kulissenwechsel, Lichtwechsel und fahrbare Raumteile Szenenwechsel an. Für größere Umbauten wird eine Pause vorgesehen, von denen es in Lupas Theater verhältnismäßig viele gibt.

In den 1970er und frühen 1980er Jahren hat Lupa, dem Geist der Zeit entsprechend, den Theaterraum auch unkonventionell genutzt, z. B. saß das Publikum bei «Maciej Korbowa und Bellatrix» mit auf der Bühne, in «Yvonne, die Burgunderprinzessin» fand das Defilé des Hofstaats auf einem Laufsteg, der ins Publikum ragte, statt. In den 1990er Jahren baute Lupa die Öffnung zum Publikum aus. Die Schauspieler traten nun immer häufiger durch den Zuschauerraum auf. Er weichte die vierte Wand sukzessive auf.

Lupas Bühnenbilder sind Resonanzräume für das emotionale Geschehen, denn im Mittelpunkt seines Theaters stehen die Schauspieler, z. B. in «Kalkwerk», wo im leeren, dunklen Raum Konrads wahnsinniger Versuch, etwas Unsagbares zu sagen, verhallt. Der Raum wird transzendiert, aber die Worte Gottes bleiben aus. Die Transzendenz ist leer.

Die Räume als Ganzes, die Raumaufteilung oder einzelne Elemente können als Symbol für die psychische Struktur der darin agierenden Figuren interpretiert werden, z. B. spiegelt sich in seinem leeren, durch hohe Wände nach außen hin abgegrenzten Dienstzimmer die Einsamkeit des Stadtkommandanten Major von Pasenow in «Esch oder Die Anarchie» wider.

Manche Szenen sind begleitet von symbolischen Gegenständen und Puppen. Beispielsweise hängt in «Esch oder Die Anarchie» Leonardo da Vincis *ecce homo* in einer Goedicke-Szene von der Decke. In «Malte» stehen zwei ineinander verschlungene Puppen auf der Bühne, in denen Lupa ein alchemistisches Symbol der Vereinigung des Königs und der Königin, das für Androgynität steht, zitiert. In «Die Schwärmer» wird eine Kugel und an anderer Stelle eine Orange zum Symbol für das Ganzheitsideal und dessen Fragilität. In mehreren Inszenierungen (z. B. in «Die Schwärmer», «Die Versuchung der stillen Veronika», «Auslöschung») dienen rote Inlets von Federbetten als Symbol für Einsamkeit und Sehnsucht nach Geborgenheit wie auch für die mißlungene Vereinigung von Mann und Frau. In «Auslöschung» sieht man den Eltern nachgestaltete Puppen erhängt von der Decke baumeln, dazu quaken Frösche, die als Symbol seelischer Wandlung gelten. Ein Symbol für Verwandlung ist auch ein seinen Platz wechselndes und sich gleichzeitig veränderndes Gemälde in «Die Schwärmer». In verschiedenen Variationen wird das Kreuzigungsmotiv wiederholt, z. B. sieht man in «Skizzen aus «Der Mann ohne Eigenschaften» einen an einer Leiter gekreuzigten Menschen. In vielen Inszenierungen spielt Lupa mit dem Feuer als Symbol für innere Exstase,

Magie der Verwandlung aber auch der Zerstörung und Endgültigkeit (z. B. wenn in «Kalkwerk» Konrads Ehefrau ihm im Traum mit seinem brennenden Manuskript erscheint oder Esch in «Esch oder Die Anarchie» das Bild des verstorbenen Mannes seiner Braut verbrennen läßt). An den Kulissen finden sich zuweilen Kreideaufschriften oder Eingravierungen symbolischen Gehalts, die z. T. vom Zuschauer nicht unbedingt wahrnehmbar sind, sondern zur näheren Bestimmung des Raumes für das Ensemble dienen bzw. als Rudimente des Probenprozesses erhalten geblieben sind.

Türen und insbesondere Fenster werden durch das Spiel der Schauspieler zu Symbolen erhoben: Für die Trennung von Innenwelt und Außenwelt, für Fernweh und Sehnsucht nach Helligkeit oder Klarheit, für (unmögliches) Ausbrechen aber auch (verbotenes) Einbrechen. Der Außenraum ist meist unbestimmt, sehr hell oder sehr dunkel im Vergleich zum Innenraum. Der vor den Fenstern liegende Raum, der wie ein grell erleuchtetes Nichts wirkt, kann als Symbol für den Tod oder aber für Gott verstanden werden. In manchen Szenen sind die Fenster in unerreichbarer Höhe angebracht und geschlossen, ohne daß ein Mechanismus zur Öffnung ersichtlich wäre. In der frühen Inszenierung von «Das Leben des Menschen» setzte Lupa das reale Fenster der Probebühne ein, auf der die Aufführungen stattfanden. Ein Schauspieler öffnete das Fenster und stellte sich auf das Fensterbrett. In den vorher halbdunklen Saal fiel nun das grelle Tageslicht, die Geräusche der Straße drangen ins Theater. «Einen Augenblick lang hatten wir das Gefühl, die theatrale Wirklichkeit verlöre ihre Konvention und würde real.»³⁸

Ebenso wichtig wie Türen und Fenster sind Treppen, die zwei verschiedene Niveaus miteinander verbinden, nicht nur im Sinne von Etagen, sondern von Bewußtseinsebenen. Oft nutzt Lupa die realen Treppen der Galerien im Bühnenturm.

Immer wieder verwendete Möbel in Lupas Räumen sind ein länglicher Eßtisch mit Stühlen (quer zum Zuschauerraum postiert, meist mit diversen Häkeldecken geschmückt), ein kleinerer Schreibtisch, ein Metallbett (teilweise senkrecht bespielt), Schränke und eine nach oben geschlossene Lampe, durch die ein Teil des Raums beleuchtet wird. Auch die Möbel werden zum Teil zu Symbolträgern: Der lange, unkommunikative Tisch für vermeintliche Familiarität, das Bett für Träume, die Matte in der Mitte für den abgegrenzten Tabubezirk oder *temenos*, in dem sich die Figuren in besonderen Situationen treffen etc.

Zu den häufig auftauchenden Requisiten gehören Fahrräder, Maschinen und Apparaturen, Reagenzgläser und andere Utensilien aus Chemielaboren, Rosen und meist alte Bücher. Lupas Objekten sieht man ihr Alter an. Die Abgenutztheit der Objekte verweist in eine andere, zurückliegende Zeit. Die alten Gegenstände bewahren aber immer ihre Schönheit und sind niemals willkürlich, sondern immer in Bezug auf das Bühnengeschehen, eingesetzt. Aber Lupa ist offen, zunächst nur vorläufig für die Proben bereitgestellte Gegenstände in die Inszenierungen zu integrieren, z. B. eine handgemalte Waschmittelpackung in «Auslöschung».

Insbesondere Lupas kostümbildnerischer Stil, aber auch zu einem großen Teil seine Auswahl und Konstruktion von Möbeln und Requisiten ist von einem Rückgriff auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet. Er entwickelt die Stilremi-

³⁸ | DEGLER 1999, S. 81 |

niszenz aber weiter in eine eigene, als allgemeines Zeichen verstehbare Bildsprache. Die Frauen tragen mit Ausnahme der Prostituierten lange Kleider, Nachthemden oder Mäntel, die Männer vorwiegend Anzüge aber auch Uniformen, Arbeitsanzüge und Mönchskutten. Die reale Mode der damaligen Zeit stilisiert Lupa in Funktion der Persönlichkeiten der Figuren, z. B. trägt Maria in «Die Schwärmer» sehr viel auffälligere Kleider als Regine. Die Kostüme sind zum Teil von den jeweiligen Schauspielern beeinflusst, z. B. trägt Maja Komorowska in «Auslöschung» ein Kostüm nach dem Muster eines Kleides aus ihrer persönlichen Garderobe.³⁹ Auch tauchen Anspielungen auf Lupas Biographie in den Kostümen auf, z. B. trägt die Tante in einer Alptraumszene in «Die Versuchung der stillen Veronika» ein Nachthemd von Lupas Mutter.⁴⁰ Alle Requisiten und Kostümelemente werden sinnvoll ins Spiel einbezogen, wie z. B. eine Pelzkappe in «Die Präsidentinnen», die an einer Stelle als (längst toter) Dackel liebkost wird.

3.3 Theater hören

In den früheren Inszenierungen gibt es selten eigens dafür komponierte Musik. Lupa hat meistens allein oder manchmal mit Hilfe von Musikern vorwiegend Ausschnitte aus Werken der klassischen Musik (u. a. von Schubert, Beethoven, Schumann, Mahler, Haydn, Bach), aber auch elektronische Musik (z. B. von Klaus Schulze) oder Schlager ausgewählt und in die Inszenierungen eingebaut. Lupa verfügt nicht nur über eine umfassende Kenntnis des musikalischen Welterbes, sondern auch über ein sehr eigenständiges musikalisches Empfinden und Gehör sowie über genaue Vorstellungen von der Integration der Musik in seine Inszenierungen. Lupa wurde als «gewandter Melomane»⁴¹ bezeichnet.

Bereits in seiner erster Inszenierung, die er noch als Student herausbrachte, war die Musik nicht Beiwerk, sondern integraler Bestandteil. Józef Opalski schreibt über seinen Eindruck von Lupas Inszenierung des «Schlachthofs» Mrożeks (1976): «Die Sensibilität des Regisseurs gegenüber der Musik erkennt man mehrmals an der Konstruktion der Inszenierung: sowohl in einer Sonate von Scarlatti, die von einer Geige und einer Flöte gespielt wird, als schließlich auch im Quartett a-moll von Beethoven [...] Eine ausgezeichnete Idee, weil dieses Quartett, eines der erhabendsten Werke der Musik, plötzlich von den Schreien von Tieren übertönt wird, die zur Schlachtung geführt werden, und so zum Symbol der untergehenden Kultur wird.»⁴²

Für «Die Schwärmer» (1988) hat Marcin Krzyżanowski die Musik komponiert bzw. Stücke von Haydn und Mahler bearbeitet. In einer Szene wird die getragene Musik mit Regines Schreien unterlegt, die die Musik momentweise zwar verzerren, aber doch wie ein integraler Teil wirken. Die Musik vermittelt den Eindruck, die äußere Wirklichkeit sei subjektiv gefiltert, denn die Geräusche erklingen so, wie die Figuren sie hören.

³⁹[KOMOROWSKA 2001, S. 8]

⁴⁰s. [SKIBIŃSKA 1999, S. 148]

⁴¹[OBIDNIAK 1999, S. 63], s. auch [OSTASZEWSKI 1999, S. 188]

⁴²[OPALSKI 1976]

Opalski nennt Lupas Verhältnis zur Musik «literarisch-malerisch», seine Inszenierungen wären «im wahrsten Sinne des Wortes musikalisch». ⁴³ Man kann in der «Architektonik» der Inszenierungen insgesamt die Struktur musikalischer Werke wiedererkennen, z. B. sind «Die Schwärmer» wie eine Kammermusik aufgebaut, «Die Brüder Karamasow» wie eine Fuge strukturiert. ⁴⁴ Durch die Dynamik aus Verdichtung und Dehnung wird die Musik zum Spiel mit der Zeit.

Seit «Kalkwerk» 1992 arbeitet Lupa bei nahezu jeder Produktion mit Jacek Ostaszewski ⁴⁵ zusammen, der zur Generation Krystian Lupas gehört. Ostaszewski hat sich, zumindest eine Zeitlang, zum Zen-Buddhismus bekannt, wovon er sich inzwischen distanziert. Aber nach wie vor beeinflussen die Meditationstechniken des Zen sein musikalisches Schaffen, zu dessen Beschreibung Ostaszewski bis heute mitunter das (inzwischen etablierte) Vokabular des Buddhismus heranzieht, z. B. bezeichnet er die von der Musik erfaßte unbewußte Sphäre der Wahrnehmung als Yin. ⁴⁶

Ostaszewski spricht von der Erforschung der «musikalischen Kondition des Schauspielers», ⁴⁷ der er sowohl in der Theaterpraxis als auch mit Schauspielstudenten nachgeht. ⁴⁸ Die Methode beinhaltet, daß der Schauspieler lernt, sich der Sphäre des Tons zu öffnen, d. h. daß er aufhört, nur in Begriffen zu denken, sondern stattdessen lernt, «Töne zu lesen» und «in Tönen zu denken», ⁴⁹ was dem Prinzip des Komponierens entspricht.

Für Lupa ist die «musikalische Kondition des Schauspielers» sowohl Grundlage seiner dramaturgischen Konzeption als auch seiner szenischen Arbeit mit den Schauspielern. Die Musik im Theater ist für ihn der erste Ausdruck der Inspiration und ein Werkzeug für die Entwicklung des Ausdrucks von nicht mit Worten Ausdrückbarem. Sie das spontanste und effektivste Verständigungsmittel mit dem Schauspieler. ⁵⁰ Durch den Klangteppich, zu dem auch die Stille gehört, werden die Schauspieler in ihrem Spiel unterstützt und begleitet, wenn nicht gar geleitet.

⁴³[OPALSKI 1990, S. 29]

⁴⁴s. [NIZIOLEK 1997, S.115]

⁴⁵In den 60er Jahren trat Ostaszewski (*1944) als Kontrabassist in der polnischen Jazz-Szene in Erscheinung. 1970 gründete er die auch international bekannte Band «Osjan», die mit eingeschränkter Aktivität bis heute existiert und akustische Musik produziert. Ostaszewski spielt in dieser Band, wie auch in einigen von Zbigniew Preisners Kompositionen zu Filmen Krzysztof Kieslowskis (z. B. «Drei Farben. Blau») Flöte. Als Theaterkomponist arbeitete er zum ersten Mal Mitte der 1970er Jahre im Auftrag von Bogdan Hussakowski für eine Inszenierung am Theater in Opole. Der nächste Kontakt mit dem Theater kam durch einen Vorschlag von Zbigniew Cynkutis zustande, einem Schauspieler und Mitarbeiter in Grotowskis Wrocławer Studio. Neben der Zusammenarbeit mit Lupa komponiert er inzwischen regelmäßig für das *Teatr Współczesny* in Szczecin.

⁴⁶s. [OSTASZEWSKI 1999, S. 186f]

⁴⁷[OSTASZEWSKI 1995, S. 26]

⁴⁸Ostaszewski ist wie Lupa neben seiner Arbeit als Komponist und Musiker an der Krakauer Theaterhochschule (PWST) als Dozent tätig. Lehrveranstaltungen zur praktischen Erforschung der Musikalität des Schauspiels hat er auch in den USA und in Japan in Form von Workshops abgehalten. Mit Schauspielern aus aller Welt arbeitete er in Workshops mit der Methode der «Arbeit am Ton» («praca nad dźwiękiem» [OSTASZEWSKI 1995, S. 25]). Seine Methode stößt auch bei Musiktherapeuten, Psychologen, Psychiatern und Pädagogen auf reges Interesse.

⁴⁹[OSTASZEWSKI 2000]

⁵⁰s. [LUPA 1995d, S. 13]

Beide Künstler teilen das Interesse an der Einbeziehung von «Kontrasten zwischen <hoher> und <niederer> Musik»⁵¹ in ihre Inszenierungen. Dieser Kontrast umfaßt unterschiedliche Kategorien von Musik: Zum einen ist mit «hoher» Musik im allgemeinen Wortsinn Musik gemeint, d. h. im weitesten Sinne melodisch komponierte Klänge im Gegensatz zu solchen «niederer», die man im allgemeinen Sprachgebrauch kaum zur Musik zählt, wie O-Töne. Zum anderen meint «hohe» Musik Werke der Musikgeschichte als auch von Ostaszewski selbst komponierte Stücke im Gegensatz zur «niederer» Musik, womit Volkslieder und -tänze, Popmusik etc. gemeint sind, die von Ostaszewski entweder für die entsprechende Inszenierung arrangiert oder aber kompositorisch nachempfunden werden. Zum Teil arbeitet Ostaszewski mit solchen Kontrasten innerhalb einer einzigen musikalischen Sequenz, z. B. im Lied des Heilsarmeemädchens in «Esch oder Die Anarchie». Zufällig während der Proben auftauchende Geräusche können unter Umständen in die endgültige Partitur einfließen; z. B. das Brummen eines Flugzeugs, das während einer Probe zu «Kalkwerk» zu hören war, ist später in die Vorstellung übernommen worden.⁵² Weder Lupa noch Ostaszewski scheuen vor der Einbeziehung von Elementen bzw. Zeichen des Alltags in ihre Kunstwerke zurück. Oft bringen diese Alltagselemente eine ironische Komponente ins Spiel, wie in der Szene «Abendliche Spannungen» in «Esch oder Die Anarchie». Die O-Töne sind fast immer stilisiert. Sie sind selten pur als O-Töne eingespielt, sondern meist vom Komponisten musikalisch bearbeitet worden. Demnach ist zum Beispiel Regengeräusch in Lupas Inszenierungen nicht als unmittelbare Aufnahme eines Regengusses zu hören, sondern synthetisch mit Klängen unterlegt, Wind ist rhythmisch verzerrt etc. Zuweilen sind diese Tonarrangements vom menschlichen Gehör nicht bewußt wahrnehmbar, wirken aber doch suggestiv auf einer unbewußten Ebene.

Die beiden Künstler nennen ihre Experimente mit Originaltönen, die subtil mit Musik unterlegt werden, «Submusik»,⁵³ ein Begriff der analog zu dem des Subtextes steht. Mit dem Begriff ist gleichzeitig eine sonore Ebene gemeint, die «unter» dem liegt, was gemeinhin als Musik bezeichnet wird. Lupa nennt diese Art von Musik «bruchstückhaft»,⁵⁴ womit er auf ihre Unvollständigkeit hindeutet, denn sie funktioniert nur im Zusammenhang mit anderen Zeichen der Vorstellung. «Submusikalisches Material» ist für den Komponisten Ostaszewski ein musikalisches «Surrogat unter den Tönen»,⁵⁵ mit dem er O-Töne unterlegt. Diese Methode führt zu einer «Subjektivierung des Tons».⁵⁶

Meines Erachtens hat die Musik in Lupas Theater drei Funktionen, die meistens ineinandergreifen und daher nur schwer klar voneinander zu trennen sind: Erstens übernimmt die Musik dramaturgische Funktionen, innerhalb derer sie die szenische Handlung unterstützt oder vorantreibt und dazu beiträgt, die Sprache als musikalische Textur wahrnehmbar zu machen, zweitens unterstützt die Musik das

⁵¹ [OSTASZEWSKI 1995, S. 26]

⁵² s. [OSTASZEWSKI 1999, S. 187], [HUDZIAK et al. 1993/94, S. 68]

⁵³ Polnisch: *podmuzyka* [OSTASZEWSKI 1999, S. 188]

⁵⁴ [LUPA 1999b, S. 188]

⁵⁵ [OSTASZEWSKI 2000]

⁵⁶ [OSTASZEWSKI 2000]

Spiel der Schauspieler und drittens trägt sie zur Definition des Raums bei. Diese drei Aspekte möchte ich im Folgenden näher erläutern.

Lupa und Ostaszewski schaffen eine organische Verknüpfung von Dramaturgie und Musik, so daß das Vorhandensein von Musik vom Zuschauer nicht unbedingt bewußt wahrgenommen wird, weil die Musik elementar die psychischen Spannungen der Szenen und die szenischen Übergänge mitträgt. Musikalisch werden Vorgänge, die auf der Bühne nicht sichtbar sind, über das Gehör erfahrbar gemacht. Beispielsweise wird Klarysa in «Skizzen aus ‹Der Mann ohne Eigenschaften›» per Musik in den Wahnsinn getrieben.

Worte und Musik stehen für Lupa wie für Ostaszewski in symbiotischer Beziehung.⁵⁷ Lupas Lektüre und seine Arbeit am Text sind musikalisch. Gemeinsam mit Ostaszewski entwickelt er musikalische Texturen, die sich aus der Gesamtheit der akustischen Zeichen zusammensetzen. Jedes einzelne, noch so unscheinbare akustische Element hat eine Bedeutung innerhalb der Gesamttextur und hat Anteil an der Schaffung einer besonderen Atmosphäre. Lupas und Ostaszewskis spezifischem Umgang mit Musik trägt zu einer Verdichtung des Textes bei. Durch ihre Vertonung bzw. musikalische Begleitung legen die Texte ihre Schwere ab, gewinnen an Poesie, öffnen einen neuen Blick auf das Erzählte. «Wichtig ist, daß die Musik die emotionale Bedeutung der Worte vertieft.»⁵⁸

Ein besonderes Stilmittel Lupas ist die Verwendung von Textpassagen in jiddischer und französischer,⁵⁹ vor allem aber in deutscher Sprache, was zur Musikalisierung des Textes beiträgt. Die deutschen Sätze stehen als unverständliche Brocken im Raum, deren Bedeutung über den eigentlichen Wortsinn hinausgeht, z. B. in «Kalkwerk», wo Konrad einige Schlüsselsätze auf deutsch skandiert.

Musik wird zur Darstellung psychologischer Zustände der Figuren eingesetzt, z. B. hört man in «Auslöschung» Wasser tropfen, die mit den Erinnerungen Franz Josef Muraus zu tun haben. Oder sie werden zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt, z. B. in «Auslöschung», wo Vogelgezwitscher immer dann erklingt, wenn der Weinflaschenstöpselfabrikant auftaucht. Die Tempi emotionaler Vorgänge werden hörbar gestaltet und für den Zuschauer nachvollziehbar gemacht. In der Musik spiegelt sich Lupas filigrane Ironie wieder, durch die er die Figuren jedoch nicht entblößt, sondern ihnen lediglich die behäbige Schwere nimmt, die das Thema und der teilweise komplizierte Text vorgibt. Die Musik erfaßt das Unbewußte und dringt ins Unbewußte.

Die Musik trägt zur präzisen Charakterisierung des Raums bei, z. B. im Gefängnis in «Esch oder Die Anarchie», das durch hallende Metallschläge als unmenschlich großer und kalter Raum erfahrbar wird. Ein bestimmter Raum wird in Bezug auf eine oder mehrere Figuren definiert bzw. in ein Symbol für ihre momentane psychische Befindlichkeit verdichtet, z. B. wird in «Auslöschung» das Öffnen der Küchentür durch Geräusche einer schweren Kerkertür überhöht, um so eine Verbindung zwischen dem Raum und dem psychischen Zustand der Figuren

⁵⁷ Als Beispiel für diese Symbiose sei ein Experiment der beiden Künstler außerhalb des Theaters erwähnt, bei dem Lupa in der Krakauer Künstlergemeinschaft «Laznia» im September 2001 einen von Ostaszewski musikalisch begleiteten Vortrag zum Thema Katharsis gehalten hat.

⁵⁸ [OSTASZEWSKI 1995, S. 26]

⁵⁹ z. B. «Huguenau oder Die Sachlichkeit»

herzustellen, in deren Wahrnehmung das Wolfsegger Anwesen einem Gefängnis gleicht. Nicht zuletzt wird die Trennung von Innen- und Außenräumen musikalisch akzentuiert: Außengeräusche werden lauter, wenn Fenster geöffnet werden, ein häufig wiederholtes Motiv ist von außen eindringender Wind, meist im Zusammenhang mit grellem Licht. Die musikalische Raumdefinition steht niemals für sich, sondern hat immer eine übertragene bzw. symbolische Bedeutung oder eine dramaturgische Funktion.

Die Musik entsteht während der Proben, an denen Ostaszewski so oft wie möglich teilnimmt, um an Lupas Verhalten und seinen Einwüfen musikalische Impulse abzulesen. Regisseur und Komponist arbeiten offensichtlich eng zusammen. Sie führen einen intensiven Dialog. Lupa steuert schon von den ersten Leseproben an intuitiv auf den Rhythmus des gesprochenen Worts zu. Als Regisseur gibt er während der Proben den Rhythmus einzelner Szenen an, den er bereits während der Arbeit an den Adaptationen vorbedacht hat. Er spricht oft selbst Textpassagen vor und begleitet trommelnd, singend, stampfend, am Synthesizer intonierend die Schauspieler, die seinen Rhythmus aufnehmen. Ostaszewskis Anliegen ist es nicht, Lupas musikalische Vorschläge während der Proben direkt zu übernehmen, sondern er «übersetzt» Lupas Angaben in Musik. Lupa beschreibt beispielsweise während einer Probe eine Szene aus «Auslöschung», in der es um die pietätlose Darstellung der von einem Autounfall entstellten Leichen in den Lokalzeitungen geht, als Zuspitzung eines Alptraums. Zur Verdeutlichung der nahezu unerträglichen Grausamkeit erzählt er ein russisches Gleichnis, in dem von einer Familie die Rede ist, in deren Haus eine Axt an der Wand hing und herunterfallend nach und nach alle Hereinkommenden erschlug bis die ganze Familie tot war. Ostaszewski übersetzt Lupas Angaben in das von außen eindringende, sämtliche Dorfgeräusche übertönende und nach und nach ins Unerträgliche gesteigerte Kreischen einer Kreissäge, die gewissermaßen Franz' Kopf durchschneidet und die Figur, den Schauspieler wie auch den Zuschauer quält.

Ein zentraler Aspekt der Musik in Lupas Theater ist ihre Vergänglichkeit und Veränderbarkeit. Die Musik wird während einer Reihe von Inszenierungen zumindest zum Teil live improvisiert, was Lupa in manchen Produktionen selbst übernimmt (z. B. spielt er Pauke bzw. Trommel in «Die Rückkehr des Odysseus» 1999 in Warschau und bei «Auslöschung» 2001 in Warschau) und was mit den von Lupa live vorgetragenden narrativen Passagen korrespondiert (z. B. in allen Teilen der «Schlafwandler»). Die Improvisationen, die meistens Jakub Ostaszewski⁶⁰ live einspielt, bringen ein aleatorisches Moment in die Vorstellungen, deren Kraft und Wirkung sich aus dem Augenblick speisen und die jederzeit der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt sind und daher jederzeit ein Höchstmaß an Konzentration fordern. Alle Beteiligten sind gezwungen, aufeinander zu hören und aufeinander einzugehen.⁶¹ Keine Vorstellung gleicht der anderen, Routine soll in einem gewis-

⁶⁰Jakub Ostaszewski (*1975) ist der Sohn von Jacek Ostaszewski. Er hat an der Krakauer Musikakademie Orgel studiert und tritt bereits seit 1993 als Komponist für verschiedene Inszenierungen in Erscheinung, u. a. an Theatern in Gliwice, Gdańsk, Jelenia Góra sowie zu Lupas Inszenierungen an der Krakauer Theaterhochschule. 1987, im Alter von 12 Jahren, begann er an der Einspielung von Filmmusiken Zbigniew Preisners, Jacek Ostaszewskis und eigener Kompositionen mitzuwirken.

⁶¹Jacek Ostaszewski sieht in Zukunft eine neue Rolle der Tonmeister in Lupas Inszenierungen.

sen Grade ausgeschlossen werden, und die Theaterarbeit bleibt ein fortwährendes Experiment, ein *work in progress*.

3.4 Zur Psychologie der Erkenntnis

Lupas Versuch, «neue» mythische Spuren in seinem Theater auszukundschaften, ist nicht vom Prozeß der Entstehung seiner Inszenierungen zu trennen. Deshalb möchte ich mich im Folgenden den Besonderheiten des Produktionsprozesses in Lupas Theater widmen. In der Beschreibung des Entstehungsprozesses der Inszenierungen kann und soll es nicht um Vollständigkeit gehen, denn zum einen ist der Prozeß selbst nicht abgeschlossen und zum anderen widersprechen endgültige Aussagen dem Prozeßcharakter dieses Theaters.

Im Zentrum des Prozesses stehen die Schauspieler: «Die wichtigsten Dinge im Theater kommen vom Schauspieler, aus seiner Imagination, aus etwas in ihm an der Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem [...]»⁶² Der Schauspieler steht in Lupas Theater für ein anthropologisches Bild des Menschen. Demnach ist Helmut Plessners Frage nach dem «methodisch unschätzbaren Wert» des Schauspielers für die Anthropologie relevant. Im Schauspieler werde die menschliche Existenz «bis auf den Grund durchsichtig» gemacht, «indem sie sich verwandelnd selbst schöpft».⁶³ Der «Menschendarsteller» werde zum «Repräsentanten menschlicher Würde. Der Menschheit Würde ist in seine Hand gegeben. Aber diese Würde hat ihre Wurzel nicht allein in der Ebenbildlichkeit des Menschen zu Gott, sondern ebenso sehr in dem mit der Abständigkeit zu sich gegebenen Abstand zu ihm. Würde besitzt allein die gebrochene Stärke, die zwischen Macht und Ohnmacht gespannte zerbrechliche Lebensform.»⁶⁴ In eben jener Spannung existiert der Schauspieler auch auf Lupas Bühne, dessen Existenz an jedem Moment zwischen Selbstfindung und Selbstverlust schwankt. Er zeichnet sich dadurch aus, daß er diesen Prozeß mit «Abständigkeit» zu sich selbst beobachten kann. Im Schauspieler in Lupas Theater spiegelt sich der Musilsche Möglichkeitsmensch, der mehr in der Möglichkeit als in der Wirklichkeit lebt und innerhalb seiner Utopie viele Rollen annehmen kann, mit denen er Aspekte seines Seins durchspielt.

«Der Schauspieler ist eben für mich Mittel der Wandlung – Medium und Schöpfer der Realität.»⁶⁵ Das Verhältnis des Schauspielers zum Zuschauer fungiert als abstrakte aber präsente Größe, denn der eine erzeugt vor den Augen des Anderen eine utopische Welt. Wenn Lupa von einem «neuen Mythos» spricht, dem er im Theater nachgehen will, so wäre die Notwendigkeit eines neuen Typs von Schauspieler zu vermuten, der in neue Situationen auf der Bühne gestellt wird. Inwieweit das bei Lupa der Fall ist und wie seine Schauspieler bzw. er als Regisseur mit den Schauspielern arbeitet, möchte ich im folgenden Abschnitt besprechen.

denen nur noch ein Handlungsrahmen vorgegeben werden soll. Sie erhalten Aufnahmen einzelner komponierter Fragmente als Arbeitsgrundlage, aber kein Stichwort, so daß sie selbst den Moment der Einspielung bestimmen können.

⁶²[LUPA 2001d, S. 32]

⁶³[PLESSNER 1982b, S. 404]

⁶⁴[PLESSNER 1982b, S. 416]

⁶⁵[LUPA 1984, S. 10]

3.4.1 Risiko Theater

Im Theater werden Figuren und Situationen konstruiert, die in jeder Phase ihrer Entstehung beobachtbar sind und, im Unterschied sowohl zur Wirklichkeit als auch zum abgeschlossenen literarischen Text, veränderbar, nicht nur von Inszenierung zu Inszenierung, sondern prinzipiell von Aufführung zu Aufführung, was in Bezug auf Lupa Arbeitsweise über das reine Gedankenspiel hinaus interessant ist, da er tatsächlich auch nach der Premiere immer wieder in seine Inszenierungen eingreift, Texte verschiebt, verändert und damit offen hält.

Zwar inszenierte Lupa in der ersten Phase seiner Theaterarbeit, d. h. bis 1986, vorwiegend Theaterstücke, doch war seine Arbeitsweise bereits damals davon geprägt, die Texte als Material aufzufassen, das das Ensemble mehr oder minder gemeinsam für die Bühne bearbeitete. Kantors Theater hat Lupa in den frühen Jahren stark beeinflusst. So beobachtete Lupa bei Kantor, wie die Schauspieler sich in ungeduldige Extase bzw. starke innere Spannung versetzen ließen und mit dem Text, dem Kostüm, den Objekten, die nicht einfach Requisiten sind, und mit dem Bühnenbild in Konflikt traten.⁶⁶

In der ersten Phase war der Zusammenhalt, so entnehme ich den Berichten aus jener Zeit, enger als später. Eine besondere Intensität wird insbesondere in Bezug auf Lupa Theaterarbeit in Jelenia Góra geschildert. Die Grenze zwischen Theater und dem Privatleben der Schauspieler wie des Regisseurs verschwammen. Die Theaterarbeit ging im gemeinschaftlichen Leben auf. Die Gemeinschaft in Jelenia Góra sollte jedoch nichts mit dem Zusammenleben in einem Orden zu tun haben.⁶⁷ Als sich doch eine klösterliche Atmosphäre zu entwickeln begann, verließ Lupa gemeinsam mit einigen Schauspielern das Theater in Jelenia Góra.

Neben den Inszenierungen von Stücken, gab es bereits in den 1970er und 1980er Jahren Inszenierungen auf der Grundlage von Prosatexten, an deren Adaptation die Schauspieler beteiligt waren. Beispielsweise beschreibt Majka Maj die Inszenierung «Das durchsichtige Zimmer» als «ein Experiment, denn sie entstand auf der Bühne, inspiriert von Zitaten aus der gemeinsamen Lektüre.»⁶⁸ Die Schauspielerin erinnert sich auch an Lupa nicht verletzende, sondern öffnende Arbeit mit den Schauspielern. Hinter der «Eigenartigkeit der Existenz», der Witkacy eine dramatische Form hatte geben wollen, suche Lupa gemeinsam mit den Schauspielern die konkreten Beweggründe für das Verhalten der Figuren in den Stücken. Er nähme den Schauspieler als Menschen wahr, «unabhängig von den Masken, die er anlegt, um das Leben leichter durchzustehen», und er geleitet die Schauspieler in eine «Initiation», die im «Ausbrechen aus der Gewohnheit» bestehe oder in der «Dekonstruktion».⁶⁹ Dekonstruierend baut Lupa etwas Neues auf. Diese Vorgehensweise vergleicht Maria Maj mit einem Kaleidoskop, in dem das Gewohnte durcheinandergeschüttelt wird und beim erneuten Innehalten eine neue Struktur ergibt.

⁶⁶s. [LUPA 1995a, S. 7]

⁶⁷Hierin zeichnet sich der Unterschied zur Arbeitsweise Jerzy Grotowskis ab, dessen Theaterlaboratorium wie ein autoritär regiertes Kloster funktionierte, aus dem die Außenwelt zu weiten Teilen ausgeschlossen war.

⁶⁸[MAJ 1999, S. 71]

⁶⁹[MAJ 1999, S. 70]

War das Schauspiel in den Inszenierungen der Witkacy-Phase von Dekonstruktion, der Darstellung eines entstehenden Chaos und von Experimenten mit extremen Gefühlen geprägt, so ist die dekonstruierte Umwelt und das dekonstruierte Selbst in den Inszenierungen nach 1988 eine Gegebenheit der Existenz der Figuren, aus welcher sie versuchen, sich selbst intellektuell, emotional und körperlich zu rekonstruieren. Das Spiel der Schauspieler zeichnet immer einen Prozeß mit offenem Ausgang nach.

Niziolek schätzte 1989 Lupas Arbeit mit den Schauspielern in Jelenia Góra im Rückblick als stärker ein als in Krakau, er habe dort «interessantere Effekte»⁷⁰ erlangt. Inzwischen ist es Lupa gelungen, auch am Stary Teatr eine Intensität bei den Proben zu erreichen, die der einstigen in Jelenia Góra nahekommt. Der Unterschied besteht aber nach wie vor darin, daß er in Krakau nie so eng mit seinem «Klan» zusammengearbeitet hat. Zwar bleibt er einem Kreis von Schauspielern seit vielen Jahren treu, die Intensität der Zusammenarbeit wird jedoch jetzt vor allem während der jeweiligen Probenphasen und anhand der Texte aufgebaut.

Nach wie vor basiert die Gemeinschaft, wie Lupa und die beteiligten Schauspieler sie verstehen, vorwiegend auf der kollektiven Faszination für bestimmte Texte, die gemeinsam diskutiert, analysiert und probiert werden. Voraussetzung ist die Bereitschaft, sich der Konzentration hinzugeben, die Lupa von den Schauspielern abverlangt. Immer wieder hört man von Schauspielern, daß sie an Lupas Theater besonders schätzten, daß darin nach etwas hinter den Worten, hinter der Handlung, hinter dem Sagbaren gesucht würde – nach Phänomenen und Empfindungen, die im Alltag verloren gingen. Maja Komorowska erzählt, daß man in Lupas Proben Dinge berührt, «die das Leben uns verschüttet», und Erinnerungen an die eigene Kindheit weckt. «In einen solchen schöpferischen Prozeß einzusteigen, [...] ist heilig. Er berührt etwas, das ich Metaphysik nennen würde.»⁷¹ Andererseits gibt es Schauspieler, die ihr Leben außerhalb des Theaters zu verteidigen versuchen.⁷² Inwieweit das Theater für die einzelnen Schauspieler ein «Asyl» darstellt, ist demnach individuell sehr verschieden. Lupa wurden und werden Widerstände von seiten jener Schauspieler entgegengebracht, die nicht mit seiner Methode vertraut sind oder die sie ablehnen. Doch er möchte sich eben nicht nur der Arbeit mit einem Grüppchen von Enthusiasten widmen.⁷³ Es gibt einen Kreis von Schauspielern, die immer wieder und z. T. nur mit Lupa zusammenarbeiten wollen.

Der Zusammenhang zwischen Textarbeit und Schauspiel ist in der zweiten Phase anders als in der ersten, weil Lupa bei manchen Prosadaptationen der 1990er Jahre der Einzige ist, der die Romane kennt, die zu einem Teil nicht oder erst von ihm übersetzt worden sind. Szene für Szene führt er das Ensemble in seine Vision des Textes ein. U. a. weil die Schauspieler die Romane vorab nicht kennen, besteht ein Großteil der Proben aus der Lektüre und Erläuterung von Lupas Szenenentwürfen, die sich im Laufe der Proben verändern. In einer sich meist über Monate hinziehenden ersten Probenphase wird fast ausschließlich an den Texten gearbeitet, d. h. sie werden immer wieder neu sprechend erprobt und im

⁷⁰[NIZIOLEK 1989, S. 4]

⁷¹[KOMOROWSKA 2001, S. 6]

⁷²s. u. a. [JANKOWSKA-CIESLAK 2001]

⁷³s. [LUPA 1984, S. 10]

Anschluß diskutiert.

Es geht Lupa bei der vielfach wiederholten Formulierung eines sprachlich kaum erfassbaren Phänomens zum einen um die schrittweise Verständigung mit den Partnern, d. h. den Schauspielern, die Lupa in seinen Denkprozeß aktiv einbeziehen möchte und zum anderen um den Versuch, die Möglichkeiten der Worte zu erweitern.⁷⁴ Die Figurenentwicklung in reifenden Texten ist in der angelegten Offenheit ein Risiko, auf das sich alle einlassen müssen (einschließlich der Theaterleitung, denn Lupa verschiebt beinahe immer seine Premierentermine, z. T. um Monate). Die Prosaadaptationen bringen eine besondere Auffassung von Zeit in Lupas Theater mit sich, von der nicht nur die Probenzeiten, sondern auch essentiell das Schauspiel mitbestimmt werden, bei dem nicht der Effekt, sondern der Prozeß im Vordergrund steht.

Die Proben mit Lupa zeichnen sich dadurch aus, daß der Regisseur extrem viel redet. Lupa übernimmt damit eine in der polnischen Kultur als «Plauderei»⁷⁵ etablierte Umgangsform. Wenn Lupa von den Figuren aus den Romanen spricht, sagt er oft «Ich», als würde er sich an die Szenen wie an erlebte Situationen erinnern.⁷⁶ In einem Atemzug erzählt er dazu Geschichten aus der eigenen Biographie.

Im Laufe meiner Beobachtungen von Lupas Theater hat sich herausgestellt, daß das Schauspiel nicht als eine homogene Methode erfassbar ist, sondern daß er die jeweilige Methode an den zugrunde liegenden Stoff und die konkret mitwirkenden Individuen anpaßt. Lupa selbst meint, er habe keine Methode und halte nichts von Methoden, die er mit für das Theater ungeeigneten Kochrezepten vergleicht.⁷⁷ Lupa bezweifelt sogar, daß seine Tätigkeit überhaupt Regie zu nennen wäre.⁷⁸ Bei Proben mit Lupa gibt es keine Erwärmung. Die üblichen Trainingsmethoden lehnt er ab, da sie die Schauspieler «vereinheitlichen» und den kreativen Akt «schematisieren» würden. «Jeder Mensch gelangt anders in den Stand der Bereitschaft...»⁷⁹ Er fordert von den Schauspielern eine hohe Risikobereitschaft und meint, daß für den Beruf eine stabile psychische Konstitution Voraussetzung sei.⁸⁰ Der «sensible Prozeß der Öffnung des Schauspielers» für einen Weg, dessen Ziel niemand kennt, birgt allerlei Gefahren, weshalb Lupa besonders daran gelegen ist, in seinem Theater eine Atmosphäre der Sicherheit zu gewährleisten.⁸¹

⁷⁴s. u. a. [LUPA 1984, S. 9]

⁷⁵Polnisch: *gawęda*. In der Szlachta hatte sich eine Erzählkultur entwickelt, in der weitläufig aus dem Leben des polnischen Landadels berichtet wird, aus der sich eine besondere Form literarischer Prosa, meistens auf der Grundlage und im Stil mündlicher Überlieferungen, entwickelt hat. Das von *gawęda* abgeleitete Wort *gawędnarstwo* bedeutet zugleich Schwatzhaftigkeit und Erzählertalent. Diese Erzählkultur wurde u. a. von Witkacy als fruchtbare Methode der Annäherung an Erkenntnisse durch einen Redefluß aufgefaßt.

⁷⁶Die Ich-Form ist auch typisch für sein Tagebuch, das durchsetzt ist von Passagen, die er im Namen einer seiner Figuren schreibt, die er Ich nennt, wobei sich das Ich des Regisseurs und der Figur mischen (s. z. B. [LUPA 2001e, S. 9, 20]).

⁷⁷s. [LUPA 1992b, S. 30] Auch Kantor hat negiert, eine einzige, festschreibbare «Methode» für sein Theater zu anzustreben, sondern sieht die Probenarbeit in Abhängigkeit von der konkreten Inszenierung und den mitwirkenden Persönlichkeiten.

⁷⁸s. [LUPA 1992b, S. 30]

⁷⁹[LUPA 1984, S. 10] Lupa grenzt sich auch in diesem Punkt klar von Grotowskis Konzept des Trainings als Prozess ab.

⁸⁰[LUPA 2000f, S. 15]

⁸¹[LUPA 2000f, S. 15]

Lupa stellt hohe Anforderungen, schafft aber gleichzeitig im Theater eine Atmosphäre des unbegrenzten Vertrauens, die alle an der Produktion Beteiligten (auch die Techniker, Assistenten etc.) einschließt. Durch sein Vertrauen entlockt Lupa den Schauspielern Fähigkeiten, die sonst hinter der sogenannten «Professionalität» versteckt werden. Es liegt ihm an einem «Theater ohne Intrige», einem «Theater der zerrinnenden Existenz».⁸² Die Schauspieler sollen in der Arbeit am Text ihrer inneren Stimme folgen, der eigenen Phantasie vertrauen, möglichst ohne sich vor den Anderen, seien es Kollegen oder Zuschauer, zu schämen. Die Bemühung um Überwindung der (menschlichen) Scham scheint mir in Lupas Umgang mit den Schauspielern zentral zu sein: Die Angst vor den Anderen überwinden lernen, der eigenen Imagination vertrauen, etwas von sich ausdrücken, das nicht üblich ist zu zeigen. Ich sehe in Lupas Theater den unablässigen Versuch, die Würde des Menschen im Sinne Plessners zu bewahren.

Offenheit ist das Wichtigste an Lupa Herangehensweise, daneben stehen die Aufmerksamkeit und Vertrauen sich selbst und anderen gegenüber sowie das Zuhören und Sich-einhören – ein Ansatz, der mit der Musik ebenso wie mit Mystik bzw. Gnosis verwandt ist. Ideal wäre, wenn die Schauspieler bei jeder Probe von Neuem improvisieren würden, sich nicht an einmal Geprobtes gewöhnen, nicht in Routine verfallen, daß sie den Text irgendwann kennen, wirkt der Improvisation nicht entgegen, sondern bereichert sie.⁸³ Lupa läßt den Schauspielern Zeit, ihre Szene bis zu Ende auszuspielen, um herauszufinden, was seine persönliche Version der Figur ist. Lupa ist glücklich, wenn die Schauspieler «free jazz»⁸⁴ spielen. Er bittet die Schauspieler, nicht die Stichworte zu memorieren, wann sie aufgestanden sind, einen Gegenstand genommen haben etc., sondern den passenden Moment für eine Handlung, Geste oder Pause bei jedem Durchspielen neu zu finden. Lupa hält die Schauspieler an, sich in den Raum einzuhören.⁸⁵ Wenn Lupa das bei den Schauspielern Beobachtete nachspielt, wirke dies «beängstigend wahr».⁸⁶ Aber er schreibt, selber spielend, niemals vor, wie der Schauspieler zu spielen habe, sondern gibt entweder auf seine Art das Wesentliche dessen wieder, was er bei den Schauspielern gesehen hat, oder er spielt seine Ideen auf eine sehr persönliche Art vor. Während er vorspielt, ist er immer auch Erzähler.

Lupa arbeitet fast ausschließlich mit professionellen Schauspielern, die zum Teil seine Schüler an der Hochschule waren. Doch Professionalität bedeutet für Lupa nicht, daß die Schauspieler instande sind, ein erlerntes Handwerk routiniert auszuüben, sondern daß sie bereit und fähig sind, sich immer wieder von Neuem auf unbekannte Situationen im Zusammenhang mit den zu probenden Texten einzustellen und darin mit der eigenen Psyche umzugehen wissen.⁸⁷ Er arbeitet nicht mit Schauspielern, die sich «ausschließlich für ihr eigenes Schauspielertum interessieren», denn sie würden nicht ratlos sein können.⁸⁸ Das Eingeständnis der

⁸²[LUPA 2001e, S. 6]

⁸³s. [SKIBIŃSKA 1999, S. 149]

⁸⁴[ZIEMAŃSKI 1999, S. 156]

⁸⁵s. [SKIBIŃSKA 1999, S.150]

⁸⁶[JANKOWSKA-CIEŚLAK 2001, S. 8f]

⁸⁷s. u. a. [LUPA 1984, S. 9], [LUPA 1992b, S. 30f]

⁸⁸[LUPA 1992b, S. 33]

eigenen Ratlosigkeit ist aber Grundlage der fragenden Haltung der Mitwirkenden. Um den Zustand einer extremen Risikobereitschaft zu erreichen, erwartet Lupa von den Schauspielern ein Niveau der Aktivität, auf dem «jeder von ihnen zur nächsten Probe in einem höheren Zustand käme als er die vorangegangene verlassen hat. Nur so kann die gemeinsame Arbeit zur Gelegenheit der Abrechnung, des Kampfes mit dem eigenen Bewußtsein werden.»⁸⁹ Damit die Schauspieler in die Lage versetzt werden, die ihnen von Lupa (meist sehr passend) angetragenen Figuren zu spielen, müssen sie zuvor ihre gesellschaftlichen Rollen und ihre Masken ablegen, jene Masken, die sich jeder Mensch in mehr oder weniger hohem Maße zulegt und die durch das professionelle Schauspielertum kultiviert werden. Lupas Inszenierungen entstehen aus der «Beseitigung von Lügen».⁹⁰ Was hier als Voraussetzung für die Erarbeitung einer Rolle beschrieben wird, ist zugleich Bedingung für den Beginn eines Individuationsprozesses.

«Fasziniert von Jung und seiner Theorie der Individuation bemüht er sich, zu den verborgensten Geheimnissen der Persönlichkeit zu gelangen, zur Beschreibung des eigenen <Ich>. Diese Suche der eigenen Identität, diese Selbstentdeckung öffnet ihn gleichzeitig dem Partner sowie anderen Menschen und der umgebenden Welt. Es entsteht auch Verständnis und Toleranz für die Verschiedenheit und Wandelbarkeit. Krystian Lupa geht diesen Weg gemeinsam mit den Schauspielern während der Proben zu einem Stück, die ein Reifungsprozeß sind. Es ist kein Zufall, daß er zur Zusammenarbeit nur diejenigen auswählt, die ihn akzeptieren, bei denen er eine ähnliche Sensibilität vorfindet, sowie die Bereitschaft und den Willen, denselben Weg zu beschreiten. Das geschieht jedoch nicht, indem er von vornherein festgelegte Muster aufdrängt und erzwingt, sondern durch einen mühsamen, monatelangen, individuellen Prozeß jedes einzelnen Schauspielers, der zur Wahrheit führt – zur Wahrheit der Figur und zur eigenen Wahrheit.»⁹¹

An der Besetzung vergleichbarer Figuren in verschiedenen Inszenierungen durch bestimmte Schauspieler kann eine Entwicklung nachgezeichnet werden. So spielte Alicja Bienicewicz bereits in der Diplominszenierung von «Nixen und Hexen» an der Krakauer Theaterhochschule 1977 die provokante und wankelmütige Blondine Nina; in «Die Traumstadt» nach Alfred Kubin 1985 am *Stary Teatr* in Krakau spielte sie dann die verführerische Arztgattin Melitta Lampenbogen; in «Die Schwärmer» von Musil 1988 das «Traumgaukelding» Regine und in «Die Schlafwandler» nach Hermann Broch 1995 und 1998 die zugeknöpfte und doch lustvolle Kneipenwirtin und spätere kinderlose Mutter Hentjen/Esch. Andrzej Hudziak spielte in der Diplominszenierung den zunehmend an Langeweile und Sinnlosigkeit leidenden Meister der Philosophie Pandeus Hofnarr; in «Traumstadt» den Ich-Erzähler, einen mittellosen Zeichner, der sich voll Hoffnung in den Traumstaat lotsen läßt und dessen Untergang dokumentiert; in «Die Schwärmer» den analysierenden, aber passiven Intellektuellen Thomas; in «Die Brüder Karamasow» 1991 und 1999 den sterbenden Weisen Sosima; in «Kalkwerk» nach Thomas Bernhard 1995 den verzweifelt an einer philosophischen Studie über das gehörte Unhörbare arbeitenden Konrad, der seine verkrüppelte Frau ermordet und in

⁸⁹s. u. a. [LUPA 1984, S. 10]

⁹⁰[BABIŃSKA 1999, S. 73]

⁹¹[OBIDNIAK 1999, S. 64]

«Die Schlafwandler» den hinkenden, vielfach verhafteten Revolutionär Geyrink und den lebendigen Toten Goedicke – ein modernes Abbild Christi. Piotr Skiba spielte in der Neuinszenierung von «Nixen und Hexen» 1978 in Jelenia Góra Tarquinius, den Adepten seines Meisters Pandeus, der an einer untersagten Liebe zu einer dämonischen Frau zugrunde geht; in «Traumstadt» den neurasthenischen und melancholischen Baron Hektor von Brendel; in «Die Schwärmer» den beruflich gescheiterten, im Augenblick lebenden Ehebrecher Anselm; in «Die Brüder Karamasow» 1991 und 1999 den Teufel und den hinterhältigen Hausdiener Smerdiakow; in «Kalkwerk» den beobachtenden Professor Fro; in «Die Schlafwandler» den unnahbaren Ästheten Eduard von Bertrand, der trotz weitesgehender Passivität zur Projektionsfigur für menschliche Schuld wird, und den Ich-Erzähler Bertrand Müller, Verfasser des «Zerfall der Werte» sowie in «Auslöschung» Franz Josef Murau, der mit seiner Vergangenheit radikal abrechnen, die er schreibend «auslöschen» will. Aus diesen und anderen Figuren, die jeweils einem Schauspieler zugeordnet sind, können virtuelle Biographien herausgelöst werden, die man wiederum als Aspekte einer Persönlichkeit oder aber als Entwicklungsphasen innerhalb eines Individuationsprozesses beschreiben kann.

Eine besondere Bedeutung hat Lupa Arbeit mit Studenten an der Schauspielschule, weil er dort außer für die Diplominszenierungen nicht direkt auf ein Ziel hinarbeiten muß, was ihn meistens unter Druck setzt. Im geschützten Raum der Schule kann er sich für den Prozeß viel Zeit lassen.⁹² Auch bei seiner Tätigkeit als Lehrer legt er nicht so sehr Wert auf das Handwerk, sondern statt dessen auf die Entwicklung der Sensibilität und Wahrnehmungsfähigkeit der Studenten. Lupa versteht sich auch in seiner Position als Lehrer als jemand, der Fragen und Rätsel in den Raum stellt, deren Lösung er selbst nicht kennt. «Früher bereitete ich mich lange auf die Lektionen vor, ich las viel, bemühte mich, klüger zu sein als die Studenten. Mittlerweile habe ich eingesehen, dass dann, wenn ich ein Buch oder ein Drama nicht kenne und die Position des Lehrenden aufgabe, der junge Mensch mich belehrt, dann wird er zum Kapitän des Schiffes.»⁹³

3.4.2 Der innere Monolog

Die Arbeit des Schauspielers unter Lupa Regie besteht darin, daß er eine Figur über immer komplexere »innere Monologe« aufbaut. Der «innere Monolog» hat sich im Theater des 20. Jahrhunderts spätestens seit Stanislawskis System und Anton Tschechows Dramaturgie in den verschiedensten Formen als wichtiges Prinzip etabliert. Lupa hat, wie andere auch, eine individuelle Version «innerer Monologe» auf der Bühne gefunden, die er von Inszenierung zu Inszenierung weiterentwickelt. Grundsätzlich ist der «innere Monolog» eine Methode des Aufbaus von Subtexten. Auf die Beschreibung von den Besonderheiten des «inneren Monologs» bei Lupa kommt es mir im folgenden Abschnitt an.⁹⁴

⁹²s. u. a. [LUPA 2000d]

⁹³[LUPA 2000e, S. 8]

⁹⁴Ich beziehe mich in den Ausführungen auf ein Regieseminar mit Krystian Lupa, an dem ich 1996 am Künstlerhaus Bethanien in Berlin teilgenommen habe und auf die Beobachtungen, die ich während der Proben gemacht habe, insbesondere zu Lupa Inszenierung «Auslöschung» 2000/2001. Die nicht explizit nachgewiesenen Zitate in diesem Abschnitt entstammen meinen

Der Schauspieler in Lupas Theater übernimmt keine Rolle, sondern spielt eine Figur, die in der selbst geschaffenen Bühnenzeit lebt. Den Akt der Identifizierung mit der Figur sieht Lupa nicht als Teilnahme an der Fabel, sondern darin, einen «Bund» zwischen Schauspieler und Figur zu schaffen, aufgrund dessen sich der Zustand des letzteren in «einen ungewöhnlichen Zustand, einen Zustand der Dauer, einen heiligen Zustand»⁹⁵ verwandelt. Die Figur muß im Schauspieler leben, erst wenn er sie während des Spielens tatsächlich in sich spürt, handelt sie und tritt ganz von selbst mit dem Partner auf der Bühne in Kontakt. In diesem «Bund» zwischen Schauspieler und Figur sieht Lupa eine existentielle Dimension. Er vergleicht den Mechanismus, wie ein Schauspieler sich die eigenständige Welt außerhalb seiner selbst aufbaut, in der er sich selbst vergessen kann und in der die Figur entsteht, mit einer spiritistischen Séance.⁹⁶

Lupa vergleicht den Vorgang der Entstehung einer Figur und der im Zuge dessen ablaufenden Entwicklung des Schauspielers mit alchemistischen Wandlungsprozessen. «Normalerweise nutzen Leute, die beginnen, sich mit Kunst oder Kreativität auseinanderzusetzen, die Werke Anderer und bemühen sich auf diese Weise, etwas über sich selbst zu erfahren. Oft ist der Weg der inneren Initiation sehr eigenartig, manchmal komisch. Die Leute schämen sich sogar, darüber zu sprechen. Das sind Situationen, in denen jemand einen schönen Gegenstand sieht und denselben herstellen möchte. Das erinnert an die Tätigkeit der Alchemisten, die nur das sichtbare Resultat im Auge hatten, zum Beispiel Gold oder auch «Unsterblichkeit» oder «göttliche Macht». Mit kindlicher Naivität im Streben nach diesem Ergebnis fangen wir an, bestimmte Tätigkeiten auszuführen und später zeigt sich, daß sie gar nicht so sinnlos waren, denn aus diesen Dingen leuchtete etwas intuitiv Komisches hervor. [...] In diesem Abenteuer mit der Kunst entdecken wir etwas anderes als das, wonach wir strebten. Plötzlich erweist sich, daß wahrscheinlich diejenigen, deren Resultate wir bewunderten, auch nicht das entdeckten, was wir bewundern. Sie entdeckten etwas völlig anderes.»⁹⁷

Lupa beginnt seine Arbeit mit den Schauspielern am Text. Sobald der Text ausreichend gelesen, abgewogen und analysiert worden ist, bittet er die Schauspieler, sich durch Improvisation dem Text auf ihre Weise zu nähern. Es geht dabei nicht sofort um das exakte Memorieren des Textes, sondern um die allmähliche Annäherung mittels erinnerter Textfragmente, die immer das Wesentliche spiegeln, das dem Schauspieler im jeweiligen Moment wichtig ist. Durch immer komplexere innere Monologe tastet sich der Schauspieler vom Ich zur Figur vor. In diesem Prozeß, der zunächst noch einsam vollzogen wird, entsteht eine zusätzliche Textebene, doch stehen diese Subtexte niemals starr. Einer überlagert den vorherigen, so daß «Palimpsestes» entstehen.

Die ersten Schichten der inneren Monologe sind noch Monologe des Schauspielers, nicht der Figur. Sie werden vom Körper, nicht vom Intellekt, erfunden. Der Körper ist für Lupa ein inspirierendes Instrument, durch das das Unbewußte zum Vor-

persönlichen Notaten.

⁹⁵[LUPA 1979b, S. 22] Es läßt sich eine Parallele zu Brochs Begriff des Schlafwandeln herstellen, s. Abschnitt 5.5.1.

⁹⁶s. [LUPA 1994b, S. 38]

⁹⁷[LUPA 1999b, S. 48f]

schein kommt, das Unsagbare. Stufe um Stufe werden sie im «Leibtanz» erweitert und verändert. Zumindest in Schulsituationen hält Lupa die Schauspieler an, die von Improvisation zu Improvisation sich verändernden Monologe aufzuschreiben, um bewußt damit arbeiten zu können, auch wenn sie diffus und unklar erscheinen. Für den «Leibtanz» ist einerseits wichtig, daß der Körper die Gefühle und Gedanken leitet und andererseits, daß der Schauspieler «geschehen lassen» kann. Er soll nicht nach dem Exzentrischen suchen, nicht den Effekt vorbereiten, sondern geduldig den Moment abwarten, an dem der «Leibtanz» vom Körper her beginnt. Er muß die Stille, das Nichts, die Leere, die Langeweile aushalten, bis der Impuls zur Bewegung wirklich da ist. Dafür ist die bereits angesprochene Atmosphäre des gegenseitigen Vertrauens, aber auch das Vertrauen zu sich selbst, wichtig. Lupa hält die Schauspieler an, das, was sie stört, das Hemmende, die Angst, das Unangenehme nicht abzulehnen, sondern herauszufordern und willentlich ins Spiel einzubeziehen.

Die Schauspieler sollen nicht an ihre Wirkung auf das Publikum denken. Dennoch hält Lupa es für unerläßlich, daß die Schauspieler sich auf die reale Situation einlassen. Sie müssen auf der Bühne auf völlig unerwartete, überraschende Situationen reagieren können, so daß auf der Bühne dieselbe Spontanität herrscht wie im Leben. Am sinnvollsten ist es, sie schrauben alle Erwartungen an eine Improvisation zurück, denn je mehr sie sich das Spiel im Vorhinein ausgemalt haben, desto enttäuschter werden sie am Ende sein. Wichtige Voraussetzung für den «Leibtanz» ist also die Offenheit dem gegenüber, was erst entstehen wird, was noch unbekannt ist. Die Tiefe des Ausgedrückten entsteht durch Konzentration, wobei Lupa es für natürlich hält, daß die Konzentration in Kurven verläuft, sich von Zeit zu Zeit verflüchtigt, um alsbald wiederzukehren. In dieser Konzentration sieht Lupa etwas Sakrales, weil sie die Außenwelt ausschließt.

Erst in einem zweiten Schritt, wenn die Figur bereits mehrere Schichten innerer Monologe besitzt, kann sie Kontakt zum Partner aufnehmen. Diese Kontaktaufnahme passiert dann wie von selbst. Nun findet das Spiel zwischen zwei Monologen statt, das auch im Kampf enden kann. Die inneren Monologe sind für beide Partner Gerüste, um von da aus auf den Partner reagieren zu können. Es geht immer um das Wesentliche im Dialog mit dem Partner, um die existentielle Situation zu zweit. Im Verhältnis zum Anderen haben Zeit und Raum eine erhebliche Bedeutung. Durch den präzisen Umgang mit Zeit kann Spannung erzeugt werden. Es ist wichtig, daß sich die folgende Replik noch im Sprechen des Partners entwickelt. Um eine natürliche Situation zu schaffen, kann er durchaus unterbrochen und somit «zeitlich bedroht» werden. Das «Geheimnis der Distanz» und die «Magie der Annäherung» sind zentrale Tatsachen im Theater. Das Falsche ergibt sich oft aus der Nichteinhaltung der Distanz, daraus, daß sich die Schauspieler auf der Bühne zu schnell zu nahe kommen. Auch auf die richtige Distanz zum Zuschauer kommt es an. Lupa meint, der Zuschauerraum dürfe nicht größer sein, als ein Mensch einen Stein werfen kann, denn dahinter sei der Zuschauer nicht mehr physisch in das Geschehen integrierbar.

3.4.3 Körper – Traumkörper

Lupas Arbeit mit inneren Monologen basiert im Wesentlichen auf dem Konzept des «Traumkörpers»⁹⁸ bei Arnold Mindell,⁹⁹ mit dem dieser den Jungschen Begriff der Individuation um die Dimension des Körpers erweitert hat, wodurch sich die Aufmerksamkeit von der Frage nach der Erkennbarkeit mehr auf die Erfahrbarkeit bzw. das Erlebnis unbewußter Prozesse verschiebt.

«Der Traumkörper umfaßt die der Persönlichkeit zugrundeliegende Einheit, die sich selbst in Form von Körperproblemen und Traumprozessen ausdrückt.»¹⁰⁰ Im Traumkörper verbinden sich psychische und somatische Vorgänge. Jeder Mensch ist laut Mindell gespalten in zwei Persönlichkeitsanteile: in das Ich und den Körper. Der Körper ist wie auch der Traum eine «*via regia*» zum Unbewußten.¹⁰¹ Mindells Traumkörper-Konzept basiert vor allem auf alten, insbesondere fernöstlichen Heilkunden wie Yoga, Ayurveda, Akupunktur etc., in denen Krankheit als fehlendes Gleichgewicht der Körperenergien aufgefaßt wird. Diese Lehren stehen in Verbindung mit der Meditation. Im Vordergrund steht nicht die direkte Heilung eines Symptoms, sondern die Selbstverwirklichung, verstanden als Veränderung von Bewußtsein und Körper.

Mindell unterscheidet zwischen «aktiver» und «passiver» Traumkörperarbeit. Die aktive Traumkörperarbeit konzentriert sich auf extrovertierte Bewegungen. Hier werden spontane Bewegungen einzelner Körperteile oder Schmerzen «amplifiziert», d. h. in einem erweiterten, über das konkrete körperliche Phänomen hinausgehenden Kontext gedeutet. In der passiven Traumkörperarbeit werden introvertierte Körperbewegungen bzw. -erlebnisse erfaßt, die z. B. in Träumen über den Körper, in der Meditation oder in inneren Monologen zu Tage treten können. Amplifikation ist, bezogen auf den Traumkörper und die (therapeutische) Arbeit mit ihm, als Methode zu verstehen, «um dem Körper zu ermöglichen, sich selbst auszudrücken».¹⁰² Sie stellt einen somatischen Zugang zum Unbewußten dar. Körpersignale, wie Schmerzen eines Körperteils, Ticks etc., werden in der Amplifikation verstärkt, wofür es zwei Methoden gibt. Erstens soll die ganze Aufmerksamkeit auf das zu amplifizierende Körpersignal gerichtet werden, um sich in der Folge mit dem Signal bzw. mit dem signalgebenden Körperteil zu identifizieren, um die Ursachen zu ermitteln. Zweitens kann das Körpersignal tatsächlich physisch verstärkt werden, beispielsweise indem ein Tick bewußt stärker ausgeführt wird.

Das Bewußtsein definiert Mindell für die Traumkörperarbeit als besondere Wahrnehmung, als aufmerksame Haltung gegenüber Körpersignalen, Phantasien und Traummaterial. Das Unbewußte wird durch unwillkürliche, unkontrollierte, sogenannte «sekundäre Signale» repräsentiert, z. B. Ticks, Herzklopfen, Erröten, Hörstörungen, Träume, Atmung. Diese «sekundären Signale» sind Körperphäno-

⁹⁸ Englisch: «*dreambody*»

⁹⁹ Arnold Mindell (*1940) ist ein amerikanischer Psychotherapeut und -analytiker, der sein Konzept ausgehend von C. G. Jungs Psychologie entwickelt hat.

¹⁰⁰ [MINDELL 1987, S. 17]

¹⁰¹ s. [MINDELL 1987, S. 21]

¹⁰² [MINDELL 1987, S. 19] Mindell modifiziert in seinem Konzept Jungs Begriff der «Amplifikation».

mene, «die am Rande der Wahrnehmung liegen»,¹⁰³ während «primäre Signale» dem Bewußtsein am nächsten liegen und oft auch ausgesprochene Inhalte umfassen. Sekundäre Signale können bewußt gemacht, d. h. in das Bewußtsein integriert werden.

Diese Vorgänge sind wesentlich in der Arbeit von Schauspielern, denn die Aufmerksamkeit der Schauspieler wird in Lupa Theater (wie auch in anderen Theaterformen) auf körperliche Signale gelenkt, die bewußt verstärkt oder abgeschwächt werden können. Lupa ermutigt die Schauspieler oft, dem tatsächlichen Ursprung des Impulses im Körper nachzugehen, der mitunter woanders liegt, als man zunächst vermutet.

Sekundäre Signale spielen auch in Interaktions- und Kommunikationsprozessen eine wichtige Rolle, sowohl in Form von körperlichen als auch räumlichen Signalen. Wie Jung unterscheidet auch Mindell zwischen persönlichen und kollektiven Inhalten. Er übersetzt die Archetypen in korrespondierende Körperbewegungen, die «mit Begriffen von Energie beschrieben werden müssen, wie zum Beispiel zentrieren, tun, nicht-tun, strecken, ausdrücken, verkrampfen, tanzen oder ruhen».¹⁰⁴ Die Archetypen sind bei Mindell Muster oder *patterns*, die sich sowohl in Träumen als auch im Körper äußern.

Neben der therapeutischen hat die Traumkörperarbeit eine spirituelle oder religiöse Komponente. Traumkörperarbeit ist eine Art «Reise der Seele durch den Körper hindurch und aus ihm hinaus, nachdem sie durch Körpererfahrung bewußt geworden ist. [...] Was für den Geist die Entdeckung der Wurzeln oder des Sinns bedeutet, das erfährt der Körper als Befreiung von sich selbst und von Zeit und Raum.»¹⁰⁵ Demnach ist über die Heilung konkreter Krankheiten hinaus die Traumkörperarbeit darauf ausgerichtet, zu vollkommenem Menschsein, zu Selbsterkenntnis bzw. spiritueller Erleuchtung zu leiten. «Wenn der Körper er selbst sein kann – das heißt wenn er durch Träume, Visionen und physische Impulse aktiviert wird –, wird der Traumkörper eine lebendige Erfahrung. Bis diese Aktivierung stattfindet, ist der Traumkörper ein strahlendes Potential, eine zeitlose Projektion des zukünftigen Menschen.»¹⁰⁶

An Mindells Konzept ist für Lupa Arbeit mit den Schauspielern insbesondere die Ergänzung der klassischen Traumarbeit um Körperarbeit interessant. Lupa versucht, in seiner Arbeit mit den Schauspielern Zusammenhänge zwischen bewußten Gedanken, dem Unbewußten und Äußerungen des Körpers herzustellen und zu kultivieren. Lupa spricht von einem «Instinkt» des Schauspielers, dem «Zustand, in dem er unfehlbar und schöpferisch wird».¹⁰⁷ Auch für ihn birgt die Traumkörperarbeit des Schauspielers Utopie.

Der Erkenntnisprozeß läuft aber im Theater, im Unterschied zur Psychotherapie, über die Figur. Es geht um die Verwandlung oder besser die Entdeckung der Wirklichkeit der Figur im eigenen Selbst. Lupa spricht von einer «NEBEN-

¹⁰³|MINDELL 1987, S. 208|

¹⁰⁴|MINDELL 1987, S. 214|

¹⁰⁵|MINDELL 1987, S. 201f|

¹⁰⁶|MINDELL 1987, S. 206|

¹⁰⁷|LUPA 1994b, S. 42|

wirklichkeit».¹⁰⁸ Das Ich ist geteilt. Die Figur, die der Schauspieler aus sich heraus schafft, wird ihm zum Objekt – analog zu Plessners «Abständigkeit» des Menschen von sich selbst. Lupa definiert den Zustand des Schauspielers als «ZUSTAND DER SUCHE EINES OBJEKTS»,¹⁰⁹ denn er kennt ja vorab seine Figur nicht. Schauspiel ist eine «Art aktiver Selbstreflexion»,¹¹⁰ ähnlich jenen Zuständen beim Musikhören. «Die Energie eines solchen Zustands ist der TRIEB.»¹¹¹ Den Zuschauer als passiven Teilhaber an diesem Prozeß will Lupa u. a. über die Musik in den emotionalen Raum des Schauspielers einführen.

Lupas Theater mag den Anschein erwecken, mit Körperpsychotherapie verwandt zu sein. Aber weder verfolgt Lupa einen therapeutischen Ansatz, noch entspricht sein Theater der Reinform von Therapie. Lupa distanziert sich von Mindells Hang zur Esoterik. Sein Theater ist und bleibt Kunst, innerhalb derer Individuation keine therapeutische, sondern eine ästhetische Erfahrung ist.

3.5 «Erkenntnispsychologisches Theater»

«Wer ist eigentlich Krystian Lupa?», wurde einmal gefragt: «Ein Regisseur, der mittels Theater Philosophie betreibt, oder vielleicht auch ein Philosoph, der bemüht ist, sich im Theater auszudrücken?»¹¹² Andernorts wird Lupa unter dem Eindruck der Inszenierung «Immanuel Kant» bescheinigt, daß eine Partnerschaft im «Dialog zwischen Künstler und Philosoph» möglich sei und daß weder die österreichischen Autoren, die Lupa inszeniert, noch Lupa «die Kunst verraten, um mit Philosophen sprechen zu können».¹¹³ Durch die Struktur, d. h. durch die kontrapunktische «Architektonik» seiner Inszenierungen, eröffnet Lupa in seinem Theater einen Diskurs über ethische Grundfragen des Menschseins. Das entspricht im Prinzip einem romantischen Konzept.¹¹⁴ In seinem theatralen Diskurs ist Lupa bestrebt, Psychologie und Philosophie, Inspiration und Rationalität in der Kunst zu vermischen.

Daß Theater als ein Instrument der Erkenntnis verstanden wird, hat in Polen eine lange Tradition, die sich bis in die jüngste Geschichte fortsetzt. Man hat Lupas Theater immer wieder in diesem Sinne betitelt. So spricht zum Beispiel Sinko von «phänomenologischer Inspiration»,¹¹⁵ Konic bezeichnet Lupas «Theater der nicht praktischen, aber wesentlichen Wahrheiten» als «Reflexionstheater».¹¹⁶ Zum einen wegen der strukturellen Analogie zwischen mystischer Erkenntnis und dem Erkenntnisbegriff in Lupas Theater und zum anderen, weil er eine theatrale Recherche zu den psychologischen Grundlagen dieser Erkenntnis vornimmt, nenne ich sein Theater «erkenntnispsychologisch».

¹⁰⁸[LUPA 1994b, S. 47] Hervorhebung K. L.

¹⁰⁹[LUPA 1994b, S. 47] Hervorhebung K. L.

¹¹⁰[LUPA 1994b, S. 47]

¹¹¹[LUPA 1994b, S. 47] Hervorhebung K. L.

¹¹²[ROGOWICZ 1979]

¹¹³[ŁUKOSZ 1996]

¹¹⁴Innerhalb des romantischen Messianismus gab es Bestrebungen, Philosophie und Religion, Wissenschaft und Glauben zu vereinen oder zumindest zu versöhnen, z. B. bei Hoene-Wroński.

¹¹⁵[SINKO 1980, S. 23]

¹¹⁶[KONIC 1989]

Kapitel 4

Wahlverwandtschaften

4.1 Von Witkacy zu anderen «eigenen» Texten

In diesem Abschnitt wird von der ersten Phase in Lupa Theaterarbeit die Rede sein, die von den Prinzipien der von Lupa gefundenen und neu erfundenen Witkacy-Ästhetik geprägt ist, was auch auf die Inszenierungen von Texten anderer Autoren zutrifft. Ich gehe nicht detailliert auf die einzelnen Inszenierungen ein, sondern versuche, das Wesentliche der Ästhetik der ersten Schaffensperiode zusammenzufassen und mit Beispielen zu untermauern.¹

Der Schlüsselbegriff für Lupas Witkacy-Inszenierungen ist das «metaphysische Gefühl» oder eigentlich dessen Verlust. Lupa stellt die Kluft zwischen realem, alltäglichem Erleben und dem Wunsch nach metaphysischem Empfinden szenisch dar. In Witkacys Stücken werden existentielle Fragen verhandelt, meist in grotesken Konstellationen. Lupa siebt diese Fragen aus den Stücken heraus, so daß sie als Essenz übrigbleiben. Das Groteske steht in Lupas Inszenierungen in seiner ganz realen Tragik da. Lupa kristallisiert aus Witkacys Werk «eine besondere Form des Realismus heraus (Groteske als Eigenschaft der Wirklichkeit und nicht des künstlerischen Schaffens), an den in den Dramen beschriebenen zwischenmenschlichen Beziehungen interessieren ihn die Symptome anthropologischer und nicht politischer Veränderungen.»² Lupa sieht Witkacys Figuren in deren metaphysischen Bestrebungen, auch oder gerade wenn ihre Handlungen grotesk wirken. So treten am Schluß von Lupas erster Inszenierung von «Nixen und Hexen» Sophia und Pandeus «nicht in pornographischer Nacktheit» auf, sondern «in schmutzige Bandagen gehüllt, als ob das, was normalerweise mit Genuß zu tun hat, eine Wunde wäre, eine Quelle des Leids und des Todes».³

1978 formulierte Lupa sein Verhältnis zu Witkacys Dramaturgie folgendermaßen: «Es gibt Werke, in denen das Anekdotische aufhört, uns etwas anzugehen und plötzlich erscheint uns die Tatsache, daß der Mensch auf der Bühne existiert, als

¹ Da von den weiter zurückliegenden Aufführungen keine Videoaufzeichnungen vorliegen, stütze ich meinen Bericht über diese Arbeiten auf Rezensionen, bislang veröffentlichte Aussagen der Beteiligten und des Regisseurs selbst. Dieser Zeitabschnitt in Lupa Schaffen ist bisher nicht umfassend untersucht worden.

² [NIZIOŁEK 1997, S. 19]

³ [SZYBIŚC 1977]

etwas Wunderbares und Ungewöhnliches. Es folgt ein Akt der Identifizierung im Sinne einer Teilnahme an der Fabel – plötzlich bin ich dieser Mensch, der Protagonist, er existiert, weil ich existiere. Zwischen uns entsteht eine Bindung, die meinen psychischen Zustand in einen außergewöhnlichen Zustand verwandelt, in einen Zustand der Dauer, in einen heiligen Zustand. In diesem Moment wünsche ich mir als Zuschauer, daß diese Szene nie aufhört, daß sie andauert.»⁴ Lupa scheint Witkacys Hoffnungen auf die Kraft des metaphysischen Gefühls verinnerlicht zu haben, das u. a. eine erlösende Utopie umfaßt. Was in Witkacys Texten Projekt war, wird in Lupas Theater zum momentanen Erlebnis.

Lupas und Witkacys Künstlerbild decken sich in vielen Punkten. Beide begreifen sich als Universalkünstler, die sich außer mit dem Theater auch mit Prosa, Malerei, Graphik und Musik beschäftigen. Bei Witkacy kommt noch die Philosophie hinzu, mit der er sich aktiv auseinandergesetzt hat, was Lupa eher passiv tut. Die Thematisierung des (eigenen) Unbewußten, der spielerische Umgang mit philosophisch-ontologischen Fragestellungen und ähnliche Intentionen für das eigene künstlerische Schaffen bilden Parallelen zwischen dem spielenden Dramatiker der ersten Jahrhunderthälfte und dem schreibenden Regisseur der zweiten.

Sind sie auch in manchem geistesverwandt, so gibt es doch auch Unterschiede zwischen Lupa und Witkacy. So wollte Witkacy dem «Geheimnis der Existenz» näher kommen, indem er in der Kunst und insbesondere im Theater die Deformation der Wirklichkeit anstrebte. In Witkacys Kunstkonzept soll die Trennung zwischen Inhalt und Form dahingehend überwunden werden, daß der Inhalt zugunsten der Form zurücktritt, wenn nicht sogar ganz verschwindet. Lupa dreht Witkacys «formistischen»⁵ Ansatz in seinem Theater um, stellt die Form in den Dienst der Inhalte, die er erzählen will.

Lupa reichert Witkacys stark formalisierte Dramaturgie und den typisierten Figurenaufbau mit einer psychologischen Ebene an, was in den 1970er Jahren neu war. Witkacy war nach seinem Freitod zu Kriegsbeginn 1939 zunächst in Vergessenheit geraten. Erst im Zuge des politischen «Taufweters» ab 1956 wurde sein Werk wieder in einem größeren Ausmaß rezipiert. Regisseure wie Kantor und Jarocki entdeckten ihn auf sehr unterschiedliche Weise wieder. Gleichzeitig entwickelte sich das sogenannte Absurde Theater, das in Polen in den 1950er und 1960er Jahren eine enorme Bedeutung hatte. Es stellte als Gegenpol des aufoktruierten sozialistischen Realismus einen Hort geistiger und formaler Freiheit dar und löste ihn alsbald ab. In den 1970er Jahren hat sich nach einer Periode des relativ freien und befreienden Umgangs mit Witkacy eine eher dem Autor «wortgetreue» Aufführungsästhetik durchgesetzt, der die zeitgleich veröffentlichten theoretischen Schriften des «Meisters» als Anleitung galten. Dem hingegen unterscheiden sich Lupas Inszenierungen zum Teil erheblich von Witkacys Vorstellungen. «Lupa verwarf die Regieanweisungen Witkacys, schuf eine eigene Vision des witzigen Dramas [«Nixen und Hexen»], eine schillernde Vision mit Biß, die dabei dem Text und

⁴[LUPA 1979b]

⁵Das Adjektiv «formistisch» ist die direkte Ableitung vom Substantiv «Form», während «formalistisch» eine Sekundärableitung aus dem Adjektiv «formal» ist: Form - formal - Formalismus - formalistisch (polnisch: *forma* - *formistyczny*, aber: *forma* - *formalny* - *formalizm* - *formalistyczny*).

der Atmosphäre des Stücks treu bleibt.»⁶ Daß Lupa eine eigene Vision der von ihm inszenierten Texte hat, er den Texten gegenüber aber dennoch loyal bleibt, wird ihm immer wieder bescheinigt.⁷ Lupa inszeniert die Stücke Witkacys nicht in dem gängigen «feenhaft-manieristischen Stil»⁸, der die irrationalen und parodistischen Elemente in den Stücken akzentuiert, sondern er nimmt die Figuren ernst, indem er ihnen eine vollständige und vielschichtige Persönlichkeit zuspricht und sie nicht plakativ als eindeutig definierte Typen der Lächerlichkeit preisgibt. Er übersetzt zum Beispiel Witkacys Vorstellungen einer sich von der Wirklichkeit zum Teil willkürlich abhebenden Gestaltung der Räume in eine sich nach und nach dezent entwickelnde Bildsprache, in der jedes Element eine präzise definierte Funktion hat, bei der nicht der Effekt, sondern die Nachvollziehbarkeit im Vordergrund steht. Dabei beschränkt sich Lupa auf das für ihn Wesentliche und spitzt die Räume auf das emotionale Geschehen zu. Die Schauspieler stehen – durch seinen psychoanalytischen Blick – im Mittelpunkt seines Interesses.

Lupa nimmt oft gerade das ernst, «was für Witkacy simpler Humbug» oder «metaphysische Narretei» gewesen wäre.⁹ Das bedeutet aber nicht, daß Lupas frühe Inszenierungen bar jeden Humors gewesen wären, im Gegenteil. Ich würde sie als existentielle Gauklereien beschreiben. Von «Ungezwungenheit» und «Leichtigkeit» ist im Blick auf Lupas Diplominszenierung «Nixen und Hexen» die Rede. «Und doch ist es ernst gemeint, ohne Augenzwinkerei.»¹⁰ Das Komische wie auch das Platte oder Banale bis hin zum Grotesken wird zum Ausdruck der existentiellen Nöte des Menschen, der anstatt das «Geheimnis der Existenz» zu erblicken, ins Nichts zu starren verdammt ist. Lupas Hang zur Gauklerei findet sich in den Manifesten jener Zeit, in den szenischen Mitteln aber auch in den Ankündigungen der Inszenierungen, auf denen sie wie sagemumwobene Jahrmarkttheatervorstellungen beworben werden. An einer Figur wie dem von Piotr Skiba gespielten Er in «Das durchsichtige Zimmer» läßt sich die Entwicklung vom *cabotin*, der auf der Suche nach «der Wahrheit und dem Sinn des Lebens»¹¹ ist, zum Helden eines tragischen Finales nachzeichnen. Lupas Theater jener Zeit wurde außer von Tadeusz Kantors und Bruno Schulz' Theatervisionen, in weiten Teilen auch vom «magischen Theater» aus Hermann Hesses «Steppenwolf» angeregt.

Eingehend über die Narration in dieser frühen Phase zu sprechen, ist angesichts des vorliegenden Materials kaum zu leisten. Es wird aber immer wieder bestätigt, daß Lupas Visionen der Texte sehr persönlich sind. Einige Anhaltspunkte für seine Präsenz als narrative Instanz mag seine bereits damals typische körperliche Anwesenheit bei den Vorstellungen sein. In «Maciej Korbowa und Bellatrix» flüsterte Lupa den Schauspielern, die am offenen Umbau beteiligt waren, vor den Augen des Publikums Regieanweisungen zu, in «Die Trauung» spricht er sie für alle vernehmbar über Mikrofon ein und sagt so auch die Szenen an.

Lupa widersetzt sich Witkacys Dramaturgie u. a. durch sein Verständnis der phi-

⁶[KYDRYNSKI 1978]

⁷s. u. a. [HAAK 1981]

⁸[KAMIŃSKI 1977]

⁹[NIZIOLEK 1989, S. 3]

¹⁰[ŚWIERKOWSKA 1977]

¹¹[SINKO 1979]

losophischen Diskurse, die die Figuren innerhalb der Stücke miteinander führen. Sollen sie bei Witkacy vor allem die Funktion haben, die Dramen jeglicher Alltäglichkeit zu entheben und zur Auflösung des klassischen dramatischen Schemas beizutragen, so steigern sich Lupas Figuren gerade durch den Redefluß in ihre Obsessionen hinein. Gibt Witkacy vor dem ersten Akt der «Pragmatiker» beispielsweise an, daß die Schauspieler «ohne Gefühl» und «unter besonderer Berücksichtigung der jeweiligen Wortbedeutung»¹² zu sprechen haben, so dienen Lupa die gesprochenen Worte gerade zum Aufbau einer emotionalen Sphäre. Sie sollen aber auch sinntragende Inhalte transportieren.

Witkacy und Lupa treffen sich in den selbstreferentiellen Bezügen, die besonders in diesen philosophischen Passagen zutage treten: Witkacy bezieht sich auf eigene, früher entstandene Werke und seine eigene Philosophie bzw. seine philosophischen Studien. Lupa überträgt diese Anspielungen auf seine eigenen, früheren Inszenierungen.

Die Inszenierungen der ersten Phase sind von einer bis dato ungewöhnlichen Psychologisierung und einer bis ins Einzelne ausgearbeiteten Figurenanalyse geprägt. Das «cabotinistische Verhalten» der Figuren in Witkacys Stücken betrachtet Lupa als Maske, hinter der sich «ihre Sehnsucht nach Liebe, Freundschaft, dem Erleben von etwas Wesentlichem, das ihrem Leben einen Sinn verleihen würde»¹³ verbirgt. Lupa sieht die Figuren in einem Selbstfindungsprozeß begriffen, der sie zu ihrer verlorenen Identität zurückführen soll. Die Psychologisierung, die Lupa vornimmt, bezieht sich nicht nur auf die Witkacy-Stücke, denn z. B. auch Andrejews Stück «Das Leben des Menschen» ist von der Intention des Autors her eher entpsychologisiert, ja sogar entindividualisiert. Die Vorgänge sind – angeregt vom mittelalterlichen Mysterienspiel – ontologisch strukturiert, um Aussagen über *den* Menschen zu treffen. Doch Lupa arbeitet, obwohl ihm der ontologische Ansatz ebenso am Herzen liegt, mit den Schauspielern darüber hinaus eine psychologische Authentizität heraus.¹⁴

An Lupas Figuren läßt sich bereits in den ersten Inszenierungen eine psychische Entwicklung ablesen, die über körperliche Ereignisse forciert wird bzw. überhaupt über körperliche Erlebnisse in Gang gesetzt wird. Die Körperlichkeit und auch die Geschlechtlichkeit der Figuren ist in der Witkacy-Phase extrem wichtig. «Das Faktum der zwischenmenschlichen Kontakte rückt in den Vordergrund – eine grundlegende Bedeutung bekommt hier die Erotik, eine etwas geringere der Selbstverteidigungsinstinkt – mitsamt der Enthüllung der Ambivalenz jeglicher Gefühle.»¹⁵ Freuds Theorie der Verdrängung hatte sicherlich Einfluß auf Lupas frühe Inszenierungen. Die verdrängten Inhalte traten in den Inszenierungen der ersten Phase stärker körperlich hervor, waren also eher äußerlich inszeniert als in den späteren Phasen. Die (z. T. homosexuelle) Erotik wird als «dämonisches» Erlebnis dargestellt, das die Figuren in ihrem Streben nach Transzendenz zeigt, das jedoch zuweilen tödlich endet. Beispielsweise stirbt Pandeus in «Nixen und

¹²[WITKIEWICZ 1967, S. 4]

¹³[DEGLER 1999, S. 81] Mit diesen Worten gibt Degler Lupa Verständnis von Witkacys Figuren wieder.

¹⁴s. [SOBAŃSKA 1977, S. 8]

¹⁵[WYSIŃSKA 1979]

Hexen» während des Orgasmus, «in der höchsten Wollust».¹⁶ «Nixen und Hexen» sei «ein Stück über Sex, nicht über Liebe, sondern über das Begehren, über die Faszination für den Körper eines anderen Menschen, über die besondere Art der Abhängigkeit, in die uns das bringt, aber ebenso über die Unmöglichkeit, sie mit den sogenannten höheren Gehirnfunktionen in Einklang zu bringen.»¹⁷ In Lupas Diplominszenierung haben die Schauspieler eine «außergewöhnliche Konzentration» an den Tag gelegt. «Ihre Körper schienen in Vibrationen zu pulsieren, die unter die Haut gehen. Alles an ihnen war dynamisch und sehr plastisch – jede Geste, jede Bewegung perfekt ausgearbeitet. Die szenische Realität ergreift uns, umfaßt uns restlos. Wir fühlen uns bezaubert und berührt. Selten haben wir im Theater die Gelegenheit, etwas dergleichen zu erleben. Dabei suchen wir doch gerade das in ihm.»¹⁸

Das Motiv der existentiellen Desorientierung von Menschen, die den Boden unter den Füßen verloren haben, zieht sich durch Lupas frühe Inszenierungen, in denen es um die existentielle «Unersättlichkeit»¹⁹ der Hauptfiguren und das ihr zugrunde liegende Gefühl der inneren Leere geht. Zum Beispiel suchen die Protagonisten in «Nixen und Hexen» aus Überdruß und Langeweile nach einer Alternative, einer besonderen Kraft im eigenen Innern, die das bisher gelebte Leben ersetzen könnte. In «Das Leben des Menschen» wird die existentielle Unsicherheit des Menschen angesichts des Leids und des Todes anhand von fünf Bildern gezeigt, die wesentliche Stationen im Leben eines Menschen symbolisieren: «Geburt des Menschen», «Liebe und Armut», «Ball bei dem Menschen», «Unglück des Menschen» und «Tod des Menschen». Dieser dramaturgische Aufbau nach dem Modell eines mittelalterlichen Mysteriums entspricht den Entwicklungsphasen eines Menschen von der Geburt über Kindheit, Jugend und Reife bis hin zum Tod, die die Grundlage für Lupas Individuationsmodell bilden. Es zeigt den Menschen in seiner Determiniertheit und in der Auflehnung dagegen. Das Stück versucht eine «Verallgemeinerung der ewigen Wahrheit über die Existenz des Menschen als dynamischer, vitaler, revoltierender Dionysos, der durch Zeit und Raum in den Reigen des Lebens von der Geburt bis zum Tod eingebunden ist.»²⁰ Die Orientierungslosigkeit läßt das Leben absurd, sinnlos und demütigend erscheinen. Aber Lupa läßt seine Figuren angesichts dieser Situation nicht resignieren, sondern «unersättlich» nach etwas hinter dem Nichts streben.

Die Suchenden sind meist Künstler oder Wissenschaftler, die über ein außergewöhnliches Wissen verfügen. Sie sind gleichermaßen geniale Köpfe und Hochstapler, Wahnsinnige und Weise in einer Person. In «Die Mutter» z. B. kreierte Konrad sich selbst mit Hilfe des Hamlettextes, der ihm als Modell oder Anleitung für das eigene Handeln und die Motivationen dafür dient.²¹ Figuren wie Pandeus, Maciej, Plasfodor, Henryk etc. erinnern zudem an das Bild, das Lupa von seinem Vater zeichnet. Diese Figurenentwürfe setzen sich in den späteren Phasen fort, wie in

¹⁶[WITKIEWICZ 1974a, S. 75]

¹⁷[KAMIŃSKI 1977]

¹⁸[OBIDNIAK 1999, S. 63]

¹⁹s. Abschnitt 1.3.2

²⁰[SOBAŃSKA 1977, S. 8]

²¹s. [SOBAŃSKA 1980, S. 11f]

Immanuel Kant im gleichnamigen Stück von Bernhard, in Konrad aus «Kalkwerk» etc.

Ein Grundmotiv der Figurenkonstellation in Lupas Inszenierungen besonders der frühen Phase ist die Manipulation eines Adepten durch einen Meister. So will Pandeus in «Nixen und Hexen» seinen Eleven Tarquinius in das «Prinzip der tatsächlichen einzelnen Identität»²² einweihen und mit ihm einen «Orden der heiligsten Liebe»,²³ einen Bund männlicher Seelen, gründen: «Wir müssen zu den griechischen Zeiten zurückkehren: wir müssen die dahinsterbende Freundschaft wieder auferstehen lassen. Freundschaft ist heute etwas Ekelhaftes, weil das Gefühl echter Feindseeligkeit verschwunden ist. Wir werden aber nicht auf die Irrwege der abscheulichen Erotik geraten: unsere Freundschaft bedeutet eine Entsagung von allen Sinneserschütterungen. Eine Sublimierung gleichartiger Gefühle in der höchsten Sphäre der Lebenserkenntnis. Ich werde dich führen – auf dem schweren Weg zur absoluten Vereinigung männlicher Seelen...»²⁴ Die Begegnungen der beiden Männer inszeniert Lupa wie ein Ritual der Einweihung in ein Geheimwissen. Diese Initiation ist auch ein Leidensweg, der durch Abgründe führt, die notwendig sind, um zum Ziel zu gelangen, d. h. zu Selbsterkenntnis bzw. Selbstkontrolle. Beide tragen weiße Kimonos, so daß ihr Ritual an fernöstliche Kampftechniken erinnert, zugleich aber erotische Untertöne hat.²⁵ Durch solcherart Initiationen entsteht ein Klan der nach dem Absoluten Suchenden, wobei der Meister selbst unter dem Gefühl der Leere leidet. Die Ängste vor dem Nichts sollen in extremen Gefühlen und Orgien sublimiert werden. Das Leiden an leerer Transzendenz mag zur Umkehr führen, die aber immer zukünftig bleibt. Das Ende ist stets offen. Eine andere Form der Manipulation ist die Bindung des männlichen, nach Erkenntnis suchenden Protagonisten an eine Frau, die oft zugleich die Funktion einer Geliebten und der Mutter einnimmt. Ewa zum Beispiel ist im «Durchsichtigen Zimmer» zunächst Geliebte des Protagonisten der Inszenierung, bis sie ihn verläßt, so daß Er in Einsamkeit zurückbleibt. Beide Namen – Er und Ewa – weisen auf das Archetypische an dieser Konstellation hin, auf die Koexistenz des Männlichen und des Weiblichen schlechthin. In einer anderen Szene erscheint Ewa ihm im Traum wieder. Er demütigt Ewa, indem er sie zwingt, sich in die Situation einer Gebärenden hineinzusetzen und deren Schmerzen auszuhalten. In dieser Szene regrediert Er zum Embryo und inszeniert somit seine eigene (Wieder-)Geburt.²⁶ Kontrapunkt zur Urmutter Ewa ist ein Mörder, ein kafkaesker Bibliothekar, der sich immer mehr in eine Todesfigur verwandelt. Er beschwört einen Doppelgänger herauf, mit dessen Hilfe Er den Tod ergründen will und den Er mit Ewa verkuppelt, sich damit selbst ungeheure Schmerzen zufügend. Der Mörder erlöst Ihn von seinem Doppelgänger, indem er ihn tötet, woraufhin auch Er sich zeremoniell auf seinen Selbstmord vorbereitet. Mit dem sich hier abzeichnenden Motiv des

²²[WITKIEWICZ 1974a, S. 14]

²³[WITKIEWICZ 1974a, S. 14]

²⁴[WITKIEWICZ 1974a, S. 10f]

²⁵s. [NIZIOLEK 1997, S. 55]

²⁶[OPALSKI 1979, S. 11] Das Thema der Wiedergeburt ist spätestens seit Mickiewicz' «Ahnenfeier», wo ein individualistischer romantischer Held (Gustaw) als Held des Volkes (Konrad) wiederersteht, ein kanonisches Motiv der polnischen Kunst.

Doppelgängers schafft Lupa bereits in dieser Inszenierung von 1979 verschiedene Ebenen der Dopplung, indem er Traum bzw. Vorstellung und Wirklichkeit miteinander vermengt, was sein Theater seither prägt. Mit Hilfe eines Doppelgängers kann die innere und äußere Gestalt einer Figur zugleich gezeigt werden.²⁷

Denkt man an die Utopie der *«conjunctio oppositorum»*, so erscheint es folgerichtig, daß Androgynität seit den Anfängen ein augenfälliges Merkmal vieler Figuren in Lupas Theater ist, deren Geschlecht nicht unbedingt starr ist. Patera, der Herrscher über die phantastische Stadt Perie in «Traumstadt» nach Kubin wird von einer Frau gespielt, in «Die Pragmatiker» ist Feminikon so eine androgyne Gestalt, in «Maciej Korbowa und Bellatrix» ist es Bellatrix etc. In den Hermaphroditen, die in den meisten Fällen unnahbare Figuren bleiben, schimmert etwas von dem Geheimnis hervor, nach dem die anderen so vehement streben. Diese Figuren sind sowohl Anziehungspunkte als auch Steine des Anstoßes. In diesem Zusammenhang taucht immer wieder Inzest als archetypisches Motiv in Lupas späteren Inszenierungen auf, z. B. in «Skizzen aus «Der Mann ohne Eigenschaften»» und «Ritter, Dene, Voß». Bereits in den frühen Inszenierungen zeichnet sich ab, daß Weiblichkeit Lupa als Ideal für den Künstler gilt, der nach Hingabe statt nach Kampf trachtet.²⁸ Zwar bewahren die Frauenfiguren in Lupas Inszenierungen den Nimbus des Fremden oder Anderen, sie sind jedoch im Grunde genommen, im Unterschied zu Witkacys Stücken, den Männern gleichgestellt.

Ein immer wieder auftretender Frauentypus ist der des stummen Mädchens oder der kindlichen Frau, die aber nicht immer naiv ist, sondern die ihr bescheinigte Unschuld durchaus auszunutzen weiß. Die Frauenfiguren sind Zeuginnen und doch in ihrer äußerlichen Passivität auch zugleich Motoren der Vorgänge, gleichzeitig Objekt der Obsessionen der Anderen und Subjekt des eigenen Denkens. Ihr Geheimnis, ihre Undurchschaubarkeit weckt Widerstände. Zu diesen Frauenfiguren gehören u. a. die stumme Mamalia in «Pragmatiker» und die schweigende Yvonne in «Yvonne, die Burgunderprinzessin».

Sophia in «Nixen und Hexen» hingegen ist der Prototyp einer ganz anderen, in Witkacys Stücken ebenso präsenten «dämonischen» Frau. Sie ist im Prinzip Mitglied des Klans der nach Einweihung oder Erleuchtung Strebenden, verwirrt aber die Gefühle der beiden Männer, Tarquinius und Pandeus, noch zusätzlich zu deren sonstigem emotionalen Chaos. Die Beziehung zwischen den drei Figuren hat Lupa als Psychodrama herausgearbeitet, «indem er ihre psychologischen Probleme und die gegenseitigen Beziehungen in den Vordergrund rückte».²⁹ Aus diesem Psychodrama zwischen den drei Figuren kann man ein Psychogramm der an der Produktion Beteiligten erahnen. Majka Maj, die die Rolle der Sophia gespielt hat, erinnert sich, wie nahe die Figuren dem psychischen Zustand der Schauspieler zu dieser Zeit gewesen sind, so daß die Grenze zwischen Spiel und Realität fließend war.³⁰

²⁷Das Doppelgängermotiv steht bei Jung im Zusammenhang mit den archetypischen Gegenpolen der Anima bei Männern und des Animus bei Frauen, die die menschliche Psyche ausmachen.

²⁸s. [LUPA 1992b, S. 32], Abschnitt 2.3

²⁹[DEGLER 1999, S. 84]

³⁰s. [MAJ 1999, S. 71]

Um diese «dämonische» Sophia scharen sich einige ihr ergebene Sirs, die «Verehrer erster Klasse», die über das Geheimnis der Grünen Pille verfügen, die eine «gräßliche Unersättlichkeit»³¹ hervorruft. Wer sie nimmt, muß Sophia unwiderstehlich verfallen. Als die «wütendste aller Orgien»³² mit sämtlichen verfügbaren Männern bevorsteht, verabreicht Sophia Pandeus die Grüne Pille in einem Kelch. In der Nacht, in der Tarquinius eigentlich von Pandeus in die letzten Geheimnisse der Vereinigung ihrer beiden Seelen eingeweiht werden sollte, wird Pandeus durch die Wirkung der Pille seinen Prinzipien untreu. Tarquinius ist davon tief enttäuscht, er fühlt sich von Pandeus verraten, der nun eigentlich immer nur Sophia geliebt haben will. Sophia und Tarquinius liefern sich ein Duell mit Degen, an dessen Ende Sophia Tarquinius an die Wand nagelt. Im Angesicht seiner Leiche steigern sich Sophia und Pandeus in ihr gegenseitiges Begehren hinein: «Seien wir einmal im Leben wie zwei Bestien, wie zwei Eintagsfliegen. [...] Das höhere Bewußtsein der Bestialität ist die höchste Form des Lebens. Es ist etwas anderes, wenn man nichts davon weiß: dann ist es eine ganz gewöhnliche Schweinerei.»³³ Die bei Lupa hochgradig individualisierten Figuren, wie die dämonischen und die stummen Frauen, die Künstler etc., haben ihren Gegenpol in der Darstellung von Massen, mit denen Lupa das kollektive Moment des Unbewußten auf die Bühne bringt. In «Nixen und Hexen» tauchen vierzig sogenannte Mandelbäume auf, die bei Witkacy von der dämonischen Sophia ausgelaugte Männer sind. Bei Lupa sind es nur noch elf. Sie sind gleichförmig in karierte Jacketts gekleidet und hausen in schwarzen Käfigen, die die ansonsten nahezu leere Bühne umgeben. Sie beobachten das Geschehen auf der Bühne argwöhnisch und geben unartikulierte Laute von sich. In der Pause können die Zuschauer diese kafkaesken Wesen wie im Zoo auf der Bühne betrachten. In der Szene, als sich Pandeus und Tarquinius anschicken, sich (hinter der Bühne) einer sexuellen Orgie hinzugeben, brechen die Mandelbäume, wild (oder wahnsinnig) geworden, aus ihren Käfigen aus und wiegen sich in rituellen Tanzformationen solange bis die beiden wiederkommen. Sogleich ziehen sich die Mandelbäume in ihre Verschlänge zurück. Am Schluß vergewaltigen sie Sophia und fressen sie auf, woraufhin sie sich maßvollen Schrittes in geschlossener Reihe auf die Zuschauer zu bewegen. «Es schien, daß sie gehen, um alsbald Selbstjustiz an uns zu üben. Aber an der Rampe hielten sie an, einen langen Augenblick schauten sie in den Zuschauerraum, als ob sie dort ihr nächstes Opfer suchten. Sie zogen sich jedoch zurück, um genauso züchtig in Reih und Glied wiederzukehren. Am Ende machten sie im Hintergrund eine Drehung und marschierten hinter die Kulissen ab.»³⁴ Die Mandelbäume wurden als «Figuren für Ursprünglichkeit, Wildheit, Natur»,³⁵ als «Projektion der dunklen Sphäre der Libido, des Begehrens und der Instinkte»³⁶ oder gar als «Arbeitslose aus Krisenzeiten»³⁷ gedeutet. Ich sehe die Mandelbäume in Lupas Inszenierung weder als

³¹ | WITKIEWICZ 1974a, S. 40 |

³² | WITKIEWICZ 1974a, S. 61 |

³³ | WITKIEWICZ 1974a, S. 73 |

³⁴ | DEGLER 1999, S. 84 |

³⁵ | SROKOWSKI 1978 |

³⁶ | NIZIOLEK 1997, S. 55 |

³⁷ | SOKÓL 1978 |

Repräsentation des Gegensatzes zwischen Natur und Kultur noch als «halb Lumpenproletariat, halb Tiere».³⁸ In Kenntnis der späteren Entwicklung Lupas sehe ich die Mandelbäume als Darstellung des Gegensatzes zwischen Unbewußtem und Bewußtsein, also der Sphäre des Unbegreifbaren, Unfaßbaren und der Instanz im Ich, die jene Sphäre kontrollieren will, was auch Einschränkung bedeutet. Das Individuum muß sich zwischen diesen entgegengesetzten Polen zurechtfinden und gerät dabei in eine Situation existentieller Unsicherheit. Den Widerstreit zwischen unbewußtem Begehren und bewußten, «hehren» Zielen (wie z. B. «echter» Freundschaft) inszeniert Lupa wohlweislich als individuelles Erlebnis, so daß die Mächte des Bösen, die von den diabolischen Mandelbäumen symbolisiert werden, mit jenen weißen Gestalten – Pandeus und Tarquinius – in der Psyche eines Menschen miteinander konkurrieren. Am Ende von Lupas Inszenierung «Nixen und Hexen» steht die Bedrohung durch die Mandelbäume, die dem Publikum gilt. Für den Katastrophisten Witkacy ist die Reine Form, die die totale Deformation der Wirklichkeit beinhaltet, die «letzte krampfhaft Zuckung»³⁹ vor dem unabwendbaren und endgültigen Tod der Kunst. Aber als solche soll sie von den Künstlern noch unter Aufbringung aller Kräfte und in aller Aufrichtigkeit geschaffen werden.⁴⁰

«Maciej Korbowa und Bellatrix» war für Lupa wie für Witkacy künstlerischer Ausdruck einer tiefen Krise bzw. eines Umbruchs: Witkacy verarbeitete in diesem – seinem ersten – Theaterstück gewissermaßen die Erfahrung des Zusammenbruchs der alten Welt, die er in Rußland in den Jahren 1917/18 am eigenen Leib erfahren hatte. Durch zum Teil schlimme Kriegserlebnisse und die traumatischen Erfahrungen der Oktoberrevolution soll sich Witkacy persönlich sehr verändert haben und auch in seinem Werk ist ein Bruch zu verzeichnen, sein Hauptinteresse gilt nun nicht mehr der Malerei und dem Roman, sondern dem Theater. Im Finale des Stücks kommt es zu einem Gemetzel, in dem die meisten Protagonisten sterben. Maciej Korbowa als Witkacys Alter Ego überlebt als einer der wenigen. Über Witkacys Zeit in Rußland ist sehr wenig bekannt, weil er sich darüber bedeckt gehalten hat. Man kann aus «Maciej Korbowa und Bellatrix» Vermutungen ableiten, die auf ähnliche biographische Erlebnisse hindeuten (z. B. Feigheit und Flucht). Lupa streicht die finale Katastrophe des Stücks, wodurch er in eine «Polemik mit Witkacys Katastrophismus»⁴¹ einsteigt. Anstatt die Katastrophe zu inszenieren, analysierte Lupa das Verhalten und die Gefühlszustände der Figuren sowie deren Verhältnisse zueinander, die aber nicht durch die Brille traditioneller Wertssysteme zu verstehen sind: Protagonisten sind zu jeglicher Art von Experiment mit sich und Anderen bereit, bis hin zur Geschlechtsumwandlung⁴² – alles im Dienste der Suche nach einem neuen geistigen Antlitz des Menschen. Auch hier steht der Künstler als Demiurg eines neuen Menschen, der keine Mittel scheut.

³⁸[SOKÓL 1978]

³⁹[WITKIEWICZ 1974b, S. 12]

⁴⁰Witkacy selbst schätzte ein, daß kaum eines seiner Stücke die Maßgaben seiner Theorie erfülle. «Die Pragmatiker» sah Witkacy noch als eines der Stücke an, die dem nahe kämen [WITKIEWICZ 1985a, Bd. 5, S. 695].

⁴¹[NIZIOLEK 1997, S. 29]

⁴²Bellatrix wird im ersten Akt der Tragödie zum Mann, Korbowa zur Frau.

Die selbstreferentielle Deutung des Stücks ist für Lupa's Inszenierung insofern interessant, als es einen fundamentalen Unterschied zwischen den Krisen gibt, die die beiden Künstler durchgemacht haben. Witkacy hat den ersten Weltkrieg und die Oktoberrevolution selbst miterlebt und hat sich bei Anbruch der nächsten Katastrophe im September 1939 das Leben genommen. Lupa ist dem hingegen von derlei realen apokalyptischen Erfahrungen verschont geblieben. Zudem hat er sich von den weniger katastrophalen, politischen Auseinandersetzungen in der VR Polen zurückgezogen. Seine Krisen werden daher von geistig erlebten, darin nicht minder existentiellen Zweifeln ausgelöst. An diesem Punkt läßt sich generell ein Generationsunterschied festmachen, der sich über weite Teile der polnischen wie europäischen Kunst erstreckt. Zum Beispiel ist das Theater des Absurden aus dem «Gefühl metaphysischer Angst angesichts der Absurdität der menschlichen Existenz»⁴³ auf der Grundlage der realen Erfahrung existentieller Katastrophen entstanden. Für das postdramatische Theater der 1980er und 1990er Jahre hingegen stellt der «Zerfall von weltanschaulichen Gewißheiten» kein «metaphysisches Angstproblem» mehr dar, sondern «eine voraussetzende kulturelle Gegebenheit».⁴⁴ Lupa steht zwischen diesen beiden Tendenzen: Für ihn existiert metaphysische Angst ohne daß er ein Kriegsinferno miterlebt hätte.

In Witkacy's Stücken wird mit dem Tod gespielt. Der Tod ist aber nicht immer etwas Endgültiges. Es wird recht ausgiebig gemordet und gestorben, aber ebenso extensiv erstehen die Figuren wieder auf. Feminikon in «Die Pragmatiker» krabbelte davon, obwohl er zuvor brutal erschlagen worden ist. Es gibt auch Figuren, die nicht sterben können, z. B. die Mumie in «Die Pragmatiker». Dementsprechend werden die Morde meistens nicht nach moralischen Kategorien bewertet, sondern emotionslos hingenommen. Der Tod ist eine Metapher. Lupa setzt Witkacy's Metaphorisierung des Todes fort. Aber bei ihm ist die Tragik des Menschen angesichts des Todes die Prämisse kreativen oder «demiurgischen» Handelns. Witkacy's Spiel mit dem Tod ist bei Lupa zum Spiel angesichts des Todes geworden. Indem Lupa Witkacy's Dramaturgie re-individualisiert kann die groteske Fratze des Todes wieder als etwas Tragisches empfunden werden.

Generell ist das moralische Gerüst der bürgerlichen Gesellschaft in Witkacy's Stücken auch in Bezug auf Ehe, sexuelle Treue und andere zwischenmenschliche Verbindlichkeiten ausgehebelt. In diesem aus den Fugen geratenen Gehäuse bauen sich neue Maßstäbe auf, die aber ziemlich kurzlebig sind und ebenso rasch verschwinden wie sie aufgetaucht sind. Daraus und aus der psychischen Unstetigkeit der Figuren entsteht die Situation einer existentiellen Desorientierung. Dieses wiederkehrende Motiv, daß ethische Kategorien nebensächlich werden angesichts der Unbedingtheit, das «Geheimnis der Existenz» zu erlangen, es einmal nur erleben zu dürfen, koste es, was es wolle, ist die polnische Version des Faust-Motivs. Die (a)moralische Autonomie der Figuren wird sich auch in späteren Inszenierungen Lupa's fortsetzen, wenn auch dann stärker konfrontiert mit dem überkommenen, im Zerfall begriffenen Wertsystem und dogmatisierter Moral. Lupa geht nicht vollends mit Witkacy's katastrophistischer Vision einer zukünftig vertierten⁴⁵

⁴³[ESSLIN 1991, S. 14]

⁴⁴[LEHMANN 1999, S. 88]

⁴⁵«Der Verzicht [...] auf metaphysische Gefühle läßt uns, trotz der ganzen Vergesellschaftung,

Menschheit mit, sondern polemisiert gegen Witkacys Katastrophismus, indem er dessen Negativutopien aufgreift und sie zu einer Utopie der Wandlung hin öffnet. Es ist interessant zu beobachten, daß in den politisch bewegten Zeiten zu Beginn der 1980er Jahre Witkacys Stücke kaum noch gespielt und wenig über ihn geschrieben wurde, wohingegen Lupa gerade im Herbst 1981 Witkacys «Pragmatiker» herausbrachte. In eben dieser Inszenierung habe er das weitestgehende Experiment mit den Zuschauern gewagt, indem er die Bühne als hinter einem riesigen Käfig verbarrikadiertes Laboratorium gebaut habe.⁴⁶ «Die Protagonisten wälzen sich umher, fallen in einen kataleptischen Traum, kommen um und er stehen wieder von den Toten auf, aber der Wahnsinn hat Methode, die grausame Methode des Dämons der Zeit, der den Willen lähmt und das Denken verführt.»⁴⁷ Lupa geht es, nach seinen eigenen Worten, gerade um die Befreiung des Menschen «aus dem Käfig seiner bisherigen Kondition»⁴⁸ Lupas Inszenierung ist kurz vor der Verhängung des Kriegsrechts entstanden und aufgeführt worden. Aus einer äußeren Perspektive mit relativ großem zeitlichen Abstand sehe ich, wie Lupa mit seiner zugleich universellen wie individuellen Darstellung der Zuspitzung einer Krise prophetisch den Kern der unmittelbaren äußeren Ereignisse trifft. Sah Lupa in den «Pragmatikern» 1981 die «individuellen Konsequenzen» der geistigen Krise des Menschen, so griff er im «Namenlosen Werk» 1982, zur Zeit des Kriegsrechts, jene äußeren Prozesse auf, «denen die Gemeinschaft unterliegt».⁴⁹ Auch bei «Maciej Korbowa und Bellatrix» (1986) kann man davon sprechen, daß Lupa sich einem historischen Blick öffnete, wo die «Schicksale der Protagonisten» in «unmittelbarer Verbindung mit dem Chaos stehen, das das Leben der Gemeinschaft erfaßt hat».⁵⁰ Dennoch legte sich die Begeisterung für Lupa im Zuge der politischen und gesellschaftlichen «Hitzewelle» 1980/81, nachdem er in den 1970er Jahren als junges Talent gefeiert worden war. Lupas metaphysisches Theater wurde marginalisiert, insbesondere «angesichts der tief in unserem [polnischen] Bewußtsein verwurzelten Pflicht des Theaters gegenüber dem nationalen Schicksal».⁵¹ Lupa ging mit den allgemein herrschenden Emotionen nicht mit, weder mit der Erhitzung 1980 noch mit der abrupten Abkühlung bei Einführung des Kriegsrechts Ende 1981. Daher wurde es in den 1980er Jahren still um Lupa, es gibt zum Beispiel zu «Maciej Korbowa und Bellatrix» kaum Rezensionen, obwohl Lupa Probleme ansprechen wollte, die er für äußerst aktuell hielt. Ihn interessierten, im Unterschied zum Mainstream, schon damals andere, tiefere Schichten des menschlichen Bewußtseins, für deren Analyse es in Zeiten rasanten politischen Umbruchs keine Zeit und Ruhe zu geben scheint. Lupas Theater galt fortan als «elitär» mit negativem Unterton, ein Vorwurf, von dem es sich nach 1989 etwas, aber bis heute nicht zur Gänze, erholen konnte.

Bereits aus Lupas frühen Inszenierungen ergibt sich ein anthropogenes Bild, das

den Tieren ähnlicher werden, als es uns scheinen mag.» [WITKIEWICZ 1974b, S. 11]

⁴⁶s. [LUPA 1984, S. 9]

⁴⁷[HAAK 1981]

⁴⁸[LUPA 1981, S.10]

⁴⁹[LUPA 1984]

⁵⁰[NIZIOLEK 1997, S. 29]

⁵¹[NIZIOLEK 1989, S. 3], Hinzufügung U. S.

nicht einen bestimmten Menschen und auch nicht die Menschheit als Kollektiv, sondern *den* Menschen meint. Erst mit der Zeit entwickelt sich Lupas subtiler und mehrschichtiger «erkenntnispsychologischer» Ansatz. Aber bereits im ersten Jahrzehnt seiner Arbeit ging es nicht um «die Produktion einer attraktionsreichen Inszenierung und das Spielen einer interessanten Rolle, sondern um Erkenntnis». ⁵²

4.2 Ein Geflecht aus Selbstbezügen

In diesem Abschnitt möchte ich auf die zweite Phase in Lupas Schaffen eingehen, die mit der Inszenierung des Lesedramas «Die Schwärmer» beginnt. Das häufig als «Roman in Dialogen» bezeichnete Stück gehört in den Rahmen von Lupas narrativer Dramaturgie, um deren Analyse es mir im Folgenden gehen wird. In den weiteren Inszenierungsanalysen gehe ich exemplarisch auf ausgewählte Prosa-Inszenierungen ein, d. h. auf «Kalkwerk» und «Auslöschung», an denen sich wirkungsvoll Entwicklungen wie auch Brüche in Lupas Werk zeigen lassen. Im Vordergrund sollen mythogene Symbolisierungen innerhalb von Lupas narrativer Dramaturgie stehen, für deren Beschreibung sich die Prosa-Inszenierungen besonders eignen.

In einem Extrakapitel gehe ich detailliert auf Lupas Inszenierungszyklus zu Brochs «Schlafwandlern» ein. Während ich Brochs und Lupas Texte in Kapitel 5 relativ ausführlich gegenüberstelle, vergleiche ich bei den übrigen Prosaadaptationen die Ausgangstexte nur punktuell mit Lupas Adaptationen, d. h. an den Stellen, wo wesentliche Unterschiede ins Auge fallen.

Von den Theaterstücken der 1990er Jahre habe ich «Die Präsidentinnen» für die genauere Betrachtung ausgewählt. Mit Lupas Inszenierung von Werner Schwabs Erfolgsstück stelle ich exemplarisch eine Regiearbeit Lupas vor, die an einem anderen Ort und mit anderen Schauspielern entstanden ist und gleichzeitig ein wichtiger Abschnitt einer Periode der Suche nach neuem, nun zwischenzeitlich wieder dramatischem Textmaterial ist.

Doch bevor ich auf die einzelnen Inszenierungen eingehe, die ich in chronologischer Abfolge abhandeln werde, stelle ich einige Überlegungen zu den Veränderungen in Lupas Theater nach 1988, zur Besonderheit der Inszenierung von Romanen und zum gemeinsamen deutschsprachig-österreichischen Kontext der von Lupa inszenierten Texte an.

4.2.1 Wandel nach Witkacy

Aus der näheren Betrachtung ergibt sich, daß Lupa in der ersten Phase bis 1986 die Grundsteine für seine Arbeit gelegt hat, auf die er in der zweiten Phase bis heute aufbaut. Funktionierte die Dramaturgie in der ersten Phase noch nach relativ einfachem Muster, wie z. B. die Dramaturgie in «Das durchsichtige Zimmer», verkompliziert sich das Bild der Welt und des Menschen in den späteren Dramaturgien. Lupas Theater ist subtiler und vor allem uneindeutiger geworden.

⁵²[MAJ 1999, S. 67]

Nach wie vor gibt es in Lupas Theater Verwandte des Byronschen Helden, der Gott herausfordert und der die Grenzen des Menschen und der Natur um jeden Preis austesten will (beispielsweise Konrad in «Kalkwerk», Huguenau in den «Schlafwandlern»). Eine solche Haltung erinnert nicht nur an Prometheus, sondern auch an Luzifer (personifiziert z. B. in Smerdiakow in «Die Brüder Karamasow»), womit ich wieder zu der These gelange, daß das Böse zur Quelle von Wandlung werden kann. In den Inszenierungen der 1990er Jahre herrscht das Thema der Krise vor, wobei der Aspekt des Fruchtbarmachens von Scheitern und existentiellen Krisen wichtig ist.

Lupas Figuren sind keine Heiligen. Aber das Heilige oder «Numinose» ist als abstrakte und unfaßbare Größe in seinen Inszenierungen präsent. Daran reiben sich die Figuren. Viele repräsentieren eine spirituelle, nicht auf eine bestimmte Religion festgelegte Religiosität. Probleme mit Konfessionen und religiösem Dogma werden thematisiert, indem sie u. a. als Widerstreit der Figuren untereinander debattiert werden, z. B. in «Die Brüder Karamasow», wo in Lupas Inszenierung das Thema des Vätermords vor der Sinn- oder Gottsuche verschiedener Protagonisten in den Hintergrund tritt. Seinen Hang zur Gauklerei in der ersten Phase überträgt Lupa nun in der zweiten und dritten Phase auf eine teils ironische und teils im Unbewußten angesiedelte Verbindung von Banalität und Transzendenz, z. B. in «Huguenau oder Die Sachlichkeit».

Das Motiv eines Klans von Figuren, der sich vor der übrigen Umwelt verschließt, übernimmt Lupa aus Witkacys Stücken zum Teil auch in seine Prosaadaptationen. Lupa zeigt Figuren, die unterwegs sind und dabei einen Wandlungsprozeß durchmachen. Ihr Prototyp ist Odysseus. Eine Inszenierung von Wyspiańskis Stück «Die Rückkehr des Odysseus» (1981 und 1999) nimmt diesen Mythos explizit auf. Lupa präsentiert Odysseus als Menschen, der gegenüber dem eigenen Leben machtlos ist. Odysseus will zu dem Ort zurückkehren, an dem er ein tätiger, handelnder und liebender Mensch sein könnte. Aber er kann nicht. Die Rückkehr bleibt Halluzination.

Auch die Konstellation der Manipulation zwischen Meister und Adept gibt es in der zweiten Phase, nur daß die Figuren uneindeutiger geworden sind, ihre Erlösungsansätze maroder, dünnhäutiger, angreifbarer. Hinzu kommen verunsicherte und doch inspirierte Dogmatiker. Ich sehe in beiden Typen, so gegensätzlich sie sein mögen, «Geistkämpfer».⁵³

Weiterhin gibt es sowohl stumme oder beinahe stumme Frauen (z. B. Konrads Frau in «Kalkwerk», Mariuszka in «Die Brüder Karamasow») als auch «dämonische» (z. B. Maria in «Auslöschung»). In den Beziehungen der männlichen Protagonisten zu ihren Müttern oder Schwestern wird häufig der tatsächliche oder konstruierte Inzest als mythogenes Motiv der ersehnten, aber unmöglichen Vereinigung problematisiert. Wiederholt sind es schwangere Köchinnen, die als Sinnbild der Erwartung von künftigem Leben dastehen. Mehrmals gibt es Gärtner, die ein archaisches Ideal der Naturverbundenheit und Bodenständigkeit verkörpern. Gerade in solchen Nebenfiguren, die immer überaus genau gearbeitet sind, findet der Zuschauer einen Kontrast bzw. eine andere Version der Geschichte der

⁵³Es gibt eine Skulptur von Ernst Barlach, die diesen sprechenden Titel trägt.

Protagonisten.

Menschen, die existentielle Grenzerfahrungen durchlebt haben bzw. durchleben, von einer Idee Besessene, Künstler oder auch verhinderte Künstler, Magier und Heilige, aber auch Verkörperungen des Antichrist, Waisen und Kindsköpfe, Umstürzler, Weltverbesserer und Entrückte finden auf Lupas Bühne ein Ebenbild. Lupa führt den Diskurs über Künstler und deren Schöpfertum aus den Stücken Witkacys fort. Immer wieder variierte Situationen und Motive sind: Krieg, Sterben, Revolutionen, Desorientierung des Individuums in der Gesellschaft, Verwirrung von Gut und Böse, Entstehung eines großen Werks sowie die Kreativität und Leere des Künstlers. Dabei handelt es sich um Lupas «Identitätsthemen». Häufig hat man den Eindruck, die Figuren wanderten von Inszenierung zu Inszenierung, als wechselten sie lediglich die Namen und Umstände, im Kern aber gelangen sie mit jeder neuen Inszenierung auf eine neue Stufe der Individuation.

Lupa nimmt in den Inszenierungen der 1990er Jahre die nach außen gerichtete Theatralität zurück. Die Aktion wird nach innen verlagert, durch Musik übertragen und in Symbolen verdichtet, die zum Teil sehr versteckt sind. Die Verlagerung der Handlung nach innen wird über die Körpersprache der Schauspieler transportiert, die jedoch gegenüber den hedonistischen Witkacy-Inszenierungen filigraner geworden ist. Liebesakte werden z. B. nur noch angedeutet, als Traum oder Erinnerung inszeniert, als Gewaltakt gezeigt oder der Koitus wird jäh unterbrochen, so daß Leere (oder Unersättlichkeit) übrig bleibt, die jedoch durch nichts sublimiert wird. «Der Liebesakt strebte immer nach mehr als nur nach Fortpflanzung, möglicherweise ist die gesamte Sphäre des Strebens zum Absoluten beim Menschen eng mit der Erotik verbunden. Jedes Mal wird sich der Mensch zu einer gewissen Form von Enttäuschung vom erotischen Akt gewahr, weil er nicht das erreicht, was auf dem Grund der Träume existiert, und immer folgt etwas in der Art einer Verlängerung – obwohl wir erneut von einem erotischen Akt enttäuscht sind, beginnen wir von einem nächsten zu träumen und übertragen die geheimnisvolle Ladung in die Unendlichkeit. Die Entschleierung des Liebesakts entledigte die Erotik der Metaphysik, was zu Angst, Leere, zu einem Gefühl des Absurden und des Nichts führte.»⁵⁴ In diesem Sinne bezeichnete Lupa Ende der 1990er Jahre die seit den 1960er Jahren vonstatten gehenden Veränderungen der Erotik als Signal für einen umfassenden Wandel.⁵⁵

4.2.2 Vom Roman zum Theater

Lupa weicht bewußt und zielgerichtet von der Klassifizierung in Gattungen ab, indem er Romane ins Theater überträgt. Lupas Theater ist «von der Literatur angesteckt».⁵⁶ Schon 1979 bezeugte Lupa sein Interesse an der Adaptation von neuen Texten für das Theater, weil die bestehenden Dramen seinen Ansprüchen und seinem Interesse nicht genügten.⁵⁷ Hatte er mit «Das durchsichtige Zimmer» (1979) und «Das Abendessen» (1980) eigene Bühnenmanuskripte vorgelegt, die

⁵⁴ | LUPA 1999b, S. 60 |

⁵⁵ s. | LUPA 1998a |

⁵⁶ | LUPA 1995e, S. 8 |

⁵⁷ s. | LUPA 1979b, S. 21 |

lediglich inspiriert waren von Werken anderer Autoren, so ging er mit «Sieben Träume im Traumstaat» und «Traumstadt» (beides 1985) zur Adaptation von Romanen über, was er bis heute, wenn auch modifiziert, beibehalten hat. Stücke wie Robert Musils Lesedrama «Die Schwärmer» oder Thomas Bernhards «Immanuel Kant» und «Ritter, Dene, Voß» kommen der Art, mit der Lupa epische Texte bearbeitet, nahe.

In der Überschreitung der Gattungsgrenzen manifestiert sich seine Art der Erweiterung des Wirkungspotentials von Kunst überhaupt. «An einem gewissen Punkt verliert der schöpferische Mensch die Kontrolle über die Form des Werks, und der schöpferische Akt löst sich in etwas auf, was bereits aufhört, Schöpfertum zu sein.»⁵⁸ In einem solchen Falle sei es nicht mehr angebracht, die Reinheit der Gattung beibehalten zu wollen.

Lupa spürt gerade Lücken in den Texten auf, an denen seine künstlerische Phantasie ansetzen kann, was er jedoch nicht mit dem Anspruch verknüpft, die Vorlagen vervollständigen zu wollen. Der Vorgang des Schreibens ist für ihn eine «Art geistiger Werkstatt»,⁵⁹ im Schreiben beginnt der Schaffensprozeß. Lupa ist immer zugleich Lesender und Schreibender, Hörender und Sprechender, Sehender und Gestalter von Bildern. «Ich bin Inspirator und Zuschauer meines Theaters.»⁶⁰ Er bezeichnet seinen Umgang mit Texten als «suchendes Schreiben».⁶¹ Dabei übernehme er den Stil jener Autoren, die er gerade bearbeitet, z. B. im Falle von Bernhards Prosa, die im Rhythmus des Atems geschrieben sei (Bernhard war lungenkrank). Auf diese Weise entstünden die «Apokryphen» zu den Inszenierungen.⁶²

Lupa hat für sich und seine Arbeit konstatiert, daß das Drama gegenwärtig nicht die angemessene Form ist, um die Prozesse der sich in globaler Dimension vollziehenden geistigen Wandlungen zu beschreiben. Prosa sei dafür die geeignetere Form. Lupa folgt Broch in seiner Einschätzung der zunehmenden Irrationalisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich nicht mehr wie im 19. Jahrhundert in dialogisch strukturierte Fabeln fassen lassen, sondern wo das nicht Ausgesprochene, Verschwiegene oder auch Unsagbare, zum eigentlichen Bedeutungsträger wird. Außersprachliche Kommunikation sieht Lupa als entscheidenden Ausdruck von Kommunikation überhaupt und legt in seinem Theater großen Wert darauf. «In der Abwesenheit von Worten ist auch ein Ort für Theater.»⁶³ Er trägt damit dem Mißtrauen gegenüber der Zulänglichkeit von durch Sprache ausgedrückten Phänomenen Rechnung, das die menschliche Kommunikation mindestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmt. Szenische Mittel, die Lupa dafür findet, sind Musik bzw. Geräusche, Narration aus dem Off, Zeichen im Raum (Leere, Enge, Beziehung von Außen und Innen), Schweigen und Dauer (d. h. viel Zeit, die er den Figuren läßt für Auftritte, Gänge, Gefühlsausdrücke). Lupa Sprache ist lyrisch oder musikalisch strukturiert, doch ist die Struktur nicht die

⁵⁸[LUPA 2000f, S. 14]

⁵⁹[LUPA 2002, S. 5]

⁶⁰[LUPA 1980, S. 3]

⁶¹[LUPA 2002, S. 4]

⁶²s. [LUPA 2001g, S. 12]

⁶³[LUPA 2000f, S. 14]

Botschaft, sondern sie ist Symbol.

Neben der Irrationalisierung steht das aktuelle Phänomen der Überkommunikation: Die Flut an Informationen, mit der sich die Menschen heute konfrontiert sehen, ist gekennzeichnet durch eine unermeßliche Leere des Gesagten. Das Aufbrechen von Tabus macht die Aussagen gegenüber der Wirklichkeit nur noch nichtiger. Daher will Lupa die Worte hinter den Worten suchen, und die Gefühle hinter den Taten, die Geschichte hinter den Individuen.⁶⁴ Die Erlebnisse, auch die Dialoge, die Lupa in sein Theater aufnimmt, sind nicht «weltbewegend», sondern banal. Hinter den dargestellten alltäglichen Gesprächen und Begegnungen verbergen sich historische Ereignisse von großer Tragweite, die jedoch von den Einzelnen nur im Detail wahrgenommen werden können, Minute um Minute des Erlebens.

«Oft schufen die Dramatiker erst Theater, bevor sie den Text niederschrieben. Im Moment ist das Theater wieder in einer Epoche, in der es sein Material suchen muß, eben deshalb [...], weil die Dramatiker gegenwärtig schwache Schüler sind.»⁶⁵ Lupa hält die Dialoge in epischen Werken (z. B. bei Proust und Musil) für besser als in vielen Dramen des 20. Jahrhunderts. Selbst wenn sie nicht «theatral» sind, hält er gerade sie für aussagekräftig; es geht ihm um den psychischen, emotionalen und kommunikativen Gehalt hinter den Worten eines Gesprächs.⁶⁶ Lupa tritt mit den Autoren in einen produktiven Dialog. Und seine Theaterabende haben vieles gemein mit dem Vorgang des sinnierenden Lesens eines Buches: Lupa selbst «liest» gemeinsam mit seinen Zuschauern die «szenische Écriture».

Wirth beschreibt im Theater nach Brecht die endgültige Abwendung vom «Konversationsdialog» auf der Bühne zugunsten «der gesprächsfernen Formen des dramatischen Diskurses».⁶⁷ In Lupas Theater gibt es wieder beides, den dramatischen Diskurs und den Konversationsdialog, die er miteinander auf verschiedenen Ebenen verknüpft. Die Figuren sind nicht durchgängig Modifikationen des Geistes ihres Autors, sondern dessen Dialogpartner. Das eigenständige Sprechen der Figuren und wechselt sich ständig damit ab, daß die Figuren durch den Autor gesprochen werden. Die Dialoge in Lupas Theater sind vielschichtig. Sie finden unter den Figuren, zwischen Autor und Figuren, zwischen Autor und Publikum sowie zwischen Figuren und Publikum statt. Sein narratives und dialogisches Theater ist zugleich als philosophischer Diskurs auffaßbar, den der «implizite Autor»⁶⁸ führt. Darin besteht die Besonderheit der Narration bei Lupa.

Lupas Dramaturgie zeichnet sich durch einen besonderen Umgang mit der Zeit aus. Langsamkeit ist eines der auffälligsten Merkmale seiner Inszenierungen. Lupas Prosaadaptationen sind nochmals länger als die Inszenierungen zuvor. Sie dauern oft zwei und mehr Abende. Er unternimmt immer wieder das Experiment, die Bühnenzeit an die Realzeit der menschlichen Seele anzunähern, d. h. an eine innere Zeit, in der sich das Tempo unbewußter Vorgänge widerspiegelt.

Die erinnerte Vergangenheit fließt in die Gegenwart ein, das frühere Ich erscheint wieder in einem unwillkürlichen Gedächtnisakt. Nicht die äußere, meßbare Zeit

⁶⁴s. [LUPA 2000c]

⁶⁵|LUPA 1995e, S. 6]

⁶⁶s. [LUPA 1995e, S. 7]

⁶⁷|WIRTH 1980, S. 16]

⁶⁸|BOOTH 1961, S. 146], s. Abschnitt 3.1.2

ist von Bedeutung, sondern allein die innere Zeit. Darin überlagern sich die verschiedenen Zeitschichten der Erinnerungen, die nichts mit dem real Erlebten zu tun haben müssen. Somit ergibt sich ein Persönlichkeitsbild, in dem die Substanz des Ich aus der sich fortwährend erneuernden Erinnerung besteht. In den seltenen Momenten der Identität von Gegenwart und Vergangenheit leuchtet jenes «kleine Quantum reiner Zeit auf»: «Eine aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute hat in uns, damit er sie erlebe, den von der Ordnung der Zeit freigewordenen Menschen wieder neu erschaffen.»⁶⁹

Diese Gratwanderung mit der Zeit, die sowohl die Impulse der Schauspieler als auch die Geduld der Zuschauer mitunter auf die Probe stellt, erfordert eine besondere Dramaturgie, die nicht auf Konfliktlösung innerhalb eines Handlungszusammenhangs aus ist, sondern auf die Darstellung unbewußter Vorgänge der verschiedenen Figuren und deren Kollisionen. Den Hintergrund für die Darstellung dieser Vorgänge bildet ganz gewöhnlicher Alltag, zu einem großen Teil am Rande der Gesellschaft, manchmal in *huis clos*. In Prosawerken werden solche Themenkreise häufiger verarbeitet als in der Dramatik. Und die Prosa kann als *das* Medium gelten, mit dem die einzelnen Schichten eines erlebten Augenblicks ziseliert werden können.⁷⁰ Der Umgang mit der Zeit ist in der Literatur ein anderer als im Theater. Die Zeit, die sich der Lesende zum Reflektieren nehmen kann, erfordert im Theater eigene szenische Mittel. Lupa inszeniert diese Wechsel zwischen angehaltener, schwebender Zeit und Zeitraffung mit Hilfe von Blacks, dezenten Veränderungen des Raums, Kostümwechseln, Rhythmuswechseln und sehr intensiv über die Musik.

Während in der epischen Literatur die Möglichkeit besteht, auf vielen Seiten die psychischen Vorgänge eines Protagonisten zu erläutern und von verschiedenen Seiten zu beleuchten, muß der Schauspieler im Theater diese Beschreibungen verarbeiten und sie in die theatralen Zeichen, die er für seine Figur findet, übersetzen. Zwar hat der Theaterzuschauer im Unterschied zum Leser eine lebendige Figur vor sich, muß aber aus deren Verhalten auf der Bühne und im Umgang mit den Partnern die Intentionen und unbewußten Antriebe herauslesen, wobei er seine eigenen Erfahrungen einbeziehen kann, um das Bild zu vervollständigen.

Die Literatur bringt ein subjektives, einsames Erlebnis beim Lesen mit sich. Das Theater bleibt als Erlebnis subjektiv, wird aber von den Zuschauern synchron und daher gemeinsam wahrgenommen. Das Bühnengeschehen ist vom Augenblick seines Entstehens abhängig, d. h. die Konzentration der Zuschauer wirkt auf Schauspieler zurück und umgekehrt. Die Schauspieler können inszeniert oder spontan auf die Theatersituation eingehen, was sich von der Offenlegung der Fiktion durch den Autor im Roman unterscheidet, denn der Schauspieler durchbricht die Konvention tatsächlich, d. h. mit seinem Körper.

Es geht Lupa nicht um die bloße Einfühlung in die Psyche der Protagonisten, sondern ebenso um das Eindenken. Immer wieder komponiert Lupa ins Extreme gespannte zwischenmenschliche Erlebnisse, indem er Emotionen mit Reflexionen paart. Diese Spannung ist in Witkacys Stücken schon angelegt. Dort kämpfen Künstler- und Intellektuellenfiguren mit sich selbst zwischen exaltierten Gefühlen

⁶⁹[PROUST 1953-1957, Bd. 7, S. 295]

⁷⁰s. z. B. «Ulysses» von James Joyce

und kühlem Verstand. In seinen Prosa-Inszenierungen setzt Lupa dieses Verhältnis auf verschiedenen Ebenen dialektisch um.

Immer wieder kommt Lupa auf denselben historischen Zeitraum zurück. Die Mechanismen gesellschaftlicher und geistiger Veränderungen verlaufen seiner Meinung nach in Wellen aus Progression und Regression, analog zu den in der Alchemie beschriebenen geistigen Transmutationsprozessen. Die Katastrophe des zweiten Weltkriegs sieht er als retardierendes Moment im historischen Verlauf. Die Menschen hätten nach diesem kollektiven Alptraum versucht, in die Vergangenheit zu entkommen.⁷¹ Innerhalb dieses Geschichtsbildes können Texte von Autoren wie Broch, Musil etc. heute wieder aktuell werden.

Es ist interessant zu beobachten, in welchem hohem Maße Lupa die von ihm adaptierte und kommentierte Literatur absorbiert und sich zu eigen macht bzw. wie intensiv er Eigenes im Werk des Fremden wiederentdeckt. «Lupa ist ein Partner der Großen der österreichischen Literatur, Rilkes, Kafkas, Bernhards, Brochs. Er ist ihren Geistes.»⁷²

Für Lupa stellt die mehr oder weniger zufällige Entdeckung der österreichischen Literatur von Kubin über Musil, Rilke und Broch zu Bernhard eine noch nicht abgeschlossene Suche nach Stoffen dar, die sein eigenes Werk vervollkommen. Der österreichische kulturelle Kontext ist insbesondere in Krakau bis heute präsent, da die Stadt bis 1918 zur K. u. K. Monarchie gehörte. Bis heute und verstärkt nach dem Umbruch 1989 gibt es einen regen kulturellen Austausch mit Österreich. Ausschlaggebend für Lupa war sicherlich auch seine Prägung durch den Vater, der ein großes Interesse an deutschsprachiger Literatur und der deutschen Sprache hatte.⁷³ Die deutsche Sprache hat für Lupas Lektüre, aber auch für sein Denken eine besondere Bedeutung. Seine Prosa-Adaptationen sind zum Teil direkt aus dem deutschen Original entstanden.

Die inhaltlichen Parallelen zwischen den von Lupa bearbeiteten Prosatexten sind vor allen Dingen bei den Figuren zu suchen. Aus der österreichischen Literatur übernimmt Lupa das Motiv der «Reise durch sich selbst».⁷⁴ Die Texte beschreiben Prozesse geistiger Reifung, innerpsychische Vorgänge überlappen sich mit äußeren Ereignissen in einer Weise, in der die Figuren selbst wie auch ihr Betrachter den Maßstab für die Einordnung des Erlebten in Faktisches und Gedachtes, in Wirkliches und Mögliches verlieren. Robert Musil hat für Personen, die neben dem «Wirklichkeitssinn» auch einen starken «Möglichkeitssinn» besitzen, den Begriff von Menschen «ohne Eigenschaften» geprägt. «So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. [...] Solche Möglichkeitsmenschen leben, wie man sagt, in einem feineren Gespinnst, in einem Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven [...]»⁷⁵ Möglichkeitssinn bedeutet schöpferisches Potential, das in der auf reale Taten ausgerichteten Gesellschaft mitunter keinen Anklang findet oder sogar verpönt

⁷¹s. [LUPA 1999d, S. 48], [LUPA 1999c]

⁷²[ŁUKOSZ 1995, S. 26]

⁷³s. Abschnitt 1.1

⁷⁴[LUPA 1993]

⁷⁵[MUSIL 1998, S. 16]

ist. So werden damit ausgestattete Menschen, wenn sie keinen Kompromiß finden oder nicht umerzogen werden, mitunter aus eigenem Antrieb an den Rand der Gesellschaft gedrängt (z. B. Konrad in «Kalkwerk»), oder sie flüchten sich in Traumwelten (z. B. der Ich-Erzähler in «Die andere Seite»). Das Mögliche erscheint in den Ausgangstexten wie auch bei Lupa nicht nur als Flucht, sondern auch als Alternative, als Utopie. «Das Mögliche umfaßt nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes. Ein mögliches Erlebnis oder eine mögliche Wahrheit sind nicht gleich wirklichem Erlebnis und wirklicher Wahrheit weniger dem Werte des Wirklichkeitssinns, sondern sie haben, wenigstens nach Ansicht ihrer Anhänger, etwas sehr Göttliches an sich, ein Feuer, einen Flug, einen Bauwillen und bewußten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt.»⁷⁶ Lupa zeigt zum Teil Figuren, die von ihrem eigenen Möglichkeitssinn eingeholt oder überrumpelt werden, die kaum mit den Konflikten zwischen den eigenen Vorstellungen und den Anforderungen der Umwelt umzugehen wissen (z. B. Esch und in einem gewissen Sinne auch Huguenau in «Die Schlafwandler»).

4.2.3 Ein Individuationsmodell: Die Schwärmer

Die Premiere der «Schwärmer» findet im Februar 1988 im *Stary Teatr* Krakau statt.⁷⁷ Die Inszenierung ist ein Einschnitt in Lupas künstlerischer Entwicklung. Zwischen «Maciej Korbowa und Bellatrix» und den «Schwärmern» liegen beinahe zwei Jahre, in denen Lupa keine Inszenierung herausgebracht hat. Lupa mag sich die Auszeit genommen haben, weil er eine persönliche Krise zu verarbeiten hatte. Inwieweit auch die äußeren politischen Umstände – eine gewisse Stagnation in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre – zu der Krise beigetragen oder sie sogar verschärft haben, ist aufgrund mangelnder Aussagen zu diesem Thema derzeit nicht klärbar.

Der entscheidende Aspekt der Krise dieser Jahre sind wahrscheinlich weniger die politischen bzw. öffentlichen Umstände, sondern eher der Tod des Vaters 1987 und Lupas endgültiger Weggang aus Jelenia Góra. Lupa trifft nun eine Entscheidung für einen Neubeginn am *Stary Teatr*, das er bereits durch einige frühere Inszenierungen kannte, wo er jedoch bisher nur als Gast gearbeitet hatte. Lupa pendelt nicht mehr zwischen Krakau und Jelenia Góra. Er lebt wieder fest in Krakau.

Die Ära der Studiobühne in Jelenia Góra ist nun endgültig vorbei. Als Gründe für den Zerfall der Gruppe von Schauspielern, die über Jahre hinweg intensiv mit Lupa zusammengearbeitet hat, werden von den Beteiligten vor allem Familiengründungen angegeben. Die Parallelen zu Musils Stück liegen auf der Hand, wie sich in der Analyse zeigen wird: Dort werden die bürgerlichen Beziehungen zwischen Menschen von einem geistigen Bund konterkariert und umgekehrt. Die langen Proben zur Inszenierung der «Schwärmer» müssen ein schmerzhafter Prozeß der Verarbeitung des Gruppenerlebnisses und dessen Zerfalls in Jelenia Góra

⁷⁶[Musil 1998, S. 16]

⁷⁷In der Fernsehversion von 1991 greift Lupa auf seine Bühnenlösungen zurück, weiß sie jedoch dem Medium entsprechend pointiert umzusetzen. So werden die symbolisch eingesetzten Requisiten wie z. B. die Kugel, die Orange, das Messer und das Gemälde stärker exponiert.

gewesen sein. Einen Hinweis auf die biographische Konnotation liefert das Programmheft, wo ein Ausschnitt aus Lupas Tagebuch eingefügt ist, der mit «Klan – hermetischer Bund (Anfang eines verlorengegangenen Traktats)»⁷⁸ überschrieben ist. «Maria, Regina, Tomasz, Anzelm, Jan... Zu viert und dieser Tote – zu fünft; sie waren einst einander so stark verbunden, daß der Geist dieser Verbindung etwas wichtigeres war als jeder für sich allein... Verbunden im Glauben an einen neuen, noch unbekanntem Lebenssinn, an dessen Entdeckung und Schaffung sie teilhatten...»⁷⁹ Der Text wird, einer Todesanzeige gleich, von einem breiten, schwarzen Rand eingerahmt. Lupa interpretiert Krisen als Voraussetzung für einen Umbruch, der ihm mit den «Schwärmern» gelungen ist. Und ein positiver Aspekt dieser Arbeit ist die Etablierung eines Teils des neuen Ensembles, mit dem Lupa von nun an am *Stary Teatr* zusammenarbeiten wird. Auch wurden «Die Schwärmer» nach einer Zeit des Schweigens der Theaterkritik über Lupa wieder eingehender und wohlwollender besprochen, was aber noch keine Auswirkungen auf ein breiteres Publikum nach sich zog.

Im Stück wie auch in der Inszenierung spielt dieser Klan oder besser: der zerbröckelnde Klan eine zentrale Rolle. Der relativ eindeutige Handlungsrahmen des Stücks, der die gesellschaftliche Wirklichkeit vorspiegeln soll, wird lediglich zum Ausgangspunkt des sprachlichen Ringens mit der Wirklichkeit. In einem schier unauflösbaren Gewirr aus Selbsteinschätzungen und Selbstüberschätzungen, geglaubten und falschen Gefühlen, Gemeinschaftlichkeit und Gruppenzwang kehren die Figuren immer wieder in die vermeintlich tatsächliche Wirklichkeit zurück. Diese Wirklichkeit wird jedoch jedes Mal aus einer neuen Perspektive betrachtet, so daß keinem, nicht den Figuren selbst, noch dem Zuschauer, klar wird, was davon «real», was projiziert ist. Lupa konzentriert sich in seiner Dramaturgie auf jene Verwirrungen, die den naturalistischen Rahmen immer wieder von Neuem sprengen.

In der Sprengung des Handlungsrahmens durch Worte liegt die theatergeschichtliche Besonderheit des Stücks, mit dem Musil 1921 ein neues, eigenes Theater begründen wollte. In seinem Tagebuch notierte Musil etwa im März 1937 rückblickend: «Als ich die Schwärmer schrieb, bin ich absichtlich nicht ins Theater gegangen. Ich wollte mein Theater machen.»⁸⁰ Obwohl Musil sich in der Gestaltung der Dialoge nicht sehr weit von traditionellen Techniken entfernt, richtet sich das Stück gegen bestehende Theaterkonzepte. Musil hatte ein absolutes Autorentheater vor Augen. Lupa setzt sich nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal in dieser Inszenierung die Weiterführung des Programms eines Autors zum Ziel, dem er geistig nahe steht. Nicht zuletzt in der Subtilität der Neuerung liegt die Geistesverwandtschaft zwischen Lupa und Musil.

Die Dialoge des Stücks sind eigentlich ein nahezu ununterbrochener Monolog. Dahinter verbirgt sich die unendliche Einsamkeit der Figuren. In dem Stück geht es um die Substanz menschlicher Beziehungen, die nicht oder nicht mehr nach dem Ursache-Wirkungs-Prinzip befriedigend erklärt werden kann. Daher ist auch das dramatische Schema, das zwei Ehebrüche erfaßt, unzureichend. Die gemeinhin

⁷⁸[LUPA 1988a, S. 12] Der Ausschnitt ist auf den 27. Dezember 1987 datiert.

⁷⁹[LUPA 1988a, S. 12]

⁸⁰[MUSIL 1990a, S. 127]

als «real» empfundenen Fakten (wie z. B. der Brief, in dem Josef seine Ankunft ankündigt, die Mappe mit kriminalistisch recherchierten Beweisen für den Ehebruch) sind zwar Ausgangspunkt der Debatten, von denen sich die Figuren in ihren an das jeweilige Gegenüber adressierten Monologen jedoch immer wieder sternförmig entfernen, d. h. man kehrt zum Ausgangspunkt zurück, um sich sogleich in eine neue Richtung zu begeben. Die Fakten lasten wie Fremdkörper im überrealen Diskurs. Immer wieder wird versucht, sich davon zu befreien. Dahinter steckt vielleicht auch der Versuch, sich aus den Zwängen des Alltags zu befreien. Manche Passagen hören sich an wie Ausschnitte aus Referaten, insbesondere Thomas' analytische Aussagen. Aus diesen Analysen baut sich die Metaebene der Inszenierung auf, auf der die Visionen des «Schwärmers» Lupa zutage treten. Frappierend ist die Brüchigkeit, die Zusammenhanglosigkeit, das Unstete, Tastende, ja Widersprüchliche an diesen Aussagen. Eine Behauptung kann ebenso wahr wie falsch sein, so wie die Ereignisse, auf die sich ein Großteil des Gesagten bezieht, ebenso als real wie als unreal angesehen werden können. Die Wertungen dessen, was als Realität angesehen wird, sind ständig im Fluß. Und so wie die Wertungen wirkt auch die Wirklichkeit als flösse sie unaufhaltsam. Lupa gestaltet dieses Fließen nicht nur in der Rede, sondern auch im sich ständig verändernden Bühnenraum, im Wechsel der Tageszeiten, der durch die Lichtregie realisiert wird, und in der Musik.

Die Möbel und andere Accessoires des Landhauses wechseln ihre Plätze, so daß der gleiche Raum im nächsten Moment doch nicht mehr derselbe ist. Diese optischen Verschiebungen können «ebenso sehr Einbildung wie Wirklichkeit»⁸¹ sein. Lupa weicht in seiner Inszenierung von Musils Raumangaben ab, der für die drei Aufzüge verschiedene, mehr oder weniger phantastische Räume des Hauses vorgesehen hatte, die Lupa in einem, sich wie von Geisterhand wandelnden Bühnenraum zusammenfaßt. Die Idee, daß die Zimmer Außen- und Innenräume zugleich darstellen, übernimmt Lupa zwar von Musil, nur setzt er es in eine Szenographie des sich in der Zeit wandelnden Raums um. Auf einem Bild (das mehrfach den Ort wechselt) ist zunächst eine Landschaft mit Trauerweiden erkennbar, weit am Horizont die Silhouette eines Menschen. Im Laufe der Inszenierung rückt die Gestalt auf dem Bild immer weiter in den Vordergrund. Nach und nach werden die Züge eines Mannes erahnbar, die ein wenig an Anselm erinnern, aber keine photographisch-naturgetreue Wiedergabe sind, so daß die Frage offen bleibt, wer die sich magisch nähernde Figur eigentlich ist (es könnte z. B. auch der verstorbene Johannes sein).⁸² Während sich das Gesicht immer deutlicher aus dem Bild herausschält, verschwindet die Anselmfigur von der Bühne. So wird die Wirklichkeit zu einem verschieden deutbaren Bild, von dem man nicht weiß, ob es wirklich existiert oder ob es als Erinnerung präsent ist, die sich mit der Zeit unterschiedlich färbt. An dieser Metamorphose wird auch das Moment des menschlichen Schöpfungsaktes deutlich: Die Schwärmer sind unablässig dabei, die Wirklichkeit neu zu erschaffen.

⁸¹[MUSIL 1990b, S. 6] Mit diesen Worten leitet Musil die Beschreibung des Raums im 1. Aufzugs ein.

⁸²In der Fernsehversion wird eine regelmäßig eingeblendete Großaufnahme des sich wandelnden Bildes zu einem Leitmotiv stilisiert.

Neben diesen szenographischen Elementen ist der Wechsel der Tageszeiten für die Dynamik des Fließens in Lupa's Inszenierung eminent wichtig.⁸³ Der erste Aufzug spielt im hellen Licht des Tages, das durch das Fenster eindringt. Doch das einfallende Licht ist denkbar unstat: Der Schatten, den das Fenster wirft, taucht auf und verschwindet sogleich wieder, so daß man sich im Wind ziehende Wolken vorstellen kann – eine Dynamik, die die Aufgewühltheit der szenischen Situation unterstützt. Der zweite Aufzug spielt in stockfinsterner Nacht, die den Eindruck der Undurchdringbarkeit der von den Schwärmern gesuchten Wahrheit einerseits und die Geheimnistuerei bei der Beweisfindung andererseits verstärkt. Der dritte Aufzug beginnt mit dem Zwielficht des Mondes, das durch das Fenster dringt und endet in der fahlgrauen Morgendämmerung.

Die Musik von Marcin Krzyzanowski begleitet und leitet das Sprechen der Akteure. Ihre crescendi und decrescendi, ihre accelerandi und ritardandi bis hin zur totalen Stille sind genau abgestimmt mit dem Fließen der Rede.

Lupa übernimmt Musil's Text nur marginal gekürzt. Niziolek meint, Lupa gelte die Fabel des Stücks als Vorwand, sogar in stärkerem Maße als das bei Musil der Fall sei. Diesen Eindruck realisiere er, indem er die Aufmerksamkeit «unablässig auf die Details der Gefühle und Reaktionen der Protagonisten»⁸⁴ lenke. Lupa vertieft in dieser Inszenierung den Blick auf die Figuren, der ihm schon in den früheren Inszenierungen eigen war. In seiner Dramaturgie fokussiert Lupa, wie es in Musil's Text angelegt ist, die vier Schwärmer Thomas, Anselm, Regine und Maria, die seit ihrer Kindheit ein innerer Bund zusammenschweißt. Der fünfte im Bunde – Johannes, Regine's erster Mann – hat Selbstmord begangen. Die Schwärmer sind hochintelligente, außergewöhnlich sensible, wenn nicht hypersensible Charaktere. Sie sind «anders» und kultivieren dieses Anderssein. Weder ihre Persönlichkeiten, noch ihre Lebenswege sind festgelegt. Das Ungewisse ist ihr Ziel. Sie haben «Heimweh, aber ohne Heimat».⁸⁵ In den folgenden Figurenbeschreibungen gehe ich auf meine Eindrücke von den Figuren in Lupa's Inszenierung ein. Obwohl Lupa viel Wert auf die Darstellung der Individualität der Figuren legt, sind sie doch Prototypen für seinen anthropologischen Blick auf den Menschen.

Regine (Alicja Bieniewicz) quält sich mit Erscheinungen des toten Johannes, dessen länger zurückliegender Selbstmord sie noch immer mit Schuldgefühlen erfüllt. Im Stück wird erwähnt, daß Johannes sich umgebracht habe, weil «er an sich verzweifelte»⁸⁶ und weil Regine ihm nur Schwester sein wollte. Die Mitverantwortung an Johannes' Tod wird ihr von außen immer wieder suggeriert. Regine ist ebenso määnerscheu wie nymphoman. Sie muß die Widersprüchlichkeit in sich vereinen, was sie nicht nur einmal an ihre Grenzen führt. Es gehört Kraft dazu,

⁸³Im Programmheft zur Inszenierung befindet sich ein Essay von Lupa zu den Tageszeiten, ihrer Poesie und der Verbindung zu den psychischen Zuständen der Figuren in Verbindung mit Lupa's biographischen Erfahrungen [LUPA 1988a, S. 13ff]. In der Fernsehversion unterteilt Lupa die Szenenwechsel, während derer der ganze Bühnenrahmen mit Gitternetzlinien in der Totale zu sehen ist, mit Zitaten, die poetisch auf die Tageszeit hinweisen und zugleich metaphorisch die Szenen zusammenfassen.

⁸⁴[NIZIOLEK 1997, S. 115]

⁸⁵[MUSIL 1990b, S. 27]

⁸⁶[MUSIL 1990b, S. 49]

«diese Widersprüche zu lieben».⁸⁷ Regine ist impulsiv und vielleicht die am wenigsten stete Figur des Ensembles. Oft wirkt sie entrückt. Sie ist unbestimmbar und unberechenbar. Ihr Wesen faßt sie in einer kleinen Geschichte zusammen, die ich als Gleichnis auffasse: «Ich lag unter einem Gebüsch und nahm einen Käfer in den Mund. Der stellte sich tot. Und mein Puls zählte. Und ich sagte mir, bei einer bestimmten Zahl wird er als kleiner Prinz aus meinem magisch erleuchteten Mund heraustreten. Ja, das war noch Zauberei. Einen Teil der Welt verschlucken. Dann spuckte ich das Ding aus, wenn die Zahl vorbei war, aber ich dachte mir doch das nächstmal das gleiche, denn ich hatte ein geheimnisvolles Gefühl von mir. So habe ich gelebt. Lange. Dann wurde es immer gewöhnlicher. Ja. Immer zweckloser. Immer sinnloser.»⁸⁸ Regine beschreibt einen Prozeß der Ernüchterung, der mit dem Erwachsenwerden eingetreten ist. Aber doch beschwört sie die Kindheit immer wieder herauf und lebt in diesen Vorstellungen, gegen die Ernüchterung ankämpfend.

Thomas (Andrzej Hudziak) ist derjenige im Bunde, der am rationalsten denkt, der jede Kleinigkeit analytisch erfassen muß. Aber er stößt zunehmend mehr an die Grenzen des rationalen Denkens, das ihm unzureichend erscheint. Seine Handlungsweise wird immer inkohärenter, unlogischer. Steht er zu Beginn noch mit einem Bein bei den «Wirklichkeitsmenschen», so sagt er sich im Laufe des Stücks von ihnen los. Beinahe resignativ stellt er fest: «Man kommt nie aus dem Vorgezeichneten heraus. Manchmal ist mir, als wäre alles schon in der Kindheit beschlossen gewesen. Steigend, kommt man immer wieder an den gleichen Punkten vorbei, dreht sich über dem vorgezeichneten Grundriß im Leeren. Wie eine Wendeltreppe.»⁸⁹ Daher kommt der Wunsch, sich aus den eigenen Anlagen zu befreien, was jedoch auch mit Angst besetzt ist. So befürchtet Thomas, Anselm könne Maria verwandeln.⁹⁰ Thomas geht später dann so weit, seine Frau Maria zu der Entscheidung zu drängen, mit Anselm mitzugehen, die für ihn selbst aus gesellschaftlicher Sicht eine Niederlage wäre, weil er damit als Gehörter dastünde. Für Thomas' Selbstfindungsprozeß ist aber spätestens diese Entscheidung der Ausstieg aus seiner Rolle des Aufsteigers in geordneten Familienverhältnissen – ein Durchbruch zum Schwärmen. Im Stück ist Thomas' Individuationsprozeß am präsentesten. Der Kopfmensch Thomas ist ein Strauchelnder, der gleichzeitig in der Lage ist, über sein Straucheln zu reflektieren.

Anselm (Piotr Skiba), der Eindringling, ist schön, träumerisch, verspielt.⁹¹ Er gefällt sich darin, anderen Rätsel aufzugeben, und er liebt starke Gesten. Er wirkt extrovertiert und doch geheimnisumwoben. Sein Verhalten wirkt oft theatral. Längst ist ihm seine gesellschaftliche Reputation egal. Seine Anwesenheit überhaupt und seine provokative Haltung bieten den äußerlichen Anlaß für die Verwirrungen des Stücks. In seiner Rücksichtslosigkeit (auch sich selbst gegenüber) ist er der kon-

⁸⁷ [MUSIL 1990b, S. 102]

⁸⁸ [MUSIL 1990b, S. 99]

⁸⁹ [MUSIL 1990b, S. 98]

⁹⁰ s. [MUSIL 1990b, S. 64]

⁹¹ In der Fernsehversion stellt Skiba eine veränderte Figur vor (während sich die anderen, wenn auch etwas älter geworden, doch ähnlicher geblieben sind). Sein Anselm erscheint nun eher als weißer Prinz denn als genialischer Wirrkopf. Er ist aalglatt und in seiner Distanz zu allem und jedem undurchdringlicher als in der früheren Theaterfassung.

sequenteste Schwärmer. Anselm kommt sich selbst vor, wie ein «Entsprungener, ohne Halt abwärts Gehetzter».⁹² Von anderen, auch von seinem alten Freund Thomas, wird er als Betrüger beschimpft. Doch ihm ist ein geheimes Unrecht allemal lieber als «ein ungewöhnliches Recht öffentlich zu vertreten»⁹³ und er zieht es vor zu lügen, weil ihm «vor der Befriedigung eines fremden Menschen graut, der mich aufmerksam zu verstehen glaubt.»⁹⁴ Maria beschreibt ihn Mephisto ähnlich, der etwas Gutes meint, aber «gar keine Bedenken in der Wahl der Mittel»⁹⁵ habe. Maria (Agnieszka Mandat) tritt mondän auf. Sie gibt die Dame von Welt. Ihr Kostüm, das ihre Haltung unterstützt, ist im Unterschied zu Regines recht auffällig geschnitten. Entgegen dieser Insignien einer etwas exaltierten bürgerlichen Ehefrau ist sie fasziniert vom Ungewissen. Äußerlich stabil in der bürgerlichen Hülle, in der die Figur Schutz sucht, ist sie doch innerlich aus dem Gleichgewicht geraten. Sie wird wie Anselm und im Unterschied zu Regine und Thomas nicht vom Kopf her, sondern vom Gefühl bestimmt.

Diese «Schwärmer» werden mit einer Gruppe von in der gesellschaftlichen Norm verhafteten Figuren konfrontiert, die fest im Sattel ihrer gesellschaftlichen Rollen sitzen: Fräulein Mertens – Regines Gesellschaftsdame, Josef – Regines zweiter Mann und erfolgreicher Professor, sowie Detektiv Stader. Letzterer war früher Diener in Marias und Regines Elternhaus, in dem die Handlung spielt, und hat nun im Auftrage Josefs die Beziehung zwischen Regine und Anselm auszuspionieren. Diese drei⁹⁶ Gegenfiguren zu den Schwärmern reiben sich an deren Möglichkeitssinn. Im Zusammenhang mit der Polarisierung der Figuren ist Musils Tabelle interessant, in der er die Unterschiede zwischen «schöpferischen» und «unschöpferischen» zusammenfaßt: «Schöpferische Menschen» seien demnach «unbestimmt, transwahr, transrechtlich, fühlloser Träumer, ungesellig, metaphysisch unruhig, [...] passiv aus Widerwillen geg. das Bestehende wie das Verbessern, wirklichkeitsverachtend, [...]», während «unschöpferische» dem entgegen «bestimmt, wahr, rechtlich, mitfühlend, gesellig, m. ruhig, [...] aktiv, wirklich, [...]»⁹⁷ seien.

Fräulein Mertens (Maria Zajacówna-Radwan) echauffiert sich auf der Grundlage ihres moralischen Empfindens über die Zügellosigkeit und Rücksichtslosigkeit der Schwärmer. Sie ist eine durchaus faszinierte Zeugin der schwärmerischen Konversation. Doch am Ende nimmt sie enttäuscht und vor den Kopf gestoßen Abschied von diesen Menschen, die ihr moralisches Weltbild und biederes Lebenskonzept durcheinander geschüttelt haben. Das ältliche Fräulein tritt mal maniert, mal pathetisch, mal verhalten hysterisch (im Freudschen Sinne) auf. Der Singsang ih-

⁹²[MUSIL 1990b, S. 48]

⁹³[MUSIL 1990b, S. 50]

⁹⁴[MUSIL 1990b, S. 51]

⁹⁵[MUSIL 1990b, S. 32]

⁹⁶Es ist sicher kein Zufall, daß Lupa bei seiner Affinität zum Geheimwissen das Dienstmädchen aus Musils Text wegläßt, so daß er bei den Figuren eine Zahlenkombination von vier und drei erhält, die in der Alchemie als Symbole für Ganzheit bedeutsam sind. Vier steht für ein Bild des Ganzen aus den vier Elementen, aber auch für das Quadrat. Drei steht zuoberst für die Trinität aus Vater, Sohn und Heiligem Geist, die oft als Dreieck dargestellt wird. Ein zentrales Axiom der Alchemie lautet: «Aus Eins wird zwei, die zwei wird drei, und aus dem dritten wird das Eine als viertes.»

⁹⁷[MUSIL 1990a, S. 127] Abkürzungen R. M.

rer Stimme steigert sich in ein Klagelied auf die Moral und vermeintlich verratene, vielleicht aber einfach mißverständene, Freundschaft.

Josef (Zygmunt Józefczak) ist der Inbegriff des mit beiden Beinen im Leben stehenden Menschen. Er sieht sich in der Lage, alles und jedes begründen zu können. Alles, was nicht beweisbar ist, hält er für unhaltbare Vermutungen. Deshalb gibt er sich mit den Beweisen, die Stader ihm liefert, zufrieden und kommt zu dem Schluß, es läge keine Liebesbeziehung zwischen Anselm und Regine vor. Schon sieht er seine Ehe gerettet, denn er kann aus seiner Perspektive nicht wahrnehmen, daß es in einem Bund unter Schwärmern um etwas anderes geht als um eine festgelegte, genormte Beziehung, wie Josef sie zu haben pflegt. Josef erinnert zudem an einen selbstzufriedenen polnischen Funktionär, der durchaus edelblütig⁹⁸ daherkommt, und keine Mühe spart, seine einstige Bäuerlichkeit abzulegen – mit eher mäßigem Erfolg.

Der Detektiv Stader (Jacek Romanowski) ist derjenige von den Nicht-Schwärmern, der sich als Einziger bemüht, in deren Sphäre einzudringen. Seine Annäherungsversuche schwanken zwischen Anbiederung und Bedrohung. Doch bleibt er nichts als ein Verstellungskünstler, als Prototyp des Schmierenschauspielers gespielt, der zwischen den Welten wandelt, aber nirgends wirklich dazugehört, sondern von beiden Seiten belächelt wird. Stader ist in seiner Komik eigentlich eine tragische Figur, die den Boden unter den Füßen verliert, ohne diese Situation schöpferisch nutzen zu können.

Die Beziehungen zwischen den vier Schwärmern können nicht nach den in der bürgerlichen Gesellschaft üblichen Deutungsmustern erklärt werden. Ihre Haltungen entsprechen nicht den bürgerlichen Moralvorstellungen. Ihr Zusammenhalt funktioniert nach anderen, neuen Regeln, die aber noch nicht wirklich festgelegt sind, sondern je nach Situation schwanken. Die Schwärmer nehmen sich eine Autonomie heraus, die von außen als amoralisch eingestuft wird. So sind Thomas und Maria zwar verheiratet, doch scheint ihre Vertrautheit nicht allein in der Zweisamkeit aufzugehen, sondern sie erstreckt sich auf den Kreis der vier Schwärmer. Als Ehepaar mögen sie einander bereits etwas überdrüssig geworden sein. Die Ehe schwankt zwischen totaler Nähe (im Sinne von für den Anderen oder um des Anderen willen denken und handeln) und Entfremdung. Regine ist vor ihrem Gatten ins Elternhaus geflohen, wo ihre Schwester Maria lebt. Ihretwegen soll auch Anselm dorthin gekommen sein. Durch eine längere Zeit der örtlichen Distanz Anselms von seinen Jugendfreunden wirkt er zunächst wie ein Eindringling von außen, was jedoch wiederum nur nach bürgerlichen Deutungsmustern so ist, denn auch ihn schweißt ein innerer Bund mit Thomas, Regine und Maria zusammen, der für Außenstehende kaum nachvollziehbar ist. So wird die Beziehung zwischen den beiden Männern, Anselm und Thomas, zunächst als sehr eng beschworen. Es mischt sich jedoch auch Feindseligkeit darein, die auf die Rücksichtslosigkeit der Schwärmer auf ihren letztlich einsamen Wegen zurückzuführen sein mag. Am Ende schickt Thomas Anselm doch aus seinem Haus fort, aber nicht auf das Geheiß

⁹⁸Das polnische Adjektiv *szlachetnie*, das mit «edelblütig», «edel» oder «vornehm» nur annähernd zu übersetzen ist, leitet sich von der *szlachta* ab, dem Landadel, der die polnische Gesellschaft bestimmte, den König wählte etc. Bis heute ist das Wort gebräuchlich als Beschreibung einer noblen Haltung, die meist auch patriotische Verbindlichkeiten konnotiert.

Josefs hin, sondern im eigenen Interesse. Die Beziehung zwischen Anselm und Regine, derer sie vom hintergangenen Ehemann angeklagt werden, ist zu Beginn des Stücks bereits am Bröckeln. Anselm bündelt mit Maria an.⁹⁹ Und sie geht tatsächlich mit ihm, wer weiß wohin und für wie lange.

Die überaus engen Bindungen zwischen den Schwärmern stellt Lupa als schwelende, aber unausgelebte Erotik dar. Erotik wird auf die Ebene der Sprache verlegt. Die Liebe bleibt platonisch – eine geistige Gemeinschaft zwischen gleichgesinnten Einzelkämpfern. Die Wechselhaftigkeit in den Beziehungen zeigt, daß es den Schwärmern nicht auf das konkrete Objekt der Liebe ankommt, sondern auf die Liebe schlechthin. Sie lieben die Liebe, die für sie die Vorbedingung allen Begreifens der menschlichen Natur und des Seins ist: «In einem namenlosen Annäherungszustand und Verwandtschaftsgrad. Wovon diese Sache Mann-Frau nur ein überschätzter Einzelfall ist.»¹⁰⁰ Augenfällig ist die Kinderlosigkeit der Figuren. Wenn Thomas sagt: «Anselm, einer ist ein Narr, zwei eine neue Menschheit!»,¹⁰¹ dann wird klar, daß die Schwärmer auf die Zukunft spekulieren, aber nicht im herkömmlichen Sinne von Fortpflanzung. Und obwohl das Erotische den Schwärmern als etwas Niederes, etwas Schmutzbehaftetes, zu gelten scheint, machen sich die diversen Eifersüchteleien im Stück doch an erotischen Beziehungen fest.

Dementsprechend inszeniert Lupa Körperlichkeit als Potential. Es herrscht eine Sehnsucht nach starkem körperlichen Empfinden, die sich kaum erfüllt, wobei Inzest ein im Raum stehendes Motiv ist, wenn er auch in den «Schwärmern» anders als in «Der Mann ohne Eigenschaften» keine biologische Grundlage hat. Ein Beispiel für die nur potentielle Körperlichkeit ist die Szene, in der Anselm sich von Maria eine Zigarette in der Hand ausdrücken läßt, um sich alsbald von ihr verbinden zu lassen. In diesem Bild mischt sich körperliche Annäherung mit Gewalt. Unerfüllte körperliche Berührung wird zugleich erlitten und als Chance wahrgenommen. Ein anderes Beispiel ist, daß sich Regine, ihre Einsamkeit zugleich verdammend und genießend, in dem gleichen Federbett wälzt, das Thomas Maria und Anselm für deren Beischlaf vor die Füße wirft, was sie letztlich nicht tun. Körperlichkeit wird zum Teil vorgegeben: So spielt Anselm seinen Selbstmord nur. Und körperliche Beziehungen gelten nicht als das, was sie landläufig bedeuten: Als Fräulein Mertens Regine und Thomas erwischt, als sie sich gerade küssen, ist sie moralisch empört. Thomas kontert, daß das keine Liebesszene gewesen sei, sondern eine «Anti-Liebesszene», eine «Sozusagen-Verzweiflungsszene».¹⁰² Körperliche Bewegung teilt auch die der Zeit ein, z. B. das unstete Durchschreiten des Raums und die per Hand während des Sprechens veränderten Gegenstände. Der sich wandelnde Raum wird durch die Schauspieler körperlich erfahren, wenn z. B. Regine und Thomas am Schluß liegen, um Erdkontakt zu wahren und gleichzeitig wach in der Position des Träumenden zu sein. Diese körperlichen Erfahrungen haben etwas mit der Erforschung des Selbst zu tun, die an Mindells

⁹⁹Es fällt ins Auge, daß Anselm und Maria sich siezen, während sich die anderen Schwärmer-Figuren untereinander duzen. Das ist vielleicht ein Hinweis auf die Frische ihrer näheren Beziehung oder es verdeutlicht die Stellung Marias, die unnahbarer als ihre Schwester daherkommt.

¹⁰⁰[MUSIL 1990b, S. 30]

¹⁰¹[MUSIL 1990b, S. 27]

¹⁰²[MUSIL 1990b, S. 100]

Konzept des «Dreambody» erinnert.¹⁰³

Aus den vier «Schwärmern» und ihren kontrapunktisch gesetzten Gegenfiguren lassen sich nicht ohne Weiteres solch mythogene Figuren herauskristallisieren, wie es in anderen Inszenierungen der Fall ist. Mit ihren Selbstanalysen bringen die Schwärmer aber Mythen über sich selbst in Umlauf. Und strukturell gleichen ihre Aussagen wegen ihrer Vieldimensionalität und Vieldeutigkeit der Art der Vergangenheitsdarstellung im Mythos, zumal in Verknüpfung von Mythos und Biographie. Das Hauptmerkmal der Schwärmerfiguren ist, daß sie eigentlich nicht faßbar zu sein scheinen. Sie entziehen sich jeglicher Klassifizierung. Ihre Handlungen sind uneindeutig. Ihre Worte sind Ausdruck einer permanenten Suche nach etwas noch nicht Faßbarem. Sie sind der Inbegriff der Musilschen «Möglichkeitsmenschen», die Lupas Theater spätestens von nun an bevölkern. Schwärmer sind Menschen, «in denen etwas locker ist, das in allen andren fest sitzt. Es reißt sich los...»¹⁰⁴

Das Stück besteht, wie bereits gesagt, aus einem Redefluß an Monologen. Wie nahe kommt dieses schier endlose Reden einem mystischen Selbsterkennungsprozeß, der mit mystischer Versenkung einhergehen müßte? Ziel dieses Prozesses ist Erkenntnis – Erkenntnis der Wahrheit und deren Schattierungen sowohl über sich selbst als auch über den Anderen, das menschliche Gegenüber, den Fremden, Unbekannten oder Unerkannten.

Die «Schwärmer» suchen nach authentischem Leben, nach einem Leben ohne Masken, jenseits gesellschaftlicher Rollen. Niziolek meint zurecht: «Aber je größer die Offenheit, desto größer die Theatralität. Je größer die Sorge um den Anderen, desto deutlicher manifestiert sich der Egoismus.»¹⁰⁵ Darin besteht die Crux, die Lupas Inszenierung behandelt. Was echt ist und was gekünstelt, spielt Lupa auf zwei Ebenen durch: Zum einen im selbst beobachteten bzw. selbstreflexiven Handeln der Figuren, zum anderen in der Draufsicht der Zuschauer, die sich immer wieder nach der Authentizität des auf der Bühne Wahrgenommenen und des selbst Empfundnen fragen müssen.

Was bedeutet Authentizität oder authentisches Sein? Authentizität geht ethymologisch auf den tatsächlichen Urheber einer Tat zurück, später auf die Echtheit, Maßgeblichkeit oder auch Rechtmäßigkeit einer originalen Tat oder eines Zeugnisses. Wo aber ist das in Musils Stück zu finden, in dem wir es mit einem Wirrwarr aus Widersprüchen zu tun haben, wo den Figuren jede Orientierung abhanden gekommen zu sein scheint und sie absolut offen gegenüber jedem nur erdenklichen chaotischen Impuls reagieren, wo der Beweis einer Tat noch längst nichts über deren Bedeutung aussagt? Die Schwärmer haben keinen Maßstab mehr, nach dem sie sich richten können – so suchen sie maßlos nach Authentizität. Aber ist das überhaupt möglich? Braucht es nicht gerade einen Maßstab, um erkennen zu können, was «echt» ist?

Indem sich die Schwärmer auf eine für alle Außenstehenden (sowohl jene Figuren des Stücks, die nicht zum Klan gehören, als auch die Zuschauer) undurchschaubare gemeinsame Vergangenheit beziehen, suchen sie mehr oder weniger verzweifelt

¹⁰³ s. Abschnitt 3.4

¹⁰⁴ [MUSIL 1990b, S. 94]

¹⁰⁵ [NIZIOLEK 1997, S. 116]

nach einer gewesenen Gemeinschaftlichkeit. Die Schwärmer spüren Magie im Sich-zurückdenken-in-die-Vergangenheit, die Lupa selbst auch empfindet. Authentizität könnte ein Wert sein, den man in den Ursprüngen, sprich: in der Kindheit, gehabt hatte, der abhanden gekommen ist und nun wieder gesucht werden muß. In verschiedenen Erzählungen beschreibt der Regisseur den Vorgang des sinnlichen Versinkens in Erinnerungen. «Ich lege die Hände auf den Küchentisch nach einer langen Zeit der Trennung und erkenne meine einstige Geste wieder, die so lange her ist, daß jene Hände gänzlich ins Innere derer von heute einverleibt sind. Jene Geste löst ein magisches Aufleben der Vergangenheit aus. Ich verwandle mich in eine Pflanze, ich wachse in meine Position ein. Nicht daß ich besonders kreativ im Denken gewesen wäre. Nein. Es beginnen Viertelstunden, die arm sind an Gedanken, Viertelstunden einer besonderen, ausgedünnten, pflanzlichen Existenz, in der die Wurzeln ohne mein Wissen aus dem Saft dieser Geste schöpfen.»¹⁰⁶ Verknüpft man die beiden Ebenen der (literarisch verarbeiteten) biographischen Erinnerung mit den inszenierten Erinnerungen der Figuren, unterlegt mit den inneren Monologen der Schauspieler, wird daran die virtuelle Biographie deutlich, die ich als eine Grundstruktur von Lupas Theaterarbeit festgestellt habe.

Diese Überlegungen führen wiederum zu Witkacy und dessen «Unersättlichkeit», einer auch den Schwärmern in gewissem Sinne eigene Haltung, die bei ihnen auf dem Verlust jeglicher Werte und damit auf einer absoluten Sinnkrise aufbaut. Und vor allem Jungs Konzept des «Individuationsprozesses» läßt sich in dieser Inszenierung wiederfinden. Die Schwärmer hatten vorab einen Prozeß der «Entselbstung»¹⁰⁷ durchgemacht, d. h. sie hatten versucht, ihre «Persona» mit ihrer Persönlichkeit zu identifizieren. Insbesondere bei Thomas bricht diese Strategie während des Stücks zusammen, während der Individuationsprozeß, also der umgekehrte Prozeß der Selbstfindung, bei Anselm und bei Regina bereits vorher begonnen hat. Nun kämpfen sich die Schwärmer wieder in einen psychischen Zustand vor, von dem sie zumindest selbst meinen, ihn schon einmal gekannt oder zumindest geahnt zu haben, nämlich in ihre gemeinsame Kindheit. Diesen Zustand wollen sie erneut finden. Der Weg dahin ist labyrinthisch verschlungen. Da ist mehr oder weniger nichts mehr, was der aktiven Selbstzerstörung oder dem passiven Selbstverlust standgehalten hätte. Aber Individuation beginnt gerade da, wo die Krise am tiefsten ist.

Lupa versucht, dem Individuationsprozeß eine Form zu geben, über die die Figuren selbst nicht verfügen. Er setzt hier die Grundlage für den künstlerischen Ausdruck psychischer Individuation, den er in den späteren Inszenierungen weiterentwickelt. Vergleicht man die Individuation in den «Schwärmern» mit dem Werdegang romantischer Helden, anhand derer ich mythische Motive herausgearbeitet habe und die für die polnische Kultur prägend sind, so ist festzustellen, daß Lupas Figuren das für das romantische Paradigma typische Sendungsbewußtsein abhanden gekommen ist. Das ist auf den «Zerfall der Werte» und auf den absoluten Individualismus zurückzuführen, dem sie obliegen. Die romantischen Helden wollen in die Welt wirken, während Lupas «Schwärmer» die Welt in sich aufsaugen und auf sich wirken lassen wollen.

¹⁰⁶|LUPA 1988a, S.11|

¹⁰⁷|JUNG 1984, Bd. 3, S. 56|

Die Individuation der Schwärmer beinhaltet einen Prozeß der Selbstkreation. Schwärmer «sind scheinbar die gefühllosen Menschen. Sie wandern, sehn zu, was die Leute machen, die sich in der Welt zuhause fühlen. Und tragen etwas in sich, das die nicht spüren. Ein Sinken in jedem Augenblick durch alles hindurch ins Bodenlose. Ohne unterzugehen. Den Schöpfungszustand.»¹⁰⁸ Die Schwärmer setzen alles daran, andere Menschen zu werden, diese ««vulkanischen Menschen», in denen «ein Rest von der Schöpfung her» noch nicht festgeworden ist».¹⁰⁹ Den Schwärmern gelten die gesellschaftlich gesetzten Maßstäbe nichts mehr. «Man ist nie so sehr bei sich, als wenn man sich verliert.»¹¹⁰ Schöpferische Krisen und das schmerzhaft Suchen des Selbst macht diesen «Schöpfungszustand» aus, im Schoße dessen, so wünscht es sich Musil, ein «neuer Typ Mensch geboren werden» solle oder sogar eine «neue Menschheit».¹¹¹

Der «Keim einer anderen Ordnung»¹¹² ist der Kern dieser Theaterarbeit. Lupa trifft sich hier mit dem auch dem romantischen Denken nicht fremden Motiv der schöpferischen Krise. Beide Konzepte zielen auf Veränderbarkeit, nur in verschiedene Richtungen: das romantische nach außen und Lupas nach innen. Lupa verlegt seine Faszination an künstlerischer Demiurgie, die er bereits in den früheren Inszenierungen in anderer Form auslebte, nun in ein bürgerliches Milieu, dem er den Anschein des Naturalismus verleiht. Die Protagonisten sind nicht mehr exaltierte, überzeichnete Bühnenfiguren wie in Witkacys Stücken, sondern scheinbar mittel-mäßige Bürger, die jedoch den Drang verspüren, sich selbst in kleinsten Schritten, sozusagen Wort für Wort, neu zu erschaffen.

«Die Schwärmer» sind laut Lupa «ein ausgezeichnete Text über den Niedergang der Ideale.»¹¹³ Diese Einsicht drückt Thomas im Stück aus, der sich «mitten in einer Rechnung» stehen sieht, «die lauter unbestimmte Größen enthält und nur dann aufgeht, wenn man einen Kniff benützt und einiges als konstant voraussetzt. Eine Tugend als das Höchste. Oder Gott. Oder man liebt die Menschen. Oder man haßt sie. Man ist religiös oder modern. Leidenschaftlich oder enttäuscht. Kriegerisch oder pazifistisch. Und so weiter und so weiter, diesen ganzen geistigen Jahrmarkt entlang, der für jedes seelische Bedürfnis seine Buden offen hält.»¹¹⁴ Mitten in diesem «Jahrmarkt» der Ideale beschreibt Lupa für sein Theater einen Übergang von einer «metaphysischen» in eine neue, «ethische»¹¹⁵ Phase seines Schaffens. Was hat aber die beschriebene Demiurgie mit einer «ethischen» Phase zu tun, wo doch der Schöpfungszustand denkbar skrupellos ist? In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal auf Musil zurückkommen, der zwischen «Antiidealen» und «Sonntagsidealen»¹¹⁶ unterscheidet. Die Schwärmer repräsentieren die Antiideale, bei denen es nicht mehr um das Herbeten bürgerlicher Moral geht, sondern um den Durchbruch zu einer neuen ethischen Ordnung, die in erster Linie

¹⁰⁸ [MUSIL 1990b, S. 103]

¹⁰⁹ [MUSIL 1990b, S. 75]

¹¹⁰ [MUSIL 1990b, S. 75]

¹¹¹ [NAGANOWSKI 1988, S. 4], s. auch [MUSIL 1990b, S. 23]

¹¹² [MUSIL 1990b, S. 95]

¹¹³ [LUPA 1988b]

¹¹⁴ [MUSIL 1990b, S. 81]

¹¹⁵ [LUPA 1988b]

¹¹⁶ [MUSIL 1990a, S. 127]

von den Bedürfnissen des Individuums ausgeht, in der Gemeinschaft als Utopie begriffen wird und in die der Zerfall der Werte bzw. die Krise als Basis eines neuen ethischen Empfindens einbezogen wird.

Lupa stellt in «Die Schwärmer» ein neues Modell für seine Arbeit vor. Neben den bis hierher angeführten Deutungsvarianten des Stücks weisen nicht zuletzt auch die Gitternetzlinien auf die Modellhaftigkeit hin. Die feinen Linien, die die Bühne vom Zuschauerraum trennen, lassen den Eindruck eines Versuchsaufbaus aufkommen. Die auf der Bühne entstehenden Bilder teilen sich vor dem Auge des Zuschauers in kleine Planquadrate, die das Geschehen dem Naturalismus entheben. Wie ein Maler sein Tableau plant Lupa seine Bühnen-Bilder. Die Parallelität zwischen dem Stück und Lupas Arbeitsweise geht so weit, daß Ähnlichkeiten des Redeflusses im Stück mit der Art und Weise, wie Lupa viel, lange und vieldeutig spricht, festzustellen sind: es ist immer ein sich annäherndes, tastendes, forschendes Sprechen. Insofern ist die Arbeit an den «Schwärmern» ein Prozeß der Selbstverständigung, über das eigene Werden und über die eigene Theaterarbeit. Dem Publikum verlangt die Inszenierung ein hohes Maß an Hingabe ab.

Daß das Bühnengeschehen völlig naturalistisch zu sein scheint, mag vor dem Hintergrund von Lupas bisheriger Arbeit ein gewisses Erstaunen erregen. Aber der Schein trügt: Das im ersten Moment naturalistisch erscheinende bürgerliche Milieu ist Makulatur. Lupa rückt zwar mit dieser Inszenierung scheinbar ein Stück weg vom Theater und ein Stück näher ans Leben.¹¹⁷ Aber die lebensnahen Figuren schicken sich an, aus ihren gesellschaftlichen Rollen aussteigen zu wollen, die gerade Gegenstand naturalistischen Theaters wären. Witkacy¹¹⁸ spielt in seinen Stücken letztlich mit gesellschaftlichen Rollen, während Lupa nun ein Theater erfindet, in dem sich die Figuren von Grund auf neu erfinden müssen. Sie zerstören sich so weit, daß sie wieder von Null anfangen müssen, um sich neu aufzubauen. Diese Rekonstruktion der eigenen Persönlichkeit ist in den «Schwärmern» ein vergeistigter Vorgang, die Körper bleiben weitgehend unversehrt, wenn sie auch eindeutig teil haben an dem Prozeß der Selbsterneuerung. In diesem Punkt läßt sich Lupas erste Inszenierung der zweiten Schaffensphase von der von Witkacy inspirierten Dramaturgie vorher abgrenzen, in der die Figuren sich erotischen Leidenschaften hingeben, handgreiflich werden, körperlich-theatral sterben und wieder auferstehen.

Den Versuch, sich aus den Alltagszwängen zu befreien, unternimmt Lupa in dieser Phase seines Schaffens in einem anderen Sinne als der (theatralen) Deformation der Lebenswirklichkeit, wie sie Witkacy vorschwebte, denn Lupa inszeniert dezente Manipulationen der Psyche, die die Protagonisten an sich vornehmen, in deren Folge der Alltag als solcher nicht mehr wesentlich, sondern nur noch als Metapher wichtig ist. Später kommt Lupa dann wieder auf die Banalität des Alltags zurück, indem er sie in den «Schlafwandlern» zum Ausgangspunkt des Philosophierens

¹¹⁷s. Abschnitt 1.3.2

¹¹⁸Dieser Punkt wird in einigen Rezensionen aufgegriffen, z. B. [KONIC 1989, S. 8], wo der Rezensent darauf anspielt, daß Lupas Inszenierung zunächst den Anschein erweckt, daß hier eine naturalistische Sittenkomödie geboten wird, die an ebensolche Werke Tadeusz Rittners erinnerten, eines polnischen Dramatikers des Naturalismus, den Witkacy aufs Korn genommen hatte.

macht.

Befanden sich die Figuren bislang in einem Klan von Menschen auf einer ähnlichen Bewußtseinsebene, so erzählt Lupa in «Die Schwärmer» die Geschichte eines zerbröckelnden Klans. Die Schwärmer werden sich der Heterogenität ihres Wollens bewußt. Sie träumen in dieselbe Vergangenheit zurück, aber ihre Interpretationen des gemeinsam Erlebten sind so verschieden, daß sie auf dieser Basis unterschiedlich in die Zukunft träumen. Augenfällig ist dabei ihre Rücksichtslosigkeit einander gegenüber.

In der Behandlung des Individuationsthemas besteht der besondere Stellenwert der Inszenierung, mit der Lupa eine neue Phase seines Schaffens eröffnet. Die Figuren sind jetzt weniger theatral durch Überspitzung ihres extremen Individualismus typisiert. Ihr starker Individualismus ist dem hingegen Voraussetzung für eine Selbstschau, die sie auf den ersten Blick nicht als Typen erscheinen läßt, die sich bei genauerem Hinsehen dennoch verallgemeinern lassen, jetzt aber nicht mehr in Typologisierungen der Theatergeschichte, sondern der Anthropologie.

In den Rezensionen zu Lupas «Schwärmern» wird mehrfach hervorgehoben, wie sehr sich diese Inszenierung vom üblichen Theater in Polen 1988 absetzt. Es wird ihm bescheinigt, daß der Zuschauerraum häufig halbleer war bzw. ein gut Teil der Zuschauer die Vorstellung nach dem ersten Akt verließ. Sein Theater wird als elitär und schwierig zu verstehen wahrgenommen, die Länge wird moniert.¹¹⁹ Es wird jedoch von einer Reihe von Zuschauern berichtet, die den Saal zwar vorzeitig verlassen hatten, aber dennoch von der Inszenierung angetan waren. Der Rezensent zeigt Verständnis für dieses Verhalten, denn schon der Zuschauer der 1980er Jahre sei «immer ungeduldiger». Trotz allem sei es dem *Stary Teatr* hoch anzurechnen, daß diese Inszenierung dennoch im Repertoire gehalten wurde. Lupas Theater fordert und braucht eine besondere Konzentration der Zuschauer, die mit der der Schauspieler korrespondiert.¹²⁰ Diese Konzentration setzt eine innere Ruhe oder sogar die Fähigkeit zur Kontemplation voraus, die in der politisch bewegten Zeit 1988 kaum anzutreffen war. So gehört wohl «Mut» dazu, sich mit einem solchen anachronistischen Unternehmen vorzuwagen: «In Zeiten, in denen sich die Bewertung des Theaters entweder daran mißt, in welchem Maße es «sich in die Wirklichkeit einmischt» oder es sich erzieherische Ziele setzt, oder in denen man fordert, daß es sich der nationalen Tradition unterordne – beschreitet Lupa konsequent, ohne Kompromisse, seinen eigenen Weg. Aber nichts desto trotz – und obwohl er nicht immer Erfolg hat – bleibt er ein Schwärmer.»¹²¹

Daß Lupa sich trotz Mißerfolgen beim breiten Publikum im ersten Haus am Platze eine Nische wahren konnte, ist der künstlerischen Güte, aber auch einigen seiner Befürworter und Förderer zu verdanken. Auch liegt darin eine Besonderheit des nicht kommerziell ausgerichteten Theaters in der VR Polen. Der offizielle, äußerliche Mißerfolg, erinnert an das Schicksal des Stücks im sogenannten «Schwärmer-skandal».¹²² Intern war die Inszenierung das Gegenteil eines Mißerfolgs: Lupa er-

¹¹⁹s. u. a. [WINNICKA 1988], [LUTOMSKI 1989] und [KRZYWICKA 1988]. «Die Schwärmer» dauern nur vier Stunden. Die nächsten Inszenierungen werden fast alle länger sein.

¹²⁰[SIERACKI 1988]

¹²¹[KONIC 1989]

¹²²Der Schwärmer-skandal wurde durch eine von Musil nicht autorisierte Fassung seines 1921

öffnet nach einer längeren Schaffenskrise eine neue Phase seiner Arbeit, verdichtet seinen Stil und sieht auch inhaltlich eine klarere Ausrichtung seines Schaffens. Und er etabliert nach dem Zusammenbrechen der Gruppe in Jelenia Góra ein neues Ensemble aus relativ jungen Schauspielern am *Stary Teatr*, mit denen er zu einem großen Teil bis heute zusammenarbeitet.

2001 greift Lupa «Die Schwärmer» am Thalia-Theater in Hamburg mit deutschen Schauspielern nochmals auf. Die Inszenierung selbst kann ich aus der Ferne nicht beurteilen, aber die Auswertung der Rezensionen spricht Bände über die Unterschiede im Theaterverständnis in Polen und Deutschland. Zwar greifen auch die Rezensionen in Polen zum Teil die Schwierigkeiten im Verständnis des langen und uneindeutigen Textes von seiten des Publikums auf, aber sie verurteilen die Arbeit nicht. In den Rezensionen hierzulande wird Lupa – bis auf in drei Ausnahmen¹²³ – von oben herab intellektuelle Hochstapelei vorgeworfen. Man sucht vergeblich nach dem Plot,¹²⁴ zieht aber dabei nicht in Betracht, worum es in Stück und Inszenierung jenseits der dramatisch zugespitzten Handlung noch gehen könnte. Von «Inbrunst, die mehr aus dem Osteuropäischen als aus dem Spät-Austriakischen herüberzuwehen scheint» ist in einem Artikel die Rede, der mit «Im Schwitzkasten. Bretter, die keine Welt bedeuten» überschrieben ist.¹²⁵ Man hat Inhaltsleere und ästhetisierte Bedeutungslosigkeit so weit assimiliert, daß die Möglichkeit, daß da heute jemand ernsthaft nach etwas hinter dem Nichts sucht, von vornherein ausgeschlagen wird. Es wird nach Ergebnissen der weitschweifigen Überlegungen gefragt, die Lupa von Musil aufgreift,¹²⁶ aber es wird nicht daran gedacht, daß die Inszenierung gerade den langwierigen und widersprüchlichen Prozeß der Bewußtwerdung von Phänomenen zeigt, für die Sprache immer nur ein Annäherungsversuch sein kann. Wenn das doch wahrgenommen wird, dann als «Sprachhülsen im bürgerlichen Bau» und viel Reden «direkt aus dem Gehirn in die Welt».¹²⁷ Statt sich einzuhören in seine Sprache, bescheinigt man Lupa die Erfüllung eines lediglich «musealen Zwecks»¹²⁸ und versucht, die Inszenierung mit Hilfe selbstgefälliger Wortgebilde wie «Trümmerwüsten geplatzter Hoffnungen und Entwürfe»,¹²⁹ ««Die Schwärmer» ausgeschwärmt ins Entgrenzte» oder «Verbretterungen des Epischen»¹³⁰ abzutun, wogegen sich aber Lupas Theater grundsätzlich sträubt. Die mystische oder metaphysische Dimension des Theaters, die in Polen so stark gesucht wird, scheint den Zuschauern, zumindest den

verfaßten Stücks ausgelöst, gegen die sich der Autor vehement verwahrte. Die Uraufführung 1929 in Berlin war ein glatter Mißerfolg bei Publikum und Kritik. Das Stück wurde danach jahrzehntelang so gut wie gar nicht gespielt, bis es in den 1980er Jahren zu einer Renaissance kam, im Zuge derer das Drama in Polen (u. a. Poznań 1980), aber auch in Westeuropa (u. a. Berlin 1981, Basel 1982, Wien 1985) aufgeführt wurde.

¹²³s. [SCHOLZ 2001], [LIEBE 2001] und [HANNO-WEBER 2001]. Auffällig ist, daß die drei überwiegend wohlwollenden, nach Verständnis suchenden Kritiken von Frauen geschrieben wurden, alle anderen von Männern.

¹²⁴s. [ITZ 2001], [WENGIEREK 2001]

¹²⁵[BURKHARDT 2001]

¹²⁶s. [SCHULZ 2001]

¹²⁷[RATHGEB 2001]

¹²⁸[RICKERT 2001]

¹²⁹[RICKERT 2001]

¹³⁰[BURKHARDT 2001]

Rezensenten, in Deutschland ganz fremd zu sein. Die vom Thalia-Theater angestrebte Begegnung mit einer anderen Theaterwelt scheint aber, nach Auskunft des Dramaturgen John von Düffel, in Hamburg dennoch von einem kleineren Kreis von Zuschauern angenommen worden zu sein, die die Vorstellungen immer wieder besuchten.

4.2.4 Im Kalkwerk gehörte Erkenntnis

Die Inszenierung «Kalkwerk» ist 1992 als Auftragswerk des Theaterfestivals «Mittelfest» in Cividale/Italien entstanden, unter Mitwirkung des Ensembles des *Stary Teatr*, wo das Stück bis heute im Repertoire ist. Lupa hatte sich lange um die Rechte an dem Buch bemüht und noch zu Lebzeiten Bernhard diesen in einem Brief um Erlaubnis gebeten, «Kalkwerk» zu inszenieren, was der Autor ablehnte, weil er seinen Roman selbst noch auf die Bühne bringen wollte. Lupa's Inszenierung ist dann erst nach Bernhards Tod entstanden.¹³¹ 1995 hat er «Kalkwerk» noch einmal in Beer Sheva/Israel inszeniert.

Die Reduktion aller Mittel in «Kalkwerk» bringt einen hohen Grad an Konzentration mit sich. Als Essenz bleibt das Thema des künstlerischen Schaffensprozesses, das in früheren Inszenierungen bereits als eines von mehreren Themen enthalten war: Der zwischen Genialität und Wahnsinn schwankende Mensch versucht, in unzugängliche Bereiche des Unbewußten einzudringen. Dieser Mensch namens Konrad führt einen skrupellosen Kampf mit seiner eigenen Unzulänglichkeit, gedoppelt und auf die Spitze getrieben von seiner verkrüppelten Ehefrau. Konrad zerbricht mit seinem «heroischen und tragischen Akt der Selbstrealisation durch Selbstreduktion» die «Schale normativen Bewußtseins» und bewegt sich in Richtung des «Numinosen».¹³²

Lupa ist nach «Kalkwerk» immer wieder auf die Bearbeitung dieses Themas zurückgekommen, dann jedoch wieder verbunden mit anderen Themen. So zeigt er beispielsweise in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» durchaus einen wirkenden Künstler (Bertrand), konfrontiert diesen aber mit dem Eigenleben seiner Protagonisten und deren äußeren Umständen, die sich mit denen des Autors mischen. Auch in «Auslöschung» ist das Künstlerthema zentral, hier aber mit dem Herkunftskomplex des Protagonisten (Franz) verknüpft.

«Kalkwerk» hebt sich insofern von den vorherigen Inszenierungen ab, als daß Lupa hier das erste Mal mit dem Komponisten Jacek Ostaszewski zusammengearbeitet hat, mit dem er seither in einer Art künstlerischer Symbiose tätig ist.¹³³ Das spezifische Thema von Bernhards Roman über einen Mann, der eine außergewöhnliche Gabe hat zu hören, scheint mir angesichts von Lupa's Faszination für Musik und den Akt des kontemplativen Zuhörens, der seit den Anfängen seines Wirkens im Theater bezeugt wird, einen autobiographischen Hintergrund zu haben. Ich erinnere an das gemeinsame Musikhören, das für die gemeinschaftliche künstlerische Arbeit in Jelenia Góra zentral war, und an das aus dem Zerfall der Gruppe

¹³¹s. [LUPA 2001f] und [LUPA 1992a]

¹³²[MAJCHEREK 1993, S. 22]

¹³³s. Abschnitt 3.3

hervorgegangene Romanfragment unter dem Titel «Kloster der Lauschenden».¹³⁴ In «Kalkwerk» wird die Narration zum wesentlichen Bestandteil des szenischen Geschehens. Was auf der Bühne passiert, speist sich aus Zeugenaussagen, die zum Teil direkt und zum Teil indirekt in den Szenen verarbeitet werden. Über den Hauptprotagonisten Konrad ist nichts aus erster Hand bekannt. Ist Konrad somit ein Zitat seiner selbst? In jedem Falle bekommt das Publikum eine fiktive Welt vorgesetzt, über deren Fiktionalität kein Zweifel gelassen wird. Ähnlich dem Erzählen von Märchen birgt aber die Spanne zwischen dem «Es war einmal...» und dem «... und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.» die Möglichkeit, daß es so gewesen sein könnte. Aber im Moment der Vorstellung sind wir im Bereich der Fiktion, in einer offengelegten Fiktion. Unter anderem durch die Narration bearbeitet Lupa in «Kalkwerk» die Struktur von Erinnerung, in der Versionen gewesener Realität bewahrt werden. Andrzej Hudziak, der den Konrad spielt, formuliert als Besonderheit von Lupas Theater, daß dieser im Theater nichts «anbieten» oder «vorschlagen» würde, sondern «zeigen», worin niemals eine Wertung enthalten sei: «Diese gezeigte Welt ist seine Welt. Das Theater hört auf, als Betrieb zu funktionieren, es ist Theater, in dem etwas Wesentliches passiert, woran mindestens eine Seite, und manchmal auch die andere, glaubt.»¹³⁵ Den Evangelisten gleich berichten mehrere Personen über Konrads Schicksal aus ihren unterschiedlichen Perspektiven.¹³⁶ Die Berichterstatter bleiben in Bernhards Roman im Dunkeln, der Leser lernt sie lediglich über ihre Berichte kennen. Bei diesen «abstrakten»¹³⁷ Figuren setzt die kreative Arbeit der Adaptation an, denn sie brauchen auf der Bühne ein Gesicht. Anders als die Evangelisten sind die Erzähler nicht Apologeten Konrads bzw. seiner Lehre, sondern sie sind unbedarft und verständnislos gegenüber dem Vorhaben Konrads, eine Studie über das absolute Gehör zu verfassen. Sie sind «völlig inkompetent», sie sind «Ignoranten».¹³⁸ Aber gerade ihr Nichtwissen oder Halbwissen stellt für Lupa eine Herausforderung für die Inszenierung des Textes dar: die indirekte Darstellung Konrads mittels widersprüchlicher, halbseidener und vielleicht gefärbter Erinnerungen von Fremden, läßt ihn umso klarer Gestalt annehmen, beläßt aber der Figur dennoch ihr Geheimnis. Lupa behauptet über die besondere Sprache und Erzählstruktur des Romans, daß sich Bernhard «bei seinem Protagonisten angesteckt»¹³⁹ habe: Der Autor spräche die Sprache Konrads und nicht umgekehrt. Lupa meint, diese Erzähltechnik trüge zur «Mythologisierung» der Figur Konrad bei, auf der anderen Seite sieht er die Figur in Bernhards Text außerordentlich körperlich präsent vor sich erstehen.¹⁴⁰ Indem die Zuschauer sich die Geschichte zusammenreimen müssen, werden sie aktiv an der Erzählung beteiligt. Sie übernehmen selbst die Funktion von Erzählern, «weil sich jeder Versuch zur Ordnung dieser dichten szenischen Realität in eine weitere Hypothese verwandelt».¹⁴¹

¹³⁴s. Abschnitt 1.1

¹³⁵[HUDZIAK et al. 1993/94, S. 72]

¹³⁶s. [MAJCHEREK 1993, S. 24]

¹³⁷[LUPA 1994a, S. 59]

¹³⁸[LUPA 1994a, S. 60]

¹³⁹[LUPA 1994a, S. 59]

¹⁴⁰s. [LUPA 1994a, S. 61]

¹⁴¹[NIZIOLEK 1997, S. 164]

Die Inszenierung beginnt wie ein Krimi,¹⁴² bei dem der Mörder bereits zu Beginn gefaßt wird, um dann im Laufe der Szenen die Vorgeschichte, die Hintergründe, die Umstände und Motivationen zu klären, die im Mord Konrads an seiner Ehefrau münden. Konrad hatte sich nach seiner Tat mehrere Tage halbnackt in der Jauchegrube des Kalkwerks versteckt. Es ist Winter. Als ihn die örtlichen Polizisten finden, macht Konrad aus seiner Schuld kein Hehl. Er ist wehrlos und halb erfroren, zittert am ganzen Leib und stinkt erbärmlich. Konrad steht aber nicht als Bestie da, sondern als Opfer seiner selbst. Die Polizisten beschimpfen Konrad wiederholt als Mörder, was der stumm der Verhaftung beiwohnende Haftrichter untersagt. Die moralische Komponente des Mordes wird durch diese Einwürfe und Konrads kreatürliche Haltung als zwar existent aber irrelevant hingestellt. Der Tod fungiert als Zeichen für die Endgültigkeit des Abschieds von einem ostentativen Projekt. Für die Figur Konrad hat die Tat die Funktion einer Entledigung. Danach hat er abgeschlossen mit dem, was ihn über Jahre gequält hat. Spätestens nach dem Mord ist klar, daß seine Studie über das absolute Gehör nicht entstehen wird, nicht entstehen kann, weil der Mensch Konrad etwas leisten wollte, was Gott vorbehalten bleiben soll: das Absolute erfassen. Insofern ist es seine Hybris, die Konrad am Ende bannt.

Lupas Konrad ist eine Gegenfigur zu jenem Konrad, der in der polnischen Theatergeschichte so bedeutsam und symbolträchtig, ja mythogen geworden ist. Der romantische Konrad hat mehrere Gesichter. Eine Konrad-Figur ist in Adam Mickiewicz' Verserzählung «Konrad Wallenrod» (1827) zu finden, die gemeinsam mit der Konrad-Figur aus dem dritten Teil der «Ahnenfeier» (1832) zum Prototyp auch in Stücken anderer Autoren geworden ist (z. B. in Wyspianskis «Befreiung»). Mickiewicz' Konrad, der innerhalb des Stücks eine Wandlung durchmacht, wird wie Christus eine Stellvertreterfunktion zugeschrieben. Mit Kordian im gleichnamigen Dramenfragment von Juliusz Słowacki bekommt Konrad einen romantischen Antipoden, der eine zweite Version des romantischen Sendungsbewußtseins repräsentiert, wonach der Einzelne sich als Mensch der Tat stilisiert, hier jedoch nicht als Stellvertreter für das Volk, sondern als dessen Führer. Sein Alleingang und sein Scheitern wird fürderhin zum Ausgangspunkt für das Engagement folgender Generationen, nicht nur im politischen Sinne, sondern auch im Sinne einer metaphysischen Wandlung des Menschen. Die Konrad-Figur war lange Zeit eindeutig patriotisch besetzt, bis Swinarski 1973 mit seiner Inszenierung von Mickiewicz' «Ahnenfeier» hervorstach, die Lupa gekannt hat, in der Konrad nicht mehr als der «einwandfreie Held» dastand, sondern als «kranker Mann, dessen Krankheit (Epilepsie) sowohl im buchstäblichen Sinne als auch auf einer symbolischen Ebene funktionierte.»¹⁴³ Den Konrad aus Przybyzskis Stück «Die Mutter», das Lupa 1979 inszeniert hat, hat er als neurasthenische Hamletfigur gezeigt.

Konrad aus «Kalkwerk» ist keineswegs ein Macher, auch wenn er gern einer sein möchte. Sein Tatendrang richtet sich nicht mehr auf die Konvergenz individueller und kollektiver Zielsetzungen. Hatte der romantische Held Konrad ein Ziel außerhalb seiner selbst, nämlich die Befreiung seines Volkes, so benutzt Lupa

¹⁴²Die Polizistenszene (Szene 1 «Opfer und Mörder») gehört zu Lupas Apokryphen, Bernhard skizziert sie nur vage.

¹⁴³[PLEŚNIAROWICZ 1990, S. 163]

Antiheld Konrad sich selbst (und teilweise seine Frau) als Versuchsobjekt für seine Studie – und scheitert an sich selbst und an von außen (von der Natur als auch von der Gesellschaft) gesetzten Zwängen. Gemessen an romantischen Maßstäben, geht der Tatendrang dieses Konrads ins Leere. Doch hinter der Leere entdeckt Lupa Konrads Streben nach der Überschreitung der Grenzen des menschlichen Bewußtseins.

Konrad ist bei Lupa vor allem ein Forscher, der eine bestimmte Sequenz der Wirklichkeit, zu der er einen besonderen Draht hat, nicht nur genauestens erforschen will, sondern erstmalig in Worte fassen will. Konrad strebt nach Erkenntnis, nach einer Erkenntnis, die bislang nicht erreicht wurde und die auch jetzt kaum erfaßbar ist. In diesem Ansinnen ist er ein Wahlverwandter Lupas. Doch der läßt seinen «Helden» an der Unerfaßbarkeit des Unbewußten scheitern, denn es ist die Zeit des «Nicht mehr», «Noch nicht» und «Doch schon».

Der Mythos dieses polnisch-bernhardschen Konrads von 1992 läßt sich auf das Paradox aus Größenwahn und Ohnmacht zuspitzen. Konrad empfindet Ohnmacht, weil er meint, in seinem Inneren schlummere ein übermenschliches Wissen über das menschliche Gehör, das er aber nicht in der Lage ist, in Worte zu fassen. Konrad versteigt sich in mystische Erlebnisse, für die ihm aber scheinbar immer wieder der Inhalt abhanden kommt. Einen (sprachlichen) Ausdruck für das gehörte Unhörbare zu finden, ist eine mystische Grenzerfahrung, in der der Mensch Gott näher rücken kann. Was aber, wenn er keinen Gott hat, wenn es nur noch leere Transzendenz gibt? Konrad hält verzweifelt an der potentiellen Transzendenz fest und leidet dabei unermesslich an der Leere, am Nichts: «Im Innviertel habe ich nichts»,¹⁴⁴ schreit Konrad in manischen Wiederholungen auf deutsch von der Bühne herab. Die fremden Worte werden von der Synthesizer-Begleitung verzerrt und überhöht. Sie gehören zu Lupas Auslegung der «urbantschitschen Methode»,¹⁴⁵ der Konrad unter erzwungener Beteiligung seiner Frau frönt, um im Ritual jenes gehörte Unhörbare zu erfassen. Von Anfang bis Ende der Vorstellungen ist Konrad rastlos in nervöser Bewegung, die ihn wie eine Figur aus einem ewig währenden *danse macabre* wirken läßt. In dieser extremen körperlichen Ruhelosigkeit der Figur äußert sich Konrads innerer Unfriede eines Neurasthenikers, durch den ihm die für sein Projekt notwendige Kontemplation vorenthalten bleibt. Konrad schwankt zwischen Wahnsinn und Genialität. Er ist besessen von seiner Idee. In den beharrlichen Wiederholungen seines Redens, das zwischen Stammeln und Schreien schwankt, äußern sich seine krankhaft perseverierenden Phantasien. Die Laute und Ahnungen bezüglich seiner Idee penetrieren sein Gehirn ohne Unterlaß und er kann sich nicht davon freimachen. Die Sprache bricht aus ihm heraus, er kann sich der Worte nicht erwehren, aber sie drücken immer und immer wieder noch nicht das aus, was zum Ausdruck drängt.

Die kranke Ehefrau ist Partnerin für Konrads innere Monologe. Während ihrer alltäglichen Rituale, die innerhalb der Inszenierung wiederholt zelebriert werden (essen, kämmen, schminken, ausziehen, anziehen), redet, flüstert, schreit Konrad auf sie ein. Seine Frau ist ihm gleichzeitig Untersuchungsobjekt, Störenfried und Vampir. Sie hat bezeichnenderweise ein Ohrenleiden (Otalgie), das sie bei jedem

¹⁴⁴[LUPA 1992c, S. 10], [BERNHARD 1970, S. 74]

¹⁴⁵[LUPA 1992c, S. 87]

Klingeln und ähnlichen aufdringlichen Geräuschen der Außenwelt gleich zusammenzucken läßt und sich in einer Phobie vor jenen Tönen zuspitzt, die Konrad in seiner Studie zu fassen versucht. Konrad braucht sie und haßt sie gleichermaßen – und sie ihn. Sie rücken sich gegenseitig immer wieder vor den Abgrund ihrer Existenz. Sie spielen ein Spiel miteinander, ein tödliches Spiel.

In Konrads Traum¹⁴⁶ entsteht und verbrennt seine Studie über das absolute Gehör. Der Traum wird vom Erzähler (Lupa) eindeutig als Traum eingeleitet. Schlafwandlerisch gelangt Konrad sprechend, d. h. stammelnd, sich wiederholend, andächtig flüsternd und brutal brüllend, zu einem Traumwissen, das er sogar versucht niederzuschreiben. Lupa meint, die im Traum verfaßte Studie entspräche nicht der, die Konrad sich vorgenommen hatte. Der Traum erfasse die Suche nach etwas, was Konrad nicht erlangt, was vor ihm steht, «wie vor jedem von uns, dunkel und undeutlich. [...] Im Traum schreibt er eine andere Studie nieder, die unter der liegt, die tags im Kopf ist. Er schreibt, er möchte den Kern seines Wesens niederschreiben, wie Bernhard eben durch Konrad den Kern seines Wesens niederschrieb.»¹⁴⁷ Den Schauspieler Hudziak erinnern die Worte dieses Traums an Experimente aus seiner Kindheit, wo er dem sich verändernden Klang der Worte bei ihrer mehrfachen Wiederholung nachspürte, wobei die Wiederholung auch den Sinn färbte, wenn nicht sogar veränderte.¹⁴⁸ Sich die Seele aus dem Leib schreiend, als würde er in dem Moment selbst auf dem Scheiterhaufen verbrennen, hat er eine Vision, in der das Geschriebene verbrannt wird, woraufhin der Aufbrausende ohnmächtig wird. Von da an sieht Konrad sein Double von außen. Er schaut zu, wie sich seine Vision erfüllt: Seine Frau, sonst an den Rollstuhl gebunden, tritt majestätisch ein, einer tragischen Heldin gleich. Ihr Gesicht wird erleuchtet von einer Kerze, an der sie sogleich die Blätter von Konrads im Traum verfaßter Studie in einem Ritual verbrennen wird, was ihr Gesicht noch mehr leuchten macht. Dem von seinem Bett aus im Traum zuschauenden Konrad sind die Hände gebunden. Er protestiert lauthals, aber es ist, als existiere sein Schrei nicht. Die das Ritual begleitende Musik treibt das Unwiederbringliche voran, um nach der totalen Verdunkelung der Bühne in getragene klassische Musik überzugehen. Das Wesentliche sieht Lupa an der Peripherie des Beschreibbaren oder sogar weitergehend des Sichtbaren oder Wahrnehmbaren. Deshalb inszeniert Lupa Konrads Studie über die nicht oder kaum wahrnehmbaren und doch irgendwo existenten Töne als Traum. In Konrads Traum spiegelt sich Lupas Traum, der seinem künstlerischen Wirken zugrunde liegt, wider, auch wenn er sich selbst ganz anders wahrnimmt als Konrad. Die Probenarbeit muß bei den Beteiligten dennoch von einem hohen Grad an Identifikation geprägt gewesen sein.¹⁴⁹ Insofern kann Lupas Bernhard-Adaptation als «metaphysisches Traktat»¹⁵⁰ verstanden werden. Lupa nimmt in dieses Traktat ein Substrat der wesentlichen ästhetischen Mittel aus sei-

¹⁴⁶Die Szene hat Lupa seiner Adaptation als Apokryphe hinzugefügt. Mit Ausnahme einer kurzen Passage, hat Lupa sie allein verfaßt, im Unterschied zu den anderen Szenen der Adaptation, die während der Proben erheblicheren Veränderungen unterlagen, s. [HUDZIAK et al. 1993/94, S. 68].

¹⁴⁷[LUPA 1992a]

¹⁴⁸s. [HUDZIAK et al. 1993/94, S. 70]

¹⁴⁹s. [LUPA 1994a, S. 60]

¹⁵⁰[MAJCHEREK 1993, S. 22]

nen früheren Inszenierungen zur werkiternen Reformulierung eines ästhetischen Programms für die Zukunft auf.

Das Hören (Konrads und ganz allgemein) wird bei Lupa zu einer Metapher für Transzendenz, nicht einer erfüllten, aber angestrebten Transzendenz. Damit korrespondiert Ostaszewskis Methode des Lesens von Tönen.¹⁵¹ Die gesamte Dramaturgie der Inszenierung ist musikalisch inspiriert.

Niziolek beschreibt Lupas Bühnenraum treffend als «Klangraum»,¹⁵² denn Lupa installiert vor dem Szenenrahmen Füße und Pedalen eines Klaviers, so daß sich der Rest des Instruments über den weiten Bühnenraum mit seinem Hall und Wiederhall erstreckt. Die von Konrad deklamierten deutschen Sätze und Satzketten wie der oben zitierte «Im Innviertel habe ich nichts»¹⁵³ sowie «Vogelschwärme, immer mehr Vogelschwärme schwärzen den Park»,¹⁵⁴ «Gerechtigkeit, wenn einer den andern umbringt»,¹⁵⁵ «Ganz gleich: Macht oder Ohnmacht»¹⁵⁶ schreiben sich ein in die musikalische Textur der Inszenierung, die bei Kalkwerk das erste Mal aus relativ beweglichen, weil improvisierten Passagen besteht.¹⁵⁷ Die Sätze in der fremden Sprache, die in Polen prädestiniert ist, unangenehme Erinnerungen zu wecken, stehen wie schwere (phonetische) Brocken im Raum, die nur von einem Teil der Zuschauer verstanden werden.

Ostaszewskis Musik gibt dem Zuschauer keine Chance wegzuhören: Von den überlauten Klaviertönen drohen die Trommelfelle zu bersten. Konrad habe «an jedem Tag eine sehr frühe und eine sehr späte Stunde bei geöffneten Fenstern und bei eingeschaltetem Metronom auf dem Instrument dilletiert»,¹⁵⁸ heißt es in Bernhards Roman. undefinierbare Töne sind in Lupas Inszenierung zu vernehmen, Klänge ohne Herkunft, ohne Ziel. Sie durchbrechen den Raum, pochen am Nerv, hämmern im Hirn. So schreibt sich die Inszenierung ein in die auditive Erinnerung eines jeden Zuschauers.

In «Kalkwerk» verdichtet Lupa die Musikalität der Inszenierung zu einer polyphonen Struktur,¹⁵⁹ indem er Kontrapunkte setzt: zwischen den Figuren (Konrad – Konradowa, Konrad – Höller u. a.), zwischen kaum mehr differenzierbaren lauten und unhörbar leisen Tönen, zwischen der Askese des Bühnenbilds und der aus dem Vollen schöpfenden Musik (wobei sich beide Elemente der Inszenierung auf das Wesentliche konzentrieren). Wieder ist das Theater für Lupa ein Laboratorium. Hier bezieht er jedoch die Zuschauer stärker als bisher in die in seinem szenischen Labor stattfindenden Selbstexperimente ein.

¹⁵¹s. Abschnitt 3.3

¹⁵²[NIZIOLEK 1997, S. 167]

¹⁵³[LUPA 1992c, S. 10], [BERNHARD 1970, S. 74]

¹⁵⁴[LUPA 1992c, S. 10], [BERNHARD 1970, S. 90]

¹⁵⁵[LUPA 1992c, S. 10], [BERNHARD 1970, S. 89f]

¹⁵⁶[LUPA 1992c, S. 10], [BERNHARD 1970, S. 89]

¹⁵⁷Jakub Ostaszewski improvisiert am Synthesizer.

¹⁵⁸[BERNHARD 1970, S. 7]

¹⁵⁹s. dazu Brochs Begriff der Polyphonie in Kapitel 5

4.2.5 Lupas Präsidentinnen

Lupa inszenierte Werner Schwabs Stück «Die Präsidentinnen» 1999 am *Teatr Polski* in Wrocław. Das Stück wird dem Hypernaturalismus zugeordnet. «Werner Schwab schrieb Stücke, in denen aus dem Milieu der Verkommenheit, Engstirnigkeit und Spießigkeit im karikaturhaft genau geschilderten Alltag sinnleere Gewalt als rituell abrollender Schrecken geboren wird.»¹⁶⁰

Lupa kürzt das Milieu weg, nicht aber das Ritual. Schon die Ausstattung ist sehr eigen. Sie spielt nicht auf ein soziales Milieu an, sondern, wie Lupas übrige Bühnenbilder auch, auf den Menschen in einem bestimmten Raum. Die Ausstattung weist durchaus Elemente von Kleinbürgerlichkeit auf, die aber durch die für Lupa typische Verlegung in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts verallgemeinert wird. Er zeigt die Behausung einer einsamen Existenz, die sich mit ebensolchen trifft. Lupa fokussiert nicht die gesellschaftlichen Ursachen des Verhaltens der drei Protagonistinnen, sondern erforscht die psychologischen Verwerfungen ihrer Prägung. Lupa «zieht es vor, seine psychologischen Studie zu vertiefen, auf Kosten der sozialen».¹⁶¹ Er nimmt die Figuren absolut ernst. Er stellt sie nicht bloß, sondern zeigt sie in ihrer existentiellen Tragik des Nichtgeliebtwerdens. Dabei geht die Komik des Stücks nicht verloren. Das Publikum hat dementsprechend reagiert: lachend, aber nicht auslachend. Mariedls Besessenheit zeigt vor allem die Tragik dieser weltabgewandten Person, die von allen als Abtreter benutzt wird, sich aber scheinbar auch benutzen lassen will.

Nach dem ersten Bild kommen drei Kinder auf die Bühne, die mit einer langen Angelrute die schlafenden Präsidentinnen berühren. Doch sie reagieren nicht. Es ist für die Kinder ein heiteres Spiel. Mit diesem Einschub fügt Lupa dem Stück eine Traumebene hinzu, die der hinstoßende Techniker mit der (szenischen) Realität verknüpft, der wie ein Hausmeister auf die Bühne kommt, die Kinder zurechtweist und umräumt, wobei er auch die Präsidentinnen zurechtrückt: «Die Einrichtung ist zwar dieselbe, aber der Raum hebt irgendwie ab. Er ist als soziales Merkmal undeutlicher geworden, hat festlichen Charakter [...]»¹⁶² Der Zuschauer kann aus dem Techniker eine Figur machen. Es wird deutlich, daß die Zeit magisch vergeht, sich etwas verändert.

Den Epilog, in dem Schwab sein Stück noch einmal im Schnelldurchlauf reflektiert, hat Lupa weggelassen. Stattdessen setzt Lupa eine eigene, polnische Pointe: Eine Madonna taucht auf, wie zum Fasching oder zum allweihnachtlichen Krippenspiel in ein einfaches weißes Gewand gekleidet, der Heiligenschein ist eine Lichterkette, die als letztes noch leuchtet, dann aber von der Schauspielerin ausgeknipst wird. Die simplifizierte Theatralisierung der Madonna holt den in Polen omnipräsenten Mythos vom Sockel, ist ein Ausdruck seiner Kindlichkeit und Naivität. Die Mutter Gottes ist nur noch Marionette, die aber innerhalb des überkommenen Wertgefüges Funktionen zu übernehmen hat und seien es artfremde. Die Heilige (Theater-)Maria segnet die wie zu einer (Selbst-)Opferung breitbeinig auf den Tisch ausgebreitet liegende Mariedl, aus deren Hals das Blut tropft. Mariedl hatte

¹⁶⁰[LEHMANN 1999, S. 210f]

¹⁶¹[GRUSZCZYŃSKI 2000]

¹⁶²[SCHWAB 1984, S. 32]

sich dem eigenen Mord willig hingegeben, weil sie keinen anderen Weg sieht, denn sie hat die letzten Illusionen der beiden Frauen endgültig zerstört, ohne die auch sie nicht leben können. Nur die Utopie hält am Leben.

4.2.6 Die Auslöschung des Unschuldsparadigmas

Lupas Inszenierung nach dem letzten Roman von Thomas Bernhard, die unter dem Titel «Auslöschung – Wymazywanie»¹⁶³ im März 2001 am *Teatr Dramatyczny* in Warschau Premiere hatte, ist in zwei Abende mit jeweils zwei Akten eingeteilt, wobei der erste und zweite Akt in Rom stattfinden, wo der Protagonist des Bernhardschen Monologs Franz Josef Murau durch ein Telegramm mit dem Tod seiner Eltern und seines Bruders konfrontiert wird, und der dritte und vierte in Wolfsegg, Muraus Heimatgut, wohin er zur Beerdigung der Seinen reist.¹⁶⁴ Die klare Aufteilung ist trügerisch, denn an jedem Moment der Inszenierung sind die verschiedenen Zeit- und Bewußtseinsebenen ineinander verschränkt, sie gibt jedoch dem Zuschauer eine grobe Orientierung in Zeit und Raum des Geschehens. Thematisch lassen sich zwei Schwerpunkte aus der Inszenierung herausfiltern: Auf der einen Seite geht es um den (schmerzlichen) Umgang mit den eigenen Lebenslügen und die Verzerrungen des Blicks auf die Vergangenheit in biographischer wie historischer Hinsicht. Auf der anderen Seite geht es um den Umgang mit den Lügen in Literatur und Theater, wobei Lupa als Künstler über das eigene Werk reflektiert. Hinter beidem stehen Fragen nach Schuld und Unschuld des Menschen, der nicht mehr Kind ist, dessen Leben aber ein unabgeschlossener Reifeprozess ist. Selbsterkenntnis erfordert die Übernahme von Verantwortung für das eigene Wirken. Sie beginnt mit der unerbittlichen Erforschung der eigenen Herkunft, wobei Lupa den Blick zurück in die Kindheit (als Zeit vor der Schuld) als utopische Perspektive deutet. Aber was passiert, wenn unsere Herkunft schuldbeladen ist? Lupas Inszenierung liefert eine psychologisch haargenaue Analyse des Protagonisten Franz Josef Murau (Piotr Skiba), der aus seiner Familie ausbrechen will und dabei dem schmerzhaften Irrtum unterliegt, durch seinen endgültigen Weggang aus Österreich nach Rom wäre dies erledigt. Doch seine Herkunft ist Teil seiner selbst, den er nicht abschütteln kann, sondern womit er sich auseinandersetzen muß. Die Vergangenheit holt ihn gewaltsam ein: Der Tod seiner Eltern und seines Bruders, die bei einem Autounfall ums Leben kommen, hält ihm einen erbarmungslosen Spiegel vor. Er sieht sich in die Lage gedrängt, das Erbe der Familie antreten zu müssen, die er abgrundtief verabscheut.

Durch die Tatsache der individuellen Ausgestaltung der Figuren, von denen in

¹⁶³Bei der polnischen Übersetzung des Titels «*Wymazywanie*» handelt es sich um eine recht ungewöhnliche, substantivierte Verbform im unvollendeten Aspekt, wodurch der Prozess des Auslöschens beschrieben wird. Lupa hat dieses Wort als das treffendste Äquivalent für das deutsche Wort gewählt, da aber der Aspekt der Vernichtung im deutschen Wort Auslöschung im polnischen *wymazywanie* kaum anklingt, setzt er das deutsche Wort im Titel hinzu. Der Titel von Bernhards Roman lautet vollständig: «Auslöschung. Ein Zerfall.». Der Roman wurde bislang nicht ins Polnische übersetzt.

¹⁶⁴Der erste Teil heißt «Rom», der zweite «Wolfsegg». Lupa übernimmt die Struktur weitestgehend aus Bernhards Roman, der in lediglich zwei Abschnitte unterteilt ist: «Das Telegramm» und «Das Testament». Ansonsten weist Bernhards Monolog keine Unterteilung in Absätze auf.

Bernhards «monotonem und hartnäckigen»¹⁶⁵ Monolog berichtet wird, stellt Lupa verschiedene Zugänge zur Wahrheit dar, die alle ihre Berechtigung haben. In der Konfrontation der verschiedenen Figuren entsteht ein Mechanismus, der die Wahrheit in Falschheit verkehrt, wenn eine Person die absolute Wahrheit für sich beansprucht. Guetzalska meint sogar, daß sich Lupa deutlich von seinem Protagonisten distanziert, indem er andere Figuren dessen Urteilen und Meinungen Widerstand entgegenbringen läßt.¹⁶⁶ Ich denke, daß Lupa die Position seines Protagonisten durch die Vielfachperspektive relativiert. Lupa setzt damit eine Erkenntnis um, die immer wieder durch die Zeilen von Bernhards Roman hindurchsickert, nämlich, daß die Wirklichkeit so oft existiert, wie Menschen darüber berichten.¹⁶⁷ Lupa stellt gerade jene Familienmitglieder, die Franz Josef verachtet, einfühlsam und differenziert dar. Auch ironisiert er stellenweise Franz Josefs Verhalten als das eines erwachsenen *enfant terrible*. Beispielsweise wird die Mutter (Jadwiga Jankowska-Cieślak), gegen die sich der Haß der Romanfigur Franz Josef besonders heftig richtet, in Lupas Inszenierung durchaus nicht ausschließlich mit böartiger Kleinlichkeit etikettiert, sondern eher in ihrer menschlichen Unvollkommenheit gezeigt, die auch zu schwerwiegenden Fehlern führt (wie das Verstecken von Nazis in der Kindervilla), die durchaus zu verurteilen sind, nicht aber der ganze Mensch. Oder Lupa integriert inmitten der Lektion, die Franz seinem Schüler Gambetti über die Rolle der Sprache und ihre Auswirkungen auf das Denken hält, gespickt mit der Betrachtung von Photos der Verstorbenen, eine Art Duett, in dem Franz die zweite Stimme zu Onkel Georg «singt», der eine Generation vor Franz aus der Familie ausgebrochen war. Der Onkel erscheint als Urheber so manchen Gedankens von Franz, so daß dessen postulierte Unabhängigkeit im Haß auf seine Herkunft ironisch aufgegriffen wird. Franz Josef zerschmilzt in seinem erinnernden Sprechen zwar nicht gerade in Selbstliebe, schont sich in seiner Selbstkritik jedoch soweit, wie es ihm erträglich ist. Die Schärfe einer Selbstkritik kann zwar enorm sein, Kritik von außen ist aber immer vernichtender. In Lupas Inszenierung wird deutlich, daß Franz, der selbst ernannte große Vernichter menschlicher Kleinlichkeit und moralischer Abscheulichkeit, selbst tief darinnen steckt, gebeutel von seinem Herkunftskomplex. Die Szene, in der sich die drei Intellektuellen Maria, Franz und der auf Marias Geheiß halbnackte Alexander photographieren, läßt ein groteskes Abbild jener Eitelkeit entstehen, die sie bei Anderen verachten. Gleich in der Szene darauf wird noch ein Photo geschossen. Es handelt sich um eine Rückblende zur Hochzeit von Franz' Schwester Cecylia. Ein wichtigtuerischer Profiphotograph richtet die Hochzeitsgesellschaft für ein Photo her, verschwindet unter dem schwarzen Tuch, das den immensen Photoapparat bedeckt. Blitz. Ein zweites Photo wird arrangiert, doch der Blitz muß sich erst wieder aufladen. Warten, unerträglich langes Verharren in gekünstelter Pose. Unglückseelig verkündet die Mutter, wie glücklich sie sei. Blitz.¹⁶⁸ Franz mimt in der

¹⁶⁵Lupa über Bernhards Roman in [CIEŚLAK 2001]

¹⁶⁶s. [GUCZALSKA 2001, S. 5]

¹⁶⁷s. [BERNHARD 1988, S. 414]

¹⁶⁸Diese Szene wirkt wie eine Anspielung auf eine Szene aus Kantors Inszenierung «Wielopole Wielopole» (1979/80), wo eine Gruppe von Soldaten photographiert wird und sich der Photoapparat in ein Maschinengewehr verwandelt, besonders weil in Lupas Szene ein General in

Hochzeitsgesellschaft den Hausclown, der die Posen der übrigen Familienmitglieder verulkt und unbequeme Fragen stellt. Er gehört aber zum Ensemble wie der Narr zum Hofstaat.

Lupa stellt menschliche Unsicherheiten angesichts des Todes dar, aus dessen Perspektive (wie in der Prosa des über Jahre hinweg totkranken Bernhard) alles komisch erscheint. Auch Franz Josef wird als komische Figur dargestellt, wenn er zum Beispiel nackt, Rasierschaum um den Mund, seiner Schwester begegnet, die davon peinlich berührt ist. Pikiert gibt sie ihm eine schwarze Krawatte für die Trauerfeier, die er sich, ansonsten splitternackt, anzieht, um sich dann im Spiegel selbst die Zunge herauszustrecken. Komisch und nackt und bloß steht er da, dieser Mensch, der einmal ein Kind war, den seine Herkunft beutelt und der zu ihrer posthumen Zerstörung ansetzt. Der Einsamkeit seines Protagonisten zum Trotz geht Lupa der Sinn für das Groteske nicht ab. «Wir beobachten, wie er [Franz] aus der Rolle des Trauernden aussteigt, sich lockert, das Eis gegenüber der beschämten Schwester bricht... Nicht das erste und nicht das letzte Mal werden wir in die Rolle heimlicher Beobachter versetzt, in die Rolle von Zeugen von Situationen, die unangenehmerweise bar jedweder Künstlichkeit sind [...]»¹⁶⁹

Die Darstellung des moralisch nicht einwandfreien, aber umso lebensgewandteren Kardinals Spadolini (Marek Walczewski), der seit Jahren Liebhaber von Franz' Mutter ist, spiegelt in ihrer Ironie ein gewandeltes bzw. anderes Bild von Geistlichkeit wider, nicht nur innerhalb von Lupas Schaffen,¹⁷⁰ sondern auch im Blick auf die allmähliche Transformation des Verhältnisses zum Klerus innerhalb der polnischen Gesellschaft, in der die katholische Kirche ihre dazumal unbestrittene Rolle als Gegenpol zum Kommunismus allmählich einbüßt und gezwungen ist, sich neu zu definieren.¹⁷¹ Lupa zeigt Spadolini in der roten Robe des Kardinals, hinter der das Doppelleben amüsant hervorscheint. Auf gemeinsamen Ausflügen läßt er sich von seiner reichen Geliebten aushalten. Hinter der Maske der Heiligkeit bleibt nur Scheinheiligkeit übrig.

Wenn Spadolini über die virenhafte, geistlose Geschäftigkeit im Vatikan stöhnt und sich sarkastisch nach der Ruhe der Zelle des zum Tode verurteilten Ketzers Savonarola sehnt oder wenn er sich über die Unpünktlichkeit des Papstes (mit dem Johannes Paul II. gemeint ist) beklagt, dann gelingen dem Zuschauer Einblicke in die Banalität des erhabenen Zentrums der katholischen Kirche. Wenn der Kardinal Franz' buddhistisch beeinflusste Vorstellungen der Reinkarnation nach dem Tod

Naziuniform mit seinen ebenfalls uniformierten Söhnen auftritt, der von den Eltern nach dem Krieg in Franz geliebter Kindervilla versteckt gehalten wurde.

¹⁶⁹[SIERADZKI 2001, S. 56], Hinzufügung U. S.

¹⁷⁰Man denke nur an die Heiligkeit des Pater Sosima in Lupas Inszenierung der «Brüder Karamasow».

¹⁷¹Eine Anekdote über die mit Lupas Inszenierung zeitgleichen Begebenheit in der Warschauer Galerie *Zachęta* erfaßt treffend die derzeitigen Umbrüche und Verwerfungen: Eine Skulptur des Italieners Maurizio Cattelan zeigte eine naturalistische Papstfigur, die von einem Meteoriten getroffen wurde. Der leidverzehrt dargestellte Papst Johannes Paul II., der in Polen schon zu Lebzeiten zur Ikone stilisiert wird, wurde von zwei nationalistisch eingestellten Parlamentariern von seiner Bürde befreit, indem sie den Meteoriten von der Figur wälzten und somit die Installation zerstörten. Im Zuge dieses Widerstandsakts lancierte derselbe Parlamentarier einen offenen Brief, der u. a. mit antisemitischen Argumenten die Entlassung der Leiterin der Galerie *Zachęta* forderte.

zitiert, dann wird das Theater zu einem offenen Diskussionsforum über Formen der Religiosität abseits kirchlicher Dogmen. Wenn Franz' Dichterefreundin Maria Gott als «Symbol der Resignation des Individuums» bezeichnet und Alexander, ein junger Philosoph, kontert, Gott sei ein «Symbol des Strebens des Individuums nach Göttlichkeit»,¹⁷² dann wird hier im Theater nach einem heute annehmbaren Gottesbegriff geforscht. Diese Suche lenkt Lupa auf eine pur menschliche Ebene. «Die Klagen über das verlorene Absolute haben wir längst hinter uns gelassen. Jetzt ist es an der Zeit, das totale Chaos in der Welt der Menschen anzugehen. Es gibt weder objektive Wahrheiten noch Werte, weder gute Ideen noch Ziele, die Wertschätzung genießen. Alles unterliegt rücksichtloser Arbitrarität.»¹⁷³ In einer solchen Welt nimmt der Künstler, der sich selbst Werkzeug und Werkstück ist, den Platz des Demiurgen ein, und nicht der Priester, dessen Rolle als Werkzeug Gottes auch in Polen wohl nicht mehr unumstritten ist.

Franz' Schwestern (Agnieszka Roszkowska und Jolanta Fraszynska) sind nach dem Tod der Eltern von ihrem unberechenbaren Bruder Franz abhängig. Sie werden in ihrer Existenzangst gezeigt, die sie durch Geschäftigkeit zu überdecken versuchen. Der frisch gebackene Schwager (Marek Troński), auch im polnischen Text auf deutsch «Weinflaschenstöpselfabrikant» genannt, stakst völlig haltlos über das unbekannte Terrain seiner neuen Schwiegerfamilie, noch dazu von allen Seiten lächerlich gemacht. Über allen hängt das Damoklesschwert des Todes. Der Weinflaschenstöpselfabrikant gibt eine Figur ab, die alle Tragik in ungewollte Komik verkehrt. Lupas Inszenierung zeigt mannigfache Varianten des Umgangs mit dem Tod, von der Tendenz der Schwestern, hinter einer perfekten Zeremonie das Grauen zu verbergen, und der priesterlichen Abgeklärtheit Spadolinis angesichts des gottbestimmten Todes, über die stille Trauer der Köchin, die Intrigen der Tante vom Titisee bis hin zu Franz' Blasphemie und seinem kruden Wunsch nach totaler Auslöschung.

Die Kindervilla ist das virtuelle Zentrum der Inszenierung, jener Gartenpavillon, der einst von geistreichen Vorfahren erbaut und mit literarisch inspirierten Stuckaturen versehen wurde, dann von den Eltern nach dem Krieg als Versteck für Nazigrößen mißbraucht wurde. Franz möchte die Villa von Grund auf renovieren, um sie wieder in den Zustand vor dem Mißbrauch als Verbrecherunterschlupf zu versetzen. In der Nacht findet hier eine Wiederbegegnung mit den toten Eltern statt. Sie sprechen antizipativ vom eigenen Tod. Wir haben es hier mit «schwebender Faktizität»¹⁷⁴ zu tun, in der Gegenwart und Vergangenheit, Realität und Traum verschwimmen. Das Gespräch findet statt und hat doch nie stattgefunden. Wiederholt kommt Franz auf die Mitschuld der Eltern an der Internierung eines ihrer Bediensteten im Konzentrationslager zurück. In der Zerstörung eines Schicksals sieht Franz einen wesentlichen Teil ihrer Schuld. Allerdings ist derselbe Franz entgegen seines moralischen Anspruchs nicht davor gefeit, selbst Ungerechtigkeiten zu begehen, z. B. seinen Schwestern gegenüber. Franz durchbricht trotz seiner extremen Kritik an seiner reichen Familie doch nicht die Generationsfolge: Er ist der Erbe, der Gärtner bleibt Gärtner. Guetzalska meint, Lupa würde den

¹⁷²[LUPA 2001a, S. 31]

¹⁷³[GUCZALSKA 2001, S. 5]

¹⁷⁴s. Abschnitt 3.1.3

historischen Aspekt des Romans hintanstellen. Sie geht auf ökonomische Anspielungen ein, was in der derzeitigen Lage der Normalbürger in Polen ein zentrales Thema sei.¹⁷⁵ Meiner Ansicht nach sind ökonomische Zwänge in der von existentieller (hier vor allem materieller) Bedrohung geprägten Haltung der Schwestern ablesbar. Mit seinem herablassenden Verhalten ihnen gegenüber hat Franz Anteil an der Niederträchtigkeit seiner Familie, die er gerade deshalb schmäht.

Den Gärtner und die Köchin zeigt Lupa weniger in ihrer sozialen Position, denn als archetypische Figuren. Innerhalb von Lupas Schaffen gehören diese Figuren zu eben jenem (seit den «Schlafwandlern») neuen Typus, der einfachen und doch in ihrer Schlichtheit weisen Charaktere. Wenn sich zum Beispiel der Köchin in der Szene des Hochzeitsphotos ein Strauß Tulpen entblättert, wirkt sie wie ein Todesengel inmitten der Hochzeit, die eine Woche vor dem Tod der Eltern und des Bruders stattgefunden hatte. Der zerfallende Blumenstrauß ist auch ein Symbol für die zerrinnende Zeit: Das Leben als Weg zum Tod. Diese (im Vergleich zu Franz' Familie) ungekünstelten Figuren werden für Franz zu Auslösern unausgelebter Gefühle, die ihn zu Selbsterkenntnissen ohne Rücksicht auf die eigene Person geleiten. In der Begegnung mit der Köchin muß sich Franz zum Beispiel eingestehen, daß auch er nicht davor gefeit ist, sich auf dem Niveau der Boulevardzeitungen über den Tod herzumachen. Die Begegnungen mit dem Gärtner wecken zunächst Erinnerungen an Geschichten und Lieder einer gemeinsamen Kindheit, um am Ende der mystischen Vision in der Kindervilla beiden Männern ein bisher unterdrücktes Weinen angesichts des Todes der Väter zu ermöglichen, das Platz macht für tiefe Trauer über den Rest des niemals Ausgesprochenen wie auch über das eigene Versagen den Vätern gegenüber.

Der Erinnerungsraum Kindervilla evoziert das deutsche Wort Vergangenheitsbewältigung, das im Polnischen in dieser Form nicht gebräuchlich ist.¹⁷⁶ «So eine Kindervilla hat jedes Volk, jede Familie und jeder Mensch. In ihr ist die Vergangenheit verborgen, beschämende Erinnerungen, zu denen wir nie zurückkehren würden, und Taten, die wir lieber vergäßen.»¹⁷⁷ Vom «Ende des Mythos» in familiärer wie gesellschaftlicher Hinsicht ist da die Rede. Pawłowski nimmt mit deutlichen Worten direkt Bezug zur polnischen Gegenwart. Bernhard bezeichnet er als «österreichischen Gombrowicz».¹⁷⁸ Guetzalska hingegen bedauert, daß es in Polen derzeit keinen so kritischen Autor wie Bernhard gäbe.¹⁷⁹ Es ist der Mythos des immer nur leidenden Märtyrers, der hier, wenn auch indirekt, angetastet wird. Angesichts des zerbröckelnden Selbstbilds des Protagonisten Franz Josef, dessen Name auch in Polen sofort Assoziationen an den österreichischen Kaiser hervorruft, erscheint mir Lupas Inszenierung von gewaltiger symbolischer Bedeutung vor dem Hintergrund der zeitgleich mit den Proben geführten Debatten um das vernichtende Pogrom an den Juden von Jedwabne im Jahre 1941.¹⁸⁰ Durch den

¹⁷⁵s. [GUCZALSKA 2001, S. 6]

¹⁷⁶«Vergangenheitsbewältigung» wird im Polnischen üblicherweise durch *rozliczenie się z przeszłością* ausgedrückt, das vor allem «Abrechnung» konnotiert, in der zweiten Bedeutung «Auseinandersetzung».

¹⁷⁷[PAWŁOWSKI 2001, S. 18]

¹⁷⁸[PAWŁOWSKI 2001, S. 18]

¹⁷⁹[GUCZALSKA 2001, S. 6]

¹⁸⁰Im Mai 2000 erschien das Buch des polnisch-amerikanischen Historikers Jan T. Gross unter

Schluß, an dem Murau den Wolfsegger Besitz der Jüdischen Gemeinde überschreibt, bekommt die Inszenierung sozusagen «durch die Hintertür» politische Brisanz. In Polen hatte sich ein Paradigma der Unschuld etabliert, von dem das Selbstverständnis der Polen geprägt ist. Die romantische Vision von Polen als der gemarterte Christus Europas bestimmt den Mythos der (ausschließlich) leidenden Nation.¹⁸¹ Lupas Inszenierung stellt ebenso wie das Buch von Gross dieses Selbstbild grundlegend in Frage.

Ich kann Pawłowski nur Recht geben, der sagt, Lupa strafe diejenigen Lügen, die meinen, er inszeniere an der Realität vorbei, in einem «hermetisch von der Wirklichkeit abgegrenzten Raum [...] Mit dieser Inszenierung berührt Lupa die wesentlichste Frage nach dem 20. Jahrhundert in Europa: das Gefühl der Schuld.»¹⁸² Lupa behauptet, mit dem Ensemble über Jedwabne erst nach der Premiere gesprochen zu haben: «Dann erst wurde uns vollends bewußt, in welchem Maße «Auslöschung» in Polen aktuell ist.»¹⁸³ Er resümiert in demselben Interview, daß sich der Faschismus im 20. Jahrhundert als «eine der möglichen Haltungen des Menschen im immer moderneren Leben» als Ergebnis eines «geistigen Primitivismus» herausgestellt hat, dem der Mensch der modernen Zivilisation zum Opfer gefallen sei. Lupa interessiert sich in seinem Theater für die tiefenpsychologischen und zwischenmenschlichen Wurzeln dieser Entwicklung, benennt in für ihn außergewöhnlich klarer Form den Egoismus, das privatistische Element der Familie, den Patriotismus bzw. Nationalismus und die Kirche als Wurzeln dieser Entwicklung. Eine der zentralen Thesen von Lupas «Traktat über die Niederträchtigkeit»¹⁸⁴ könnte lauten: Wenn der Mensch seine Schuld nicht erkennt und nicht anerkennt, macht er sich erst schuldig. «Faschismus beruht ja nicht darauf, daß die Menschen massenweise böse sein wollen, sondern eher darauf, daß sie der Wirklichkeit nicht gewachsen sind [...]»¹⁸⁵ «Was rettet?», fragt Beata Guczalska. «Nur die höchste Anstrengung des Denkens und des Willens, die Anstrengung, seine neue Situation zu erkennen und das Fehlen jedweden Halts zu akzeptieren, kann vielleicht zu einer neuen Integration führen. Den Bernhardschen Helden [...] rettet das Schreiben, selbst wenn es ein Akt der Zerstörung ist.»¹⁸⁶ Maryla Zielińska spricht von einer «großen Überraschung», die Lupa mit «Auslöschung» auslöste, weil sich die Wirklichkeit auf einmal mit seiner Inszenierung «koppelte»: «Diese Inszenierung ist der Beweis, daß Lupa die Wirklichkeit nie verraten hat, insofern er darüber in seiner Sprache erzählt, deren Grammatik und Wortschatz man verstehen wollen muß.»¹⁸⁷

Die (aus dem Roman übernommene) Metaebene, also die Szenen, in denen Franz Josef mit Gambetti (Andrzej Szeremeta), Maria (Maja Komorowska) und Ale-

dem Titel «Nachbarn» («*Sąsiedzi*» [GROSS 2000]), das erst im darauffolgenden Winter eine heftige Diskussionswelle über die Mitverantwortung der Polen an antisemitischen Pogromen während der deutschen Besatzung auslöste.

¹⁸¹ s. Kapitel 2

¹⁸² [PAWŁOWSKI 2001, S. 18]

¹⁸³ [LUPA 2001b]

¹⁸⁴ [GRUSZCZYŃSKI 2001] So benennt Gruszczyński Lupa's Inszenierung.

¹⁸⁵ [LUPA 2001b]

¹⁸⁶ [GUCZALSKA 2001, S. 6]

¹⁸⁷ [ZIELIŃSKA 2002, S. 8]

xander (Waldemar Barwiński) in Berührung kommt, verstehe ich als Gegenpol zum Primitivismus, als Verteidigung des Geistes in einer nahezu geistlos mediatisierten Zeit. Doch welchen Geistes? Eines haltlosen, suchenden, zweifelnden, in der Suche beinahe verzweifelnden. Lupa hält keine fertigen Antworten parat. Er kultiviert geradezu das «Stammeln» und lehnt die verlogene Perspektive derer, die vorgeben, klüger zu sein und mehr zu wissen, ab.¹⁸⁸ «Den Menschen zu verstehen ist eine Fiktion. Kants System bis ins Letzte zu verstehen ist auch eine Fiktion. Wir unterliegen alle im Grunde genommen der Fiktion und bauen auf ihr weitere, höhere Fiktionsebenen auf.»¹⁸⁹ Franz befragt sich (mit Hilfe der Partner seines inneren Monologs: Maria, Alexander und Gambetti) beharrlich selbst bis hin zur Resignation ob der eigenen Verständnislücken, der inneren Leere, an deren Stelle allzu oft Selbstlügen Platz finden.

Poetisch gestaltet Lupa einen Traum, in dem Franz sich mit Maria und Alexander sieht. Die Sehnsucht nach der Kindheit wird in fallendem Schnee und einem weihnachtlichen Glockenspiel nach der Melodie von «Stille Nacht» symbolisiert. Doch das Lied wird von Blitz und Donner übertönt. Maria, einem Paradiesvogel gleich, und Alexander amüsieren sich wie Kinder, indem sie ihre Schuhe vertauschen. Doch wird bei diesem kindlichen Spiel deutlich, daß sie keine Kinder mehr sind, sondern Erwachsene voller Sehnsucht nach dem Kindsein.¹⁹⁰ Aus dem Dunkel, wie aus dem Nichts, taucht der Besitzer der Wirtschaft,¹⁹¹ in der der Traum stattfindet, auf. Er befiehlt, den Tisch von den Büchern freizuräumen. Als er die drei Intellektuellen bedroht, stößt Maria gleichsam den Hilfeschrei einer Möwe aus. Für Franz bedeutet das Aufräumen der Bücher zugunsten des Geschirrs eine existentielle Bedrohung. Der Besitzer/Vater bricht unter einer Herzattacke zusammen. Maria rettet noch ein Blatt, das unter dem auf dem Tisch verendeten Mann liegengelassen war, und die drei Freunde im Geist suchen über den Zuschauerraum das Weite.

In dieser Inszenierung reißt Lupa partiell die vierte Wand ein. Der Zuschauerraum im Warschauer *Teatr Dramatyczny* ist durch ein Podest erhöht worden. Somit sind die Zuschauer dem Bühnengeschehen näher. Die Raumaufteilung wird damit Lupas «Heimatheater», der Kammerbühne des *Stary Teatr* in Krakau, angeglichen. Franz spricht zu Gambetti und öffnet sich allmählich direkt dem Zuschauer, der wie die Gambettifigur zum stillen (zuweilen lachenden) Zuhörer wird. Das Lachen des jungen Gambetti wirkt als Ausgleich zu Franz' Verzweiflungsakten.

Franz Joseph hat als Alter Ego des Autors bzw. Autor-Regisseurs vor, einen Text unter dem Titel «Auslöschung» niederzuschreiben, in dem er sein geistiges Testament und die Abrechnung mit seiner Familie und deren Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus sowie deren Kleingeist zusammenfassen will. Es scheint sich bei dem geplanten Text um eine Art Poetik der Erkenntnis zu handeln, in der es um die Suche nach der rechten Form für eine literarische Ontologie geht. Franz

¹⁸⁸s. [LUPA 2001b]

¹⁸⁹[LUPA 2001b]

¹⁹⁰Maja Komorowska erzählt in einem Interview: «Wir suchten nach Assoziationen mit kindlichen Spielen, aber wir wollten keine Kinder spielen.» [KOMOROWSKA 2001, S. 6]

¹⁹¹Der Wirt wird von Adam Ferency gespielt, also von demselben Schauspieler wie Franz' Vater.

ist ein Geistkämpfer mit sich selbst, der weder ein philosophisches noch ein literarisches Werk hinterlassen kann, weil er seine eigenen Sätze nicht erträgt, seine Texte fortwährend vernichtet.

Innerhalb des Gefüges der Inszenierung sind die Selbstreferenzen zu Lupa unübersehbar. Lupa wagt als Künstler – nicht ohne Beimengung von Eitelkeit, jedoch auch einer erfrischenden Portion Selbstironie – eine radikale Offenheit angesichts seiner persönlichen und artistischen Marotten, Irrtümer und Unzulänglichkeiten, und zeigt gleichzeitig an seinem Protagonisten Franz Joseph, wie mühsam und schmerzhaft der Weg zu aufrichtiger Selbsterkenntnis ist. Ein beliebtes Stilmittel sind ironische Selbstzitate Lupas, die sich in seinen Inszenierungen der letzten Jahre häufen. Franz ist eine Fortführung der Figur des Konrad aus *Kalkwerk*, dessen Monolog sich (ähnlich wie Franz zu Gambetti spricht) auch an einen Partner (Konrads Ehefrau) auf der Bühne richtet. Das Defile der Beerdigungsgäste erinnert wiederum an die Szene mit dem schlaflosen Esch aus *«Esch oder Die Anarchie»* etc.

Im Finale der Inszenierung inszeniert Lupa ein Opferfeuer für die *«Auslöschung»*. Diese Verbrennung des Manuskripts ruft ähnliche Szenen aus *«Kalkwerk»* und *«Esch oder Die Anarchie»* in Erinnerung, ist also auch ein Selbstzitat Lupas und gleichzeitig ein symbolisches Motiv. Franz verbrennt seinen bisherigen Text des Abschieds von der Kindheit. Danach bleibt nur *«gähnende Leere»*¹⁹² übrig. Ganz zu Anfang der Inszenierung hat Lupa für die Trauer über die *«zerrinnende Existenz»*¹⁹³ eine szenische Lösung gefunden, indem der das Thema Kindheit als Rahmen um die gesamte Inszenierung spannt, die mit einem Haschenspiel der jungen Köchin¹⁹⁴ mit einem kleinen Jungen auf schwach erleuchteter Bühne beginnt. Man hört Regen. Die Szene wechselt in die Mitte der Bühne, wo Franz auf einer blutroten Decke eben jene Köchin liebt. Sie ist bemüht, Franz von seinem Haß auf die Welt abzubringen, einem Haß, den Franz hegt, weil er sich gehaßt glaubt. Die Szene zeigt das entscheidende Kindheitstrauma Franz Josef Muraus, dessen Misanthropismus aus dem Gefühl des Ungeliebtseins als Kind erwächst. Nun, als Erwachsener hat er es sich in seinem Haß bequem gemacht. Die Differenz zu den Eltern ist Franz' Lebenselixier: Er schöpft seine Lebensart aus der Ablehnung des Seins der Eltern, der Anderen, der Verabscheuten. Lupa stellt die Kindheit als Symbol ursprünglicher Unschuld, des Androgynen wie auch des Unvollkommenen, das nach Vollkommenheit strebt, gegen den Haß seines Protagonisten. In der Kindheit steht das Mögliche, steht der Traum mindestens gleichwertig neben dem Wirklichen. Kindheit ist für Lupa Symbol des Werdens. Kindheit ist Hort der Utopie.

In dem Maße, wie Franz seine eigene Mitschuld am Gewesenen erkennt, wird ihm die Unmöglichkeit der Auslöschung bewußt: *«Ich selbst habe mit der größten Rücksichtslosigkeit meine eigene Kindheit geplündert und verschleudert, ich*

¹⁹²[LUPA 2001a, S. 101]

¹⁹³[LUPA 2001e, S. 6]

¹⁹⁴Die Köchin (gespielt von Aleksandra Konieczna) trägt denselben Namen wie das Dienstmädchen in *«Huguenau oder Die Sachlichkeit»*: Rozalia. Sie ist ebenfalls schwanger. Insofern ist die Implementierung dieser Figur in Lupas Apokryphen (denn eine solche Szene gibt es bei Bernhard nicht) auch ein Selbstzitat des Regisseurs.

habe die schönsten Fragmente, die schönsten Teile der Kindheit verschleudert, so wie Mutter die schönsten Gegenstände des Kinderzimmers verschleudert hat.»¹⁹⁵ Er sieht sich gezwungen, mindestens jene Teile der «Auslöschung» zu vernichten, in denen er sich selbst schon. Jedoch mischt sich die Schuldfrage im finalen «Autodafé» mit der Überzeugung, die Kindheit sei eines der höchsten Güter des Menschen, das es zu bewahren gelte. Dieser Anspruch steht über Lupas gesamtem künstlerischen Werk. Er legt ihn seinen Partnern, die er in den Figuren Franz und Maria findet, in den Mund.

Der «riesige Müllhaufen»,¹⁹⁶ auf dem Franz alles verbrennen sieht, erinnert in seiner verbalen Impulsivität an Grotowskis Scheiterhaufen.¹⁹⁷ Doch bleiben die Worte bei Lupa eingebettet in ein ästhetisches, nicht existentielles Ritual. So wie Muraus viel beschworene «Auslöschung» als Projekt für die Zukunft bestehen bleibt, so bewahrt sich der Regisseur und mit ihm seine künstlerischen Mitakteure die auf die eigene künstlerische Arbeit bezogene Auslöschung als *work in progress*. Lupas Inszenierung der «Auslöschung» hat nicht den Charakter eines Testaments sondern einer Revision des Gewesenen an der Wende zu etwas Neuem.

Im Programmheft zur Inszenierung bezieht Lupa das Vorhaben einer «Auslöschung» direkt auf sich, wenn er schreibt: «[...] diese nichtdramatische Materie birgt mehr Chancen zur Abnabelung von diesem alten Theater, das ich mache... Von diesem durch Psychologie vertieften «magischen Realismus»». ¹⁹⁸ Sieracki vergleicht Lupa wegen dessen Absicht, immer neue Wege zu beschreiten, mit einem Bergsteiger. Der Rezensent weist mit kritischem Unterton darauf hin, daß Voraussetzung des Verständnisses der Inszenierung die Fähigkeit der Zuschauer sei, «die künstlerische Künstlichkeit» durch die «nackte Wahrheit» zu ersetzen, was nichts anderes bedeutet als in Lupas Sprache eingeweiht zu sein.¹⁹⁹ Gruszczyński meint, daß Lupa mit dieser Inszenierung tatsächlich über seine «bisherigen theatralen Leistungen» hinausgegangen ist. «Er entdeckt neue Handlungsfelder, von denen aus er die Falschheit der Theatralität eliminiert, aber er sagt sich dabei dennoch nicht von der Illusion los. «Auslöschung» ist die Geburt eines neuen theatralen Bewußtseins der Aufhebung der Falschheit der Realität. Das Theater wird zu etwas wahrhaftigerem als die Welt, was, Gott bewahre, nicht die Flucht aus der Wirklichkeit in artistisch-theatrale Manierismen bedeutet. Im Theater hat der Mensch nämlich die Chance zu einer Existenz, die vollkommener ist als im Leben. Ist das nicht paradox?!»²⁰⁰

Inmitten des ausufernden Palaverns über belanglose Nichtigkeiten innerhalb des öffentlichen Diskurses in den Medien aller Art, an dem auch das Theater teilhat, werden in Lupas Theater Stimmen vernehmbar, die nach Wesentlichem fragen: nach der Haltung des Individuums zum Tod und zu Gott. Lupa inszeniert das, was Witkacy «Geheimnis der Existenz» genannt hatte, indem er die genauestens ausgearbeitete psychische Entwicklung seiner Protagonisten und deren Alpträu-

¹⁹⁵[LUPA 2001a, S. 101]

¹⁹⁶[LUPA 2001a, S. 105]

¹⁹⁷Bei Grotowski besteigt der «heilige» Künstler den Scheiterhaufen, [GROTOWSKI 1968, S. 40].

¹⁹⁸[LUPA 2001e, S. 6]

¹⁹⁹[SIERADZKI 2001, S. 56]

²⁰⁰[GRUSZCZYŃSKI 2001]

me mit Bruchstücken einer Ethik konfrontiert, der sie selbst nicht gerecht werden können. Was Wunder, daß dieses anspruchsvolle Theater heute auf Ungeduld und hierzulande häufig auf Unverständnis stößt, wo der Verlust existentieller Orientierung so weit akzeptiert ist, daß metaphysische Ängste abfällig abgetan bzw. ins Sentimentale verkehrt werden.

Trotz seines Universalismus berührt Lupa den Zeitgeist. Mit der «Auslöschung» hat er treffsicher einen Stoff gefunden, der die Gemüter erregt, indem er sie an einem wunden Punkt trifft. Wenn Lupa die «Auslöschung» inszeniert, so kann man davon ausgehen, daß er zunächst nicht das nationale polnische Selbstbild im Blick hatte. Vor dem Beginn der Proben beschreibt der Regisseur seinen Ansatz: «Mich fasziniert daran dieses Auslöschen, Bernhards unglaubliche Revision seiner selbst als Künstler und Mensch. Eigentlich ist es ein In-Abrede-Stellen von allem, was es bisher in der Schriftstellerei gegeben hat und was man Schönheit und Klugheit der Literatur nennen kann. Am Ende des Lebens hat Bernhard diese Schönheit der Literatur als etwas Falsches dargestellt, genauso wie die Schönheiten und Werte des eigenen Lebens. Es ist die erschreckende Überzeugung, daß das Leben und das Werk in eine falsche Richtung gegangen sind, und nur ein Akt der Zerstörung die verlorengegangene Wahrheit zurückgewinnen kann.»²⁰¹ Lupas Methode besteht darin, den Einzelnen anzusprechen, indem er von sich selbst erzählt. Die «Auslöschung» bezieht sich auf sein Selbstbild als Künstler, der einen Umbruch sieht bzw. konstruiert. ««Auslöschung» ist die totale Aufgabe aller inneren Trümpfe, mit denen die Literatur bisher um sich warf – sie bleibt die nackte, konsterniert wahrhaftige und ratlose menschliche Stimme. «Auslöschung» ist eine Einladung zur Reinigung, zur Rettung der menschlichen Würde und Wahrheit durch die «Auslöschung» – durch die kompromißlose und bedingungslose Reduktion, die radikalste Amputation des kranken Geistesgewebes... Für die Schöpfer einer theatralen Adaptation ist das eine große Herausforderung zur weitestgehenden Reflexion über die Wahrheit und die Lügen des Theaters...»²⁰² Mit ähnlicher Vehemenz wie Artaud postuliert Lupa hiermit eine programmatische Vorgabe für seine Inszenierung. Artaud schreibt: «Das Theater muß [...] durch alle Mittel ein Infragestellen nicht nur aller Aspekte der objektiven und deskriptiven Außenwelt erstreben, sondern der inneren Welt, das heißt des Menschen in metaphysischer Hinsicht.»²⁰³ Erst die Zukunft wird zeigen, ob «Auslöschung» ein Umbruch eher in ästhetischer oder in inhaltlicher Hinsicht ist und ob Lupa seine radikalen Vorgaben einlösen wird. Daß Lupa «Identitätsthema» der geistige Wandel des Menschen ist, ist nichts Neues, wird jedoch in dieser Inszenierung «mit außergewöhnlicher Leidenschaft»²⁰⁴ betrieben. In manchen Rezensionen wird Lupa Inkonsequenz gegenüber seinen eigenen Ankündigungen eines Umbruchs vorgeworfen. Lupa hingegen faßt diesen Vorwurf als Kompliment auf. Er sieht in Bernhard einen Autor der Übertreibung, der sich selbst Inkonsequenz zugesteht und der die «negative Konnotation verbunden mit Inkonsequenz in der Literatur»²⁰⁵ verwirft. «Wer

²⁰¹ [LUPA 2000a, S. 29]

²⁰² [LUPA 2001e, S. 5f]

²⁰³ Artaud zitiert nach [BRAUNECK 1991, S. 397f]

²⁰⁴ [MAJCHEREK 2001a, S. 15]

²⁰⁵ [LUPA 2001g, S. 11]

nicht in der Lage ist, seinen [Bernhards] Weg der Inkonsequenz mitzugehen und ihn zu nutzen, ist zum Unverständnis verurteilt, sowohl des Buches als auch der Inszenierung.»²⁰⁶

Vordergründig ist Lupas Theater nicht politisch, doch untergründig trifft es immer wieder die gesellschaftliche Wirklichkeit ins Mark. Es ist als würde Lupa prophetisch ein allgemein relevantes Thema aufspüren und an sich selbst durch-exerzieren. Und es ist an der Zeit, eine politisch-historische Debatte im Theater auf eine andere Ebene gehoben zu sehen. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß die Inszenierung bei Gastspielen im Pariser Odeon im Januar 2002 einen beachtlichen Erfolg verzeichnete, besonders angesichts der Tatsache, daß im gegenwärtigen französischen Diskurs Themen, die um Schuld, Mitschuld, Kollaboration etc. kreisen, die Gemüter bewegen. Dem hingegen wird der Inszenierung nach dem Gastspiel in Bonn im Juni 2002 «Scheinobjektivität»²⁰⁷ vorgeworfen. «Muraus familiäre Haus-Schlachtung ist auch das virtuose Spiel eines Theater-machers, dem die Welt nur noch ein Objekt seines unbestechlichen Blicks ist – und damit eine Meditation über das Theatermachen selbst.»²⁰⁸ Die weiter reichende Dimension der Inszenierung wird in Bonn ignoriert.

Vergangenheitsbewältigung funktioniert nur mit persönlichem Bezug. Die Größe von Lupas Inszenierung besteht darin, daß sie anhand einer Biographie historische Wahrheiten aufdeckt. Ihre Stärke besteht in der rücksichtslosen Frage eines jeden nach sich selbst, seinen Möglichkeiten und seinen Grenzen. Lupas Prinzip der Bewältigung der eigenen künstlerischen wie biographischen Vergangenheit ist nicht die moralische Verteufelung, sondern die ernsthafte Erörterung aller Aspekte des Gewesenen, in der das Lachen über sich selbst nicht verloren geht, aus dem wiederum die Möglichkeit zur Wandlung erwächst. Ohne dieses, wenn auch nicht unbeschwerte, Lachen wäre die «Auslöschung» nur schwer erträglich. Und vielleicht täte es not, sich von Lupas Rezept der schonungslosen Katharsis anregen zu lassen, die der Regisseur komplex anlegt im Sinne jener «Vielfalt der Einzelexistenzen», die Witkacy als das «grundlegende Gesetz der Existenz»²⁰⁹ bezeichnete. «Alles, was um uns herum passiert, sollte uns zu einem positiven Zugang zur Vielfalt, zum Relativismus mobilisieren, als Kriterium für das gemeinschaftliche Leben, zum Verständnis des Anderen.»²¹⁰

Die Erprobung eines Textes – Ein Exkurs

Ich möchte im Folgenden als Ergänzung bzw. Konkretisierung des Abschnittes 3.4 den Entstehungsprozeß einer Adaption anhand einzelner Szenen nachzeichnen mit Augenmerk auf der Beteiligung des Ensembles, insbesondere der Schauspieler.²¹¹

²⁰⁶[LUPA 2001g, S. 12] Hinzufügung U. S.

²⁰⁷[HARTMANN 2002]

²⁰⁸[ZIMMERMANN 2002]

²⁰⁹[WITKIEWICZ 1974b, S. 5]

²¹⁰[LUPA 2001b]

²¹¹Ich stütze mich bei diesem Versuch auf Notate, die ich selbst während verschiedener Phasen der Proben und der Premiere gemacht habe, sowie auf Aussagen der beteiligten Schauspieler und des Regisseurs.

Am Beispiel der Szene «Mutter in Rom»²¹² möchte ich auf Veränderungen des Textes und der Reihenfolge der Szenen eingehen, die während der Proben zustande gekommen sind, um zu zeigen, wie der Text der Adaptation von den Improvisationen abhängig ist, in denen der Text auf die Probe gestellt wird. Nach und nach werden die verschiedenen Schichten der erinnerten Vergangenheit in dieser Szene behutsam miteinander verwoben, so daß bei der Aufführung vor den Augen der Zuschauer vielschichtige Traumbilder ablaufen. Innerhalb der Gesamtdramaturgie kann die Szene «Mutter in Rom» insgesamt als Erinnerung gedeutet werden. Mit der Anwesenheit Gambettis als Zaungast ist jedoch zumindest ein Bezug zur Gegenwart gegeben. Somit ist die Szene ein interessantes Beispiel für die Entwicklung von Lupas Palimpsestes.

In einer ersten Version der Adaptation, die Lupa den Schauspielern vorlegte, stand unmittelbar zu Anfang der Szene mit der Mutter ein Monolog Franz Josephs, in dem er sich als erwachsener Mann an den Vorfall aus seiner Kindheit erinnert, wo er sich in der verbotenen Bibliothek seiner Vorfahren in das Buch «Siebenkäs» von Jean Paul vertieft hatte und darüber das allsamstägliche Briefesortieren mit seiner Mutter vergessen hatte. Diese Ich-Erzählung ist im Laufe der Proben verschoben worden, so daß nicht die Mutter, sondern, wie bei Bernhard, Gambetti zum Zeugen wird. Als Piotr Skiba den Monolog probierte, entstand bei ihm eine Unsicherheit, wie er sich währenddessen verhalten solle. Das führt später zu dem Entschluß, den Textabschnitt in eine andere Situation einzubetten. Es folgte eine längere Passage, in der die Mutter Franz in Rom zu dieser Siebenkäs-Episode befragt, an deren Ende sie sich wundert, daß Jean Paul und auch Kafka Dichter sind und keine Geschöpfe aus Franz' ihrer Meinung nach abwegiger Phantasie. Im Verlauf der Proben wird diese Passage aufgeteilt. Eine andere Erinnerung wird eingeschoben, die sich aus einem Monolog entwickelt hat, in der die Mutter ihren Safeschlüssel verloren hat und nun Franz bezichtigt, ihn in den Brunnen geworfen zu haben. Anstelle des verlorenen Schlüssels hatte der Gärtner dazumal einen alten Schuh aus dem Brunnen gefischt. Lupa will das Wiederaufflammen des Streits zwischen Mutter und Sohn zu diesem Zeitpunkt noch aus einer Verunsicherung der Mutter angesichts ihrer Ankunft bei Franz in Rom entwickeln. Während des längeren Monologs, in dem Franz seine Version der Geschichte darbietet, soll die Mutter, die fest an ihre Einbildung glaubt, daß Franz den Schlüssel in den Brunnen geworfen habe, spielen, wie sie in den imaginären Brunnen vor Franz' Kinderzimmerfenster hinabsteigt wie in die «Abgründe der eigenen Phantasie». Lupa illustriert das Szenenfragment mit einer Geschichte aus seiner eigenen Biographie, indem er von seinem Vater erzählt, der ungeheuer schlampig war, jedoch immer, wenn er etwas verloren hatte, einen Schuldigen suchte, meistens den kleinen Krystian. Lupa spielt vor, wie er sich die Mutter vorstellt, wenn sie sich in ihre Phantasien verbeißt, was sie umso krampfhafter tut, je deutlicher ihr wird, daß ihre Erinnerung verfälscht ist. Lupa wirft, als er die Mutter während der Probe nachahmt, angewidert seinen eigenen Schuh von sich, denn dieser liefert für die Mutter und alle Zeugen den Beweis, daß der Schlüssel wohl nicht im Brunnen gewesen ist.²¹³ Selbst den Schuh werfend, erfindet Lupa in der Probe die Anwe-

²¹²Polnisch: «*Matka w Rzymie*», 1. Akt 4. Szene.

²¹³Der Schuh ist ein interessantes Detail, das zeigt, wie Lupa immer wieder bestimmte Ticks

senheit des Gärtners in dieser Szene hinzu, der in der endgültigen Version der Szene hinter dem Fenster²¹⁴ mit dem Schuh in der Hand präsent ist. Am Ende dieser Probe wird Lupa klar, daß er die erzählten Erinnerungen nicht illustrieren will, sondern daß er zeigen möchte, wie mehrere Versionen aufeinandertreffen, eine jede mit eigener Gültigkeit. Er verändert daraufhin den Text, so daß bei der Premiere ein Dialog gespielt wird, in dem die manische Erinnerung der Mutter und die etwas abgeklärtere von Franz nebeneinander gesprochen werden ohne sich zu berühren. In diesem Aneinandervorbeireden und indem er die konträren Versionen als solche bestehen läßt, zeigt Lupa subtil die Relativität des Erinnerens. Im Anschluß an die Brunnen-Episode, kehrt die bei der Premiere gespielte Szene wieder zur Siebenkäs-Erinnerung zurück. Wieder entwickelt Lupa aus einem während der Probenphase gesprochenen Text eine gespielte Szene, denn er versetzt den zweiten Teil des Gesprächs zwischen Mutter und Sohn über Jean Pauls «Siebenkäs» und Kafkas «Prozeß» in einen Einkaufsbummel, den die Mutter Franz bei jedem ihrer Besuche in Rom aufnötigt. In amüsanter Weise läßt Lupa auf das Stichwort der konsternierten Mutter «Also Jean Paul ist ein Dichter und Siebenkäs ist eine Dichtung. Also Siebenkäs ist Dichtung und Jean Paul ist ein Dichter.»²¹⁵ transparente Vitrinen mit Schuhen zwischen Zuschauern und Schauspielern hindurch fahren, deren Auslagen die Mutter mit gierigem Interesse, Franz aber mit gähnender Langeweile mustert.²¹⁶

Eine weitere Erinnerungsschicht zeigt die Szene, die in einem Café in Rom spielt, wo sich Franz, seine Mutter und ihr heimlicher Geliebter, der Kardinal Spadolini treffen.²¹⁷ Lupa hat diese Geschichte gegenüber ihrem Stellenwert im Roman durch seine szenische Bearbeitung stark aufgewertet. Es liegt ihm dabei an der Darstellung der psychischen Konstellation der drei Figuren. Die Szene trägt dazu bei, die Mutter nicht als nur negative Figur zu zeigen. Die Haltung der Mutter hat sich während der Proben in Auseinandersetzung der Schauspielerin mit Lupa entwickelt. Während der Proben wird der Figur der Mutter zunehmend ihre Aggressivität genommen. Statt Franz, wie in einer früheren Version der Szene, vor Wut über dessen vermeintliche Lüge über Siebenkäs ins Gesicht zu schlagen, sinkt sie ihm in die Arme. Nach ihrem Tod sieht Lupa sie als Figur «einer finsternen Katharsis ... in ihrem Lebensscheitern».²¹⁸ Er entdeckt in ihr die bessere, schwärmerische Seite, eben jene, die Spadolini in ihr lieben gelernt hat.

oder Eigenarten der Schauspieler in die Inszenierung einbaut, denn Jadwiga Jankowska-Cieślak, die die Mutter spielt, hat die Angewohnheit, zu kleine Schuhe zu tragen, was auffällt, da sie sie ständig ausziehen muß, weil sie drücken, s. [JANKOWSKA-CIEŚLAK 2001, S. 9].

²¹⁴Das Fenster ist zugleich das von Franz' Kinderzimmer als auch das seiner Wohnung in Rom.

²¹⁵[LUPA 2001a, S. 23]

²¹⁶Die fahrbaren Vitrinen sind von der Art wie sie in kleinen Krämer- bzw. Kellerläden in Osteuropa bis heute benutzt werden, obwohl sie teure Geschäfte Roms darstellen sollen. Eine solche ironische Umsetzung mehrerer Begebenheiten auf einmal enthält versteckte Symbole: Die Schuhe als Anspielung auf die vorhergehende Erinnerung und die Minimalität der Vitrinen auf Franz' Vorwurf der durch Reichtum ummäntelten Kleinbürgerlichkeit und der Dummlichkeit der Mutter.

²¹⁷Im Regiebuch findet sich als Einleitung dieser Sequenz ein Selbstkommentar Lupas, daß es sich um eine zweite Version einer Szene aus der «Versuchung der stillen Veronika» handelt (s. [LUPA 2001a, S. 23]).

²¹⁸[LUPA 2001e, S. 20]

Meines Erachtens wird aus diesen wenigen, bruchstückhaften Beobachtungen ersichtlich, wie Lupa die szenischen Vorgänge während der Proben unter Mitwirkung der Schauspieler Schicht um Schicht, nicht das kleinste Detail übergehend, aus der monologischen Textvorlage herauschält. Lupas Theater reflektiert dabei in jedem Moment seiner Entstehung sich selbst und ist in diesem Sinne nicht illusionistisch. Insofern halte ich seine zuweilen geäußerte Vernachlässigung des Publikums eher für eine Art Abschottung nach außen als für eine Verachtung des Zuschauers. Sein Theater lädt zum Erleben eines Kunstwerks ein, das ohne die Kooperation aller Anwesenden nicht denkbar wäre.

Kapitel 5

Fallbeispiel einer utopischen Konstellation

5.1 Zu Lupas Broch-Adaptationen

Die detaillierte Untersuchung von Lupas Adaptationen nach Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler» betrachte ich als Fallbeispiel für die künstlerische Position Krystian Lupa. Ich gehe in diesem Fall in die Tiefe, um im Detail die Zusammenhänge zwischen dem Ausgangstext, Lupas Adaptationstext und seiner Inszenierung aufzuzeigen. Ziel ist es, mythogene Symbolisierungen auf verschiedenen Ebenen der Inszenierung aufzuzeigen, d. h. innerhalb der Gesamtstruktur und insbesondere im Blick auf die Figuren und Figurenkonstellationen.

Lupa hat vier Vorstellungsbände nach Broch erarbeitet, wovon drei eine Einheit bilden: 1995 adaptierte Lupa für das *Stary Teatr* in Krakau den zweiten Teil der Trilogie unter gleichnamigem Titel «Die Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie.»¹ 1998 adaptierte Lupa ebenso für das *Stary Teatr* den dritten Teil «Die Schlafwandler. Huguenau oder Die Sachlichkeit. Erster Abend und Zweiter Abend.»² in mehr oder weniger derselben Besetzung. Alle drei Abende bilden eine Einheit. Die Geschichte der Hanna Wendling aus dem dritten Teil der Trilogie hat Lupa 1997 für eine Inszenierung am *Teatr Polski* in Wrocław herausgegriffen, wo er sie mit Motiven aus Robert Musils «Die Versuchung der stillen Veronika»³ kombinierte. Diese Inszenierung unter dem Titel «Dame mit Einhorn»⁴ betrachte ich gesondert in Form eines Exkurses und vergleiche sie mit den entsprechenden Szenen der Krakauer Inszenierung, in der die Geschichte der Hanna Wendling ebenso eingebettet ist.

Der Lupas Adaptationen zugrunde liegende Roman «Die Schlafwandler» entstand ab 1928 und erschien in drei Teilen beim Rhein-Verlag in Zürich in den Jahren 1931 und 1932 als erstes großes Werk, das der damals 45-jährige Hermann Broch

¹ Polnisch: «*Esch, czyli Anarchia*». Der Prolog zu dieser Inszenierung ist auf der Basis einer Passage aus dem ersten Teil der Trilogie entstanden.

² Polnisch: «*Huguenau, czyli Rzeczowość. Wieczór pierwszy i wieczór drugi*»

³ Polnisch: «*Kuszenie cichej Weroniki*»

⁴ Polnisch: «*Dama z jednorożcem*»

veröffentlichte.⁵ In den drei Teilen der Trilogie möchte Broch drei verschiedene historische Epochen beschreiben, die er jeweils unter ein Schlagwort setzt, verknüpft mit einer Schlüsselfigur: Im Titel des ersten Teil ist die Jahreszahl 1888 und das Stichwort Romantik angegeben, für den zweiten Teil die Jahreszahl 1903 und das Stichwort Anarchie, für den dritten Teil 1918 und Sachlichkeit. Die Nachnamen der drei Protagonisten Joachim von Pasenow (1. Teil), August Esch (2. Teil) und Wilhelm Huguenau (3. Teil) sind ebenfalls in den Titeln enthalten. Lupa übernimmt die Titel in direkter Übersetzung ins Polnische, jedoch ohne Nennung der Jahreszahlen.

Ich gehe in meiner Analyse von Lupas Texten und Inszenierungen aus und füge an gegebenen Stellen Rückbezüge zu Broch ein. Lupa arbeitet die Vorlage nicht in eine klassische dramatische Struktur um, sondern benutzt die Narration als Klammer für die Verknüpfung der im Roman angelegten Formenvielfalt. In Brochs «polyhistorischem Roman» sind die verschiedenen literarischen Formen der Epik (Narration), Lyrik (Sonette, geistliche Lieder) und Dramatik über einen philosophischen Essay und eine Sammlung von Aphorismen bis hin zu einem Geschäftsvertrag und Zeitungsartikeln enthalten. Lupa greift in seinem «narrativen Theater» die Vielfalt der Formen auf: Er musikalisiert die Lyrik, stellt die bei Broch dramatisch angelegte Passage als eben solche heraus, thematisiert philosophische Ansätze innerhalb der Dialoge und fügt eigene lyrische Passagen hinzu. Übergänge vom Epischen zum Dramatischen etc. sind dabei als Funktion des Inhalts interessant.

Lupa meint, die Arbeit an Brochs Texten sei ein «Kulminationspunkt» für seine künstlerische Entwicklung gewesen oder – im Rückblick – ein «Endpunkt», insbesondere in ästhetischer Hinsicht. Die Begriffe «Kulminationspunkt» und «Endpunkt», die in Lupas Vokabular häufig auftreten, bedeuten meines Erachtens dasselbe: Eine Entwicklung läuft auf einen Höhepunkt zu und findet darin ihr Ende bzw. den Umschlag in etwas Neues. In dieser Weise ist der Begriff auf jede Inszenierung Lupas anwendbar. Er gehört zu seinem Arbeitsprinzip: Als Künstler hat er den Anspruch, mit jeder Inszenierung etwas Neues zu schaffen, wobei er sich immer wieder selbstreferentiell auf das Alte bezieht. Niziolek spricht von einem «Perspektivenwechsel», denn Lupa begibt sich mit der Arbeit an der ersten Adaptation von «Esch oder Die Anarchie» 1995 auf ein neues Terrain der Figurengestaltung, da die Hauptfiguren nicht zum «Klan der hochsensiblen, emotional und intellektuell subtilen Protagonisten» gehören, die einen hohen Grad an Selbstbewußtheit besitzen, wie es in den vorherigen Inszenierungen der Fall

⁵Hermann Broch wurde am 1. November 1886 als Sohn einer jüdischen Industriellenfamilie in Wien geboren. Zunächst verpflichtete ihn sein Vater zur Mitarbeit und Weiterführung der Familiengeschäfte, was Broch nur widerwillig tat. Nebenbei studierte er Mathematik und Philosophie an der Wiener Universität. Schon als junger Mann war er literarisch tätig und verfaßte die ersten Ansätze seiner erst viel später veröffentlichten ästhetischen Theorie. Seine frühen Texte wurden jedoch damals kaum veröffentlicht. Aus Enttäuschung über den Zustand der neopositivistischen Philosophie wandte sich Broch ab Ende der zwanziger Jahre verstärkt der Literatur zu. Ich beziehe mich in der Analyse auf die Jubiläumsausgabe des Suhrkamp-Verlages 1996 [BROCH 1996], deren Grundlage die 1931/32 im Rhein-Verlag Zürich veröffentlichte Fassung bildet, sowie auf die 1997 veröffentlichte polnische Übersetzung von Jacek Blaut [BROCH 1997b]. In den Zitaten übernehme ich die Orthographie aus dieser Ausgabe.

war.⁶ Lupa befaßt sich nun mit «ganz normalen» Menschen und nicht mehr überwiegend mit feinsinnigen Intellektuellen, sensiblen Künstlern und edlen Priestern: Esch ist Buchhalter, Huguenau ist Kaufmann, Pasenow ist Junker und Major, nur Bertrand fällt aus diesem Schema heraus, übernimmt er doch die Rolle des Reflektierenden im Roman wie in der Adaptation. Ich mache an Lupas Bearbeitungen der «Schlafwandler» den Beginn der dritten Phase seines Schaffens fest.⁷

Für die Klärung der äußeren Umstände der Entstehung des Inszenierungszyklus sei mir eine Bemerkung über eine Krise am *Stary Teatr* gestattet. Diese Krise hatte sich schon länger angebahnt und führte 1997 zum Eklat. Das *Stary Teatr* ist bekannt als eines der renommiertesten Häuser Polens, in dem das Selbstverständnis der Schauspieler, insbesondere der älteren Generation, dem der Mitglieder der *Comédie Française* in Paris ähnelt. Das Theater ist aber anders organisiert und nach wie vor von der Sicherheit der in der VR Polen üblichen Arbeitsverträge geprägt. Die neue Intendantin Krystyna Meissner hatte sich zum Ziel gesetzt, die überkommenen Strukturen aufzubrechen, indem sie den Regisseuren am Haus mehr Freiheiten einräumte, insbesondere jüngere Mitarbeiter förderte und neue hinzugewann. Der theaterinterne Streit führte dazu, daß eine ganze Reihe von Regisseuren das Theater verließen. Von den älteren blieb fast nur Lupa übrig, dessen Inszenierung «Huguenau oder Die Sachlichkeit» inmitten der Krise entstand. Meiner Ansicht nach dauert die Krise bis heute an, auch wenn nach Krystyna Meissners nicht ganz freiwilligem Weggang Lupas Wiederaufnahme der «Brüder Karamasow» 1999/2000 als Versöhnung des Ensembles gefeiert wurde. Inzwischen werden in den neuen Intendanten Michał Grabowski große Hoffnungen gesetzt.

5.2 Totalität und Individualität: Lupas Verhältnis zu Text und Autor

Lupa schätzt das Fragmentarische, die Skizzenhaftigkeit des Brochschen Romans, in dem es Broch nicht bis ins Letzte gelungen sei, die Simultanität der Geschehnisse darzustellen, wie dies Joyce in «Ulysses» glückte.⁸ Skizzen sind für Lupa «dramatischer» als eine vollendete, ausgearbeitete Literatur. Er schätzt das Bewegte und Bewegende skizzenhafter Kunst. Bei der Bearbeitung von Brochs Roman haben ihn gerade die «weißen Flecken», die der Roman enthält, angeregt, eine theatrale Wirklichkeit zu entwerfen. Die Texte inklusive ihrer Dialoge und narrativen Passagen sind ihm Material, eine Art Urmasse vor der Entstehung des Theaters. Lupa knüpft an die europäische Theatergeschichte an, wenn er sagt, daß das Theater auch früher «überall» und «in Abgründen»⁹ sein Material suchte und kein fertiges Drama bearbeitete.

Lupa spürt in Brochs Roman etwas auf, das er als ein Merkmal großer Teile der Literatur des 20. Jahrhunderts herausstellt: Ein Streben, mit dem literarischen Erzählen etwas darüber hinaus zu erlangen, schreibend Phänomene näher zu

⁶[NIZIOLEK 1997, S. 178]

⁷s. Abschnitt 1.2

⁸s. [LUPA 1999b, S. 52], [LUPA 1997c, S. 8f]

⁹[LUPA 1995e, S. 7]

kommen, die sprachlich nicht direkt ausdrückbar sind. «Dort, an der Peripherie der Ereignisse, sah er [Broch] im Wesentlichen das, was vordergründig – aus der Sicht der Protagonisten – verschwommen erscheint. Erst im Hintergrund ist das wahre Abbild des Absurden auszumachen, ein Bild, das sich dann auf einmal in der Welt festsetzt.»¹⁰ Die «gewisse Unvollkommenheit der einzelnen Erzählstränge» wird zu einem «Modell» für Lupas Theater.¹¹ Er setzt die Erzählung fort, indem er seine individuelle Lesart des literarischen Stoffes in eine (polnische) Bühnensprache übersetzt. «So viele Reflexionen und Begebenheiten aus dem Roman mußte ich verschweigen – so versuchte ich, sie irgendwie in das Sprechen (die Sprache) im Theater zu übertragen... Es handelt sich hier vor allem um einen Prozeß der Irrationalisierung der den Protagonisten umgebenden Welt. Ich denke, daß die Adaptation in ihrer Gesamtheit mit den ihr verfügbaren Mitteln versucht, das Geheimnis dieses außergewöhnlichen Meisterwerks zu vermitteln.»¹² Lupa nennt seine Vorgehensweise bei der Adaptation die «partielle Extraktion des Theaters aus der Literatur», bei der die «pure Literatur» auf der Bühne in den narrativen Passagen wieder auftaucht.¹³ «[...] so bleibt die theatralische Realität im Halbschlaf, als passives Objekt, nicht völlig abhängig von der Magie der Wörter. Da es unmöglich ist, tief in die inneren Prozesse einzudringen, habe ich das durch Verzerrung der äußeren Wirklichkeit auszugleichen versucht, so daß die ganze dargestellte Welt als eine Vision dieser Prozesse erscheint.»¹⁴

Ein wichtiges Thema in Lupas Adaptation ist die Unwissenheit über sich selbst, das «Geheimnis der Existenz».¹⁵ Broch spricht in diesem Zusammenhang von Irrationalität, die für ihn aus der aktuellen Kondition des Menschen entsteht. Das Gegensatzpaar rational-irrational gehört für Broch zur Grundstruktur des menschlichen Wesens. Analog dazu sieht er Logos und Mythos als Komponenten des Zeitlosen. In der «Zweiheit von mythischer Anamnese und logischem Begreifen»¹⁶ wird laut Broch Erkenntnis möglich, Erkenntnis in einem umfassenden Sinne, d. h. ein nicht auf einzelne wissenschaftliche Disziplinen beschränktes Erkennen der Welt. Auch Broch hat mit Esch bewußt keinen Intellektuellen zur Hauptfigur seines Romans gemacht. In einem Brief schreibt er: «Nun konnte ich zur Exemplifizierung derartiger Haltungen bloß einen ganz einfachen Menschen wählen; genau so wie die Fischer am See Genezareth keine Intellektuellen waren, mußte ich diesen Menschen wählen (der folgerichtig im Huguenau zum Sektenprediger wird), weil die religiösen Urtriebe und Irrationalismen keine Intellektualisierung ihres Werdens und Realisierens vertragen. Aber ich mußte es deutlich machen, wie sie sich erst langsam anmelden, langsam und deutlich ins Bewußtsein treten, ehe sie abstrus (und dennoch das Individuum zwingend) seine Lebensentscheidung herbeiführen.»¹⁷ Etwa ein Jahr später pointiert Broch seine Ansicht in Bezug auf seine Theorie des «polyhistorischen Romans» noch einmal: «Der

¹⁰[LUPA 1997c, S. 9] Hinzufügung U. S.

¹¹[LUPA 1999c]

¹²[LUPA 1995b]

¹³[LUPA 2000b, S. 77]

¹⁴[LUPA 2000b, S. 77]

¹⁵s. Abschnitt 1.3.2

¹⁶[STEINECKE 1968, S. 39]

¹⁷Brief von Herrmann Broch an Daisy Brody vom 5. März 1931, [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 64]

Roman ist Dichtung, hat also mit den Ur-Moventien der Seele zu tun, und eine <gebildete> Gesellschaftsschicht zum Romanträger zu erheben, ist eine absolute Verkitschung.»¹⁸

Zur Auswahlentscheidung für die Bearbeitung des Brochschen Romans hat dieser im Roman enthaltene Aspekt beigetragen. Lupa erinnert sich: «Ich hatte eigentlich ein modernes Drama gesucht, in dem die Leute auf der Suche nach Glück, Wahrheit oder Aufgabe herumirren und dabei gegenseitige Reaktionen erzeugen, die auf ihren Ängsten beruhen. Wo sie Tausende unsinnige Worte formulieren, mit denen sie die Wahrheit zu packen suchen. Ich suchte ein Drama, das Leute, die nicht mit der Gabe der Selbstbetrachtung gesegnet sind, mit der angemessenen unparteiischen Deutung und mit Liebe zeigt.»¹⁹ Lupa habe kein solches Drama gefunden, in dem die Kulturkrise als «persönliches Chaos» eines «geistig unselbständigen» Menschen gezeigt wird, in dem das «Herumirren und ratlose Stammeln des geistig unselbständigen Menschen, der parasitär aus dem Nährboden einer gewissen Kultur, Gesellschaft, einem Wertsystem herauswächst»,²⁰ erfaßt wird. Mit «Die Schlafwandler» meint Lupa, einen solchen Text gefunden zu haben.

Entdeckt hatte er «Die Schlafwandler» durch ein Buch von Egon Naganowski über Musil, in dem dieser auf Broch Bezug nimmt. Lupa findet seine eigene Suche in Naganowskis Worten reflektiert:²¹ «Broch meint eben, das die Welt, die ihre einst sichere Einheit verloren hatte, im frühen Mittelalter, durch den lebendigen Glauben an Gott, verbunden mit einem allumfassenden metaphysisch-organisatorischen System, gegenwärtig einer Aufspaltung in <autonome Wertgebiete> unterliegt (der Staat dem Staate, die Produktion der Produktion, das Geld dem Geld, der Sport dem Sport, die Kunst der Kunst), die nicht mehr einer übergeordneten Idee zugehören, sondern nebeneinander existieren und zur Desintegration des Lebens, der Kultur, der Ethik, der zwischenmenschlichen Beziehungen und der Menschen selbst führten. Vereinsamt und verloren im anarchistischen Chaos widersprüchlicher Systeme bekämpfen sie sich gegenseitig, sie führen einen Krieg aller gegen alle. Unter dem übermächtigen Einfluß abstrakter Kräfte handeln sie willenlos, wie im Traum, eben wie <Schlafwandler>. Die technisch-zivilisatorische Entwicklung, der in Richtung immer größerer Arbeitsteilung, immer größerer Spezialisierung geht, atomisierte die Wirklichkeit, rief die Regression und den Niedergang des Humanismus hervor, entmenschlichte das Einzelwesen.»²²

Lupas Ansicht nach ist Brochs Roman ein «religiöses Werk».²³ Wie in anderen Werken des 20. Jahrhunderts auch, sieht er bei Broch das Streben «nach etwas Größerem, etwas Absolutem»²⁴ Diese Ansicht dominiert die Inszenierungen. In ähnlicher Weise äußert sich auch Broch über seine Intention bei der Publikation von «Esch oder Die Anarchie» und die religionsphilosophische Grundtendenz

¹⁸Brief von Hermann Broch an Daniel Brody vom 5. August 1931, [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 75]

¹⁹[LUPA 2000b, S. 77]

²⁰[LUPA 1995e, S. 6]

²¹s. [LUPA 1995e, S. 6]

²²[NAGANOWSKI 1997]

²³[LUPA 1998d]

²⁴[LUPA 1998d]. Als weitere Beispiele führt Lupa an dieser Stelle Musils «Mann ohne Eigenschaften» und Prousts «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit» an.

des Buches, mit dem er «die sozusagen erkenntnistheoretischen Gründe aufzeigen [will], die, aus dem Boden des Irrationalen (und in zweiter Linie erst Unbewußten) herauswachsend, zu den Ur-Ideen alles Religiösen, der Opferung, der Selbstopferung zur Wiedererlangung des Standes der Unschuld in der Welt führen.»²⁵

Mit den «Schlafwandlern» wollte Broch ein literarisches Exempel für seine spätere Theorie des «polyhistorischen Romans» statuieren.²⁶ Ich möchte an dieser Stelle kurz darauf eingehen, weil dabei klar wird, wie stark sich Broch jenem ethischen Anspruch an Kunst unterwirft, den ich modifiziert bei Lupa wiederfinde. Die Kenntnis der Intention der Autoren Broch und Lupa beeinflusst sicherlich die Interpretation der Texte, soll diese aber nicht übertönen.

Broch entwirft als Ziel «polyhistorischer» Dichtung, daß sie das Ästhetische dem Ethischen zu unterwerfen habe. «Das Ethische und Religiöse in die Welt zu tragen»²⁷ war seine Intention als Dichter. «Meine Hoffnung bei alledem war: die erzieherische Wirkung ethischer Dichtung.»²⁸ Broch will das analytische, also trennende Wesen der Wissenschaft mit dem synthetischen, also vereinenden Wesen der Kunst vereinbaren, um «das Dichterische in die Sphäre der Erkenntnis zu heben».²⁹ In der «Spannung zwischen Worten und Zeilen»³⁰ liegt der eigentliche Ausdruck der Literatur im Gegensatz zur Wissenschaft, deren Methode von der Faktizität der Worte selbst ausgemacht wird. Die Simultanität der Formen dient der Beschreibung einer Totalität der Realität, für die Broch drei Darstellungsebenen wählt: 1) das äußere Geschehen als Ebene des Unbewußten, 2) die Beschreibung der Gedanken der Protagonisten als psychologische Ebene und 3) der Autorenkommentar als erkenntnistheoretische Ebene.³¹ Individualitäten und Einzelgeschehen faßt Broch als symptomatisch für Epochen auf, denn aufgrund des von Broch konstatierten Wirklichkeitszerfalls im 20. Jahrhundert haben sich die Rollen von Einzelpersonen tatsächlich verändert und müssen daher anders dargestellt werden. Darin ist für Broch die «Architektonik» des Gesamtwerks, d. h. die bewußte Konstruktion, von Bedeutung.³² Die «Einheit in der Vielfalt»³³

²⁵Brief von Hermann Broch an Daisy Brody vom 5. März 1931 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 62] Hinzufügung U. S.

²⁶Die Aufsätze «Das Weltbild des Romans» (1933) [BROCH 1955, S. 211-238] und «James Joyce und die Gegenwart» (1936) [BROCH 1955, S. 183-210] sind Quellen für Brochs Theorie. Neben zum Teil als Werbetexte verfaßten Kommentaren zum Roman bilden sie zusammen mit den über zweihundert während der Arbeit an den «Schlafwandlern» entstandenen Briefen eine Art «Über-Roman» [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 197]. Diese Selbstkommentare Brochs sind jedoch keine erschöpfende Quelle und ersetzen nicht eine externe kritische Betrachtung. Dasselbe gilt für die zahlreichen Äußerungen Lupas zum eigenen Werk.

²⁷Brief von Hermann Broch an Egon Vietta vom 21. September 1935 [BROCH 1975, Bd. 13/1, S. 361]

²⁸[BROCH 1975, Bd. 9/2, S. 248]

²⁹[BROCH 1955, S. 207]

³⁰[BROCH 1996, S. 719]

³¹Es handelt sich hier um eine von Leo Kreutzer [KREUTZER 1966, S. 17] vorgenommene, Brochs Aussagen fortführende Systematisierung, die von Hartmut Steinecke [STEINECKE 1968, S. 55] aufgegriffen worden ist.

³²Mit «Architektonik» bezeichnet Broch den Gesamtaufbau eines Kunstwerks. Broch vergleicht seinen Roman mitunter auch mit einem symphonischen Werk, s. u. a. [BROCH 1955, S. 238], [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 84].

³³[WITKIEWICZ 1974b, S. 5] Es gibt bei aller Verschiedenheit erstaunlich viele Berührungs-

ist ein verwandter Begriff aus Witkacys Philosophie und Kunsttheorie.

Ansinnen des «polyhistorischen Romans» ist die Darstellung eines neuen Mythos jenseits der laut Broch seit der Renaissance fortschreitenden Wertzersplitterung.³⁴ Mythos begreift Broch als «Urform jeglicher menschlicher Erkenntnis, Urform der Wissenschaft, Urform der Kunst».³⁵ Mythos steht bei Broch für die Aufhebung (dargestellter) Zeit in der Simultanität, für Geschichte aus Geschichten, die in ihrer Symbolhaftigkeit allgemein gültig werden. Zentral ist die Formulierung ethischer Werte im Mythos. Die theoretische und literarische Weiterentwicklung seines Konzepts des «polyhistorischen Romans» nennt Broch daher «mythischen Roman».³⁶

Lupa, der den Roman mehr als 60 Jahre, also zwei Generationen, nach dessen Entstehung rezipiert und adaptiert, hat ein anderes Verhältnis zur durch Kunst darstellbaren «Totalität» als Broch. Zwar ist er ebenso bemüht, seine dramaturgische Komposition polyphonisch aufzubauen, sein Grundansatz ist jedoch ein individualistischer. Lupa konstatiert für sich: «Der Mensch, der sich mit seiner Spezialisierung zufrieden gibt, kann zufrieden existieren in der Illusion und dem Gefühl, der Nabel der Welt zu sein. Wenn jedoch der schöpferische Prozeß die Ganzheit fordert, offenbart sich uns in erschreckender Weise unsere Fragmentarität. Daher kommt die verzweifelte Suche im Reich der Kindheit.»³⁷ Wo Broch die literarisch beschriebenen Individuen mit dem Draufblick des Philosophen als Exempel für eine Epoche und die Literatur als Weiterführung des Mythos sieht, da ist es Lupa vor allem am schöpferischen Prozeß gelegen. Über das wiederholte und ephemere Erspielen der individuellen Wahrheit der Figuren stellt Lupa verschiedene Versionen eines neuen Mythos nach dem «Zerfall der Werte» (Broch) auf die Probe. Der Wertezersplitterung ist bei Lupa eher als «Umwertung» zu verstehen. Seine Recherche beginnt explizit in der eigenen Biographie, in der er die Urbilder seiner szenischen Fiktion findet. Lupa setzt dem eigenen Totalitätsanspruch, den er z. B. an den Tag legt, wenn er einen «neuen Mythos» in seinem Theater prognostiziert, Fragmentarität als Arbeitsprinzip entgegen. Fragen bleiben prinzipiell offen. Das Eingeständnis der Unsagbarkeit und Unzulänglichkeit wird zum Motor eines Erkenntnisprozesses.

Formal arbeitet Lupa, wie Broch vor ihm, nach den Gesetzen des Kontrapunkts in der Musik, eine Art der Komposition, in der mehrere, bis zu einem gewissen Grade eigenständige Stimmen gleichberechtigt nebeneinander fungieren.³⁸ Durch die Kontrapunktik möchte Broch u. a. die «Verabsolutierung einer Denkposition»³⁹ verhindern. Die Simultanität der Romanhandlungen übersetzt Lupa in die kon-

punkte zwischen Brochs und Witkacys Denken. Sie haben in etwa zur gleichen Zeit (in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) an verschiedenen Orten gearbeitet. Ich konnte keinen Hinweis darauf finden, ob sie einander gekannt haben.

³⁴s. u. a. [BROCH 1955, S. 212]

³⁵[BROCH 1997a, S. 99]

³⁶Zum Begriff des Mythos bei Broch s. «Die mythische Erbschaft der Dichtung» in [BROCH 1955, S. 239-248] und «Mythos und Altersstil» in [BROCH 1997a, S. 94-113] sowie Kapitel 2.

³⁷[LUPA 1999b, S. 46]

³⁸Zur Polyphonie bei Broch s. u. a. [BROCH 1955, S. 238].

³⁹[STEINECKE 1968, S. 92]

trapunktische Polyphonie der szenischen Ereignisse, deren Tempi, Stimmungen und Protagonisten.⁴⁰ Thematische Elemente einer Szene werden in der folgenden bzw. einer korrespondierenden kontrapunktisch aufgegriffen: *punctus contra punctum*. Aus der fraktalen Verknüpfung von Gleichnissen aus der Bibel sowie Aussagen aus der Philosophie insbesondere Kants und Hegels mit Erlebnissen und deren Wahrnehmung durch die Brille des Kriegsalltags ergeben sich Lupas Palimpsestes.⁴¹

Ob der Fülle an Informationen, Unbekannten und Schauplätzen fühlt sich der Zuschauer der «Schlafwandler» im Theater zunächst in ähnlicher Weise verloren wie der Leser im Roman, erst in der Gesamtheit erschließen sich die einzelnen Erzählstränge. Es geht Lupa nicht um eine letztgültige Erkenntnis, sondern um persönliche Wandlungen und schrittweise (Selbst-)Erkenntnisprozesse und den Einfluß äußerer Umstände darauf, um Individuation. Die Außenwelt erscheint in Lupas Theater als Projektion subjektiver, z. T. unbewußter Wahrnehmung. Er greift damit die bei Broch angelegte Struktur auf, das äußere Geschehen als Ebene des Unbewußten darzustellen. Lupa liegt es an der grundsätzlichen Offenheit dieser Prozesse, denn was wäre das Ziel dieser Suche? Weisheit? Erleuchtung? Oder gar das unergründbare Geheimnis des Todes? Sicher ist, daß es sich jeder Beschreibung entzieht, sich immer irgendwo hinter dem Erzählbaren befindet, «im schaffenden Menschen selbst».⁴²

5.3 Die Struktur der Texte im Vergleich⁴³

5.3.1 «Pasenow oder Die Romantik»

Aus dem ersten Teil des Romans verarbeitet Lupa lediglich eine Szene in seiner Adaptation: In der Ouvertüre zu «Esch oder Die Anarchie» hat Lupa ein Gespräch zwischen Elisabeth, Pasenows späterer Gattin, und Eduard von Bertrand aus dem 1. Teil der Trilogie mit wenigen Kürzungen übernommen. Darin debattiert Bertrand über Einsamkeit und absolute Liebe, Fremdheit und falsche Nähe – Themen, die sich wie ein roter Faden durch die szenischen Vorgänge der gesamten Inszenierung ziehen. Der Prolog fungiert als thematische Einleitung in den gesamten Inszenierungszyklus. Er steht für die romantische Liebe bzw. deren Scheitern.

Im ersten Teil «Pasenow oder Die Romantik» erzählt Broch die Geschichte des pommerschen Junkerssohnes Joachim von Pasenow, der gemeinsam mit Eduard von Bertrand seinen Militärdienst in Berlin ableistet. Bertrand scheidet aus freien Stücken aus dem Dienst aus, um Geschäftsmann zu werden. Pasenow hat während seiner Militärzeit eine nicht standesgemäße Liebesbeziehung zu einer Prostituierten, die er aber fallen läßt, um mangels innerer Freiheit auf das Gut des verachteten Vaters nach dessen Tod zurückzukehren. Ohne Liebe heiratet er Elisabeth, die Tochter der Besitzer eines Nachbargutes. Entscheidend für seine psychische Ent-

⁴⁰s. Abschnitt 3.3

⁴¹s. Abschnitt 3.1.5

⁴²[LUPA 1997c, S. 13]

⁴³Eine Liste der Szenen von Lupas Broch-Adaptation findet sich im Anhang.

wicklung ist der Tod des Bruders Helmut im Duell. Erst im dritten Teil (1918) taucht Major von Pasenow als Stadtkommandant des kleinen Städtchens Kurtrier wieder auf.

Die drei Teile der Brochschen Trilogie unterscheiden sich stilistisch deutlich voneinander, womit Broch die Epochenumbrüche unterstreichen will. Während der erste Teil in relativer Übersichtlichkeit im Stil der großen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts verfaßt ist, erscheinen der zweite und dritte Teil wesentlich fragmentarischer, nicht mehr linear erzählt, bruchstückhafter, vielschichtiger, was Lupa bewogen haben mag, die Ouvertüre aus dem ersten Teil als «Fenster» zur Vergangenheit einzubeziehen,⁴⁴ und den Pasenow-Roman ansonsten nur als Subtext für die Figur des Majors von Pasenow im dritten Teil zu verwenden. Die Szene ist zugleich eine Reminiszenz an die Stimmung in Lupas früheren Inszenierungen und somit ein Selbstzitat.

5.3.2 «Esch oder Die Anarchie»

«Esch oder Die Anarchie» setzt sich aus 25 Szenen zusammen, die in drei Akte eingeteilt sind (analog zur Einteilung des 2. Teils des Romans). Zwischen den Akten ist jeweils eine Pause vermerkt. Die Reihenfolge der Szenen orientiert sich eng am Roman. Die einzelnen Szenen im Text tragen Titel, in denen die Vorgänge pointiert werden.⁴⁵

Die Übersetzung dieses Teils hat Lupa auf der Grundlage der Romanfassung von 1931/32 vorgenommen. Slawomir Blauts Übersetzung der gesamten Trilogie ist erst 1997 erschienen. Lupas Text orientiert sich, wie mir scheint, näher als Blauts am Stil des deutschen Originals. Lupas Sprache ist lakonischer, stark auf das Sprechen hin komponiert, während Blaut z. T. veraltete Wörter und kompliziertere Satzkonstruktionen wählt. Lupas Fassung enthält eine Reihe von Germanismen, die in Blauts Übersetzung nur vereinzelt vorkommen. Der Text von Lupas Adaptation ist während der Probenarbeit entstanden. Im Textbuch sind zum Teil (Sprech-)Varianten einzelner Dialogfragmente angegeben.

Auf der Ebene der Handlung lassen sich Brochs Teilroman und Lupas Adaptation als Geschichte des Handlungsgehilfen August Esch⁴⁶ zusammenfassen, der nach seiner Kündigung in einer Kölner Weinfirma als Schiffskassier einer Binnenreederei in Mannheim beschäftigt wird, der wiederum Eduard von Bertrand als Präsident vorsteht. In Köln ist die Wirtschaft von Mutter Hentjen das Zuhause des Waisen Esch, wo auch der Gewerkschafter Martin Geyrink verkehrt. In Mannheim kommt Esch bei seinem Arbeitskollegen Balthasar Korn und dessen lediger

⁴⁴s. auch Abschnitt 5.5.2. Broch bezeichnet dieses Gespräch seinerseits als «Fenster» zu den folgenden Teilen der Trilogie, s. Brief von Hermann Broch an Daniel Brody vom 7. Juni 1930 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 48].

⁴⁵Zu einem Teil zitiert Lupa Wendungen aus Brochs Roman direkt (z. B. «Danach betrank er sich...» – Szene 2.3, «Man liebt nur einmal» – Szene 11, «Der Schlaflose» – Szene 23), meist aber wählt Lupa markante Worte bzw. Vorgangsbeschreibungen, die die einzelnen Szenen charakterisieren (z. B. «Schwager» – Szene 5, «Dolche» – Szene 7, «Audienz» – Szene 21) bzw. ihnen symbolische Bedeutung zuschreiben (z. B. «Am Fuße des Bergs» – Szene 20, «Lawine» – Szene 22).

⁴⁶s. auch Abschnitt 5.5.4

Schwester Erna unter. Zwischen Esch und Erna entspinnt sich eine zunächst nicht ausgelebte erotische Beziehung, die von gegenseitigen Mißverständnissen geprägt ist. Esch engagiert sich in einem Ringkampfunternehmen, gemeinsam mit neu gewonnenen Freunden vom Theater. Mit diesem Unternehmen, in das er auch Erna und den puristischen Zigarrenhändler Lohberg finanziell involviert, möchte Esch die schöne und unnahbare Ilona aus den Klauen des Messerwerfers befreien. Zu Eschs Leidwesen gibt sich die «reine» Ilona als Geliebte dem unansehnlichen Korn hin. Dennoch bleibt sie in Eschs Vorstellung das Opfer, das es zu erlösen gilt. Der Gewerkschafter Geyrink wird inhaftiert, obwohl er gegen den geplanten Streik plädiert hatte. Er ist das zweite Opfer, an dem sich Eschs Wut über die Ungerechtigkeit der Welt manifestiert. Esch unternimmt eine Reise zu Bertrand, um Sühne für Ilona und Geyrink zu fordern. Esch stilisiert Bertrand zum Träger aller Schuld. Bertrand begeht Selbstmord. Die Ringkämpfe werden in Köln von Esch, dem Theaterdirektor Gernerth und dem Messerwerfer Teltcher-Teltini organisiert. Gernerth prellt seine Kompagnions und verschwindet. Am Ende heiratet Esch nach einem komplizierten Annäherungsprozeß die Kneipenwirtin Mutter Hentjen.

Einige Szenen hat Lupa aus eigenen Dialogen zusammengestellt, mehr oder weniger analog zu Brochs erzählten Berichten über bestimmte Ereignisse. Oder Lupa hat Dialogfragmente solchen Szenen hinzugefügt, die bei Broch bereits in wörtlicher Rede ausgeführt waren. Solche «Apokryphen» findet man in den Szenen «Entlassen», «Schwager», «Abendliche Spannungen», «Man liebt nur einmal», «Probe der Frauenringkämpfe» und «Im Zug». Den ebenfalls von Lupa verfaßten bzw. zusammengestellten Szenen «Dolche» und «Heilsarmee» möchte er einen «symbolträchtigeren und synthetischeren Charakter als im Original»⁴⁷ geben. Gegenüber Siegfried Unseld rechtfertigt Lupa diese Zusätze: «Unter Berücksichtigung der Erfordernisse der entstehenden Adaptation mußte ich an einzelnen Stellen [...] Fragmente neu verfaßter Dialoge hinzufügen, die jedoch meiner Ansicht nach genau die Absichten Brochs respektieren. Es handelt sich dabei um Szenen mit hohem Informationsgehalt, ohne die es schwierig wäre, die Erzählung fortzuführen.»⁴⁸

Lupa orientiert sich tatsächlich nah an Brochs Text. Hinter einzelnen Sätzen des Romanciers eröffnet er seine individuelle Variante der Konkretisierung literarischer Andeutungen. Hinter der Verknappung der Informationen über die Figuren und der Verkürzung ihrer Aussagen (in der Adaptation gegenüber dem Roman) liegt ein hoher Grad an Konzentration. Lupa arbeitet an Broch sein «Identitätsthema»⁴⁹ ab. Er läßt dem heutigen Zuschauer seiner immer neuen Vorstellungen der «Schlafwandler» aber ausreichend Raum, darin wiederum «ein Symbol unseres Selbst»⁵⁰ zu entdecken, das es zu entwickeln gilt.

⁴⁷[LUPA 1995b]

⁴⁸[LUPA 1995b].

⁴⁹[HOLLAND 1979, S. 1135]

⁵⁰[HOLLAND 1979, S. 1136]

5.3.3 «Huguenau oder Die Sachlichkeit»

Die Adaptation von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» enthält 27 Szenen in zwei mal drei Akten, während der 3. Teil des Romans durchweg in 88 Abschnitte eingeteilt ist. Die sukzessive während der Probenzeit entstandene Szenenfolge orientiert sich nur lose an der des Romans. Bei der neuen Zusammenstellung der Szenen mischen sich inhaltliche und formal-kompositorische Motivationen.⁵¹

Für «Huguenau oder Die Sachlichkeit» benutzt Lupa weitestgehend die Übersetzung von Slawomir Blaut. In den Dialogen ist die Sprache in Funktion ihrer Sprechbarkeit zum Teil verändert. Die lyrischen Passagen hat Lupa größtenteils selbst übersetzt. Er hält den 3. Teil des Romans für gegenwärtig aktuell, der Zeit seines Entstehens weit voraus. Insofern ist das späte Erscheinen der polnischen Übersetzung eines Werkes der Weltliteratur vielleicht geradezu eine Chance für dessen Rezeption durch das polnische Publikum um die Jahrtausendwende.

Zu Beginn des 3. Teils der Trilogie erzählt Broch von der Ankunft des Geschäftsmannes und desertierten Soldaten Huguenau in dem kleinen Städtchen Kurtrier sowie seine Konfrontation mit August Esch, dessen Frau und dem Stadtkommandanten Joachim von Pasenow. Immer wieder wechselt die Perspektive auch zur Geschichte der Rechtsanwältsgattin Hanna Wendling, deren Mann auf Fronturlaub ist, und zur Erzählung über Personal und Patienten des Lazarets. Hier beschreibt Broch Ärzte und Krankenschwestern in ihren unterschiedlichen Haltungen zum Krieg wie auch die Konsequenzen des brutalen Gaskrieges auf die verwundeten Soldaten Ludwig Goedicke und Otto Jarecki. Im 3. Teil der Trilogie hat die «Umwertung der Welt» begonnen, die Revolution der Erkenntnis hat zugleich mit der Novemberrevolution des Jahres 1918 eingesetzt. Die Figur des Huguenau wird in seiner Unmoral zum «rächenden Henker für alles Gewesene».⁵² Als weiteren Erzählstrang beschreibt Broch die Geschichte des Heilsarmemädchens Marie und ihre Begegnungen mit dem Ich-Erzähler, dem Schriftsteller und Doktor der Philosophie Bertrand Müller sowie seinen jüdischen Nachbarn Nuchem Sussin und dem Arzt Samson Litwak. Diese Handlung spielt in Berlin. Bertrand Müller ist bei Broch als Autor des philosophischen Essays «Zerfall der Werte»⁵³ auszumachen. Broch beschreibt die endgültige Konstruktion seines Romans folgendermaßen: «Um den <Zerfall der Werte> rankt sich das Geschehen

⁵¹ Ein Beispiel für die Veränderung der Reihenfolge ist die Neusituierung des «Symposions» (Szene 9) und der «Bibelstunde» (Szene 16), zwischen denen im Roman nur ein mit «Verwandlung» überschriebener Abschnitt, das Bankett, der Besuch Bertrands in der Krankenmission der Heilsarmee und Teil 8 des «Zerfalls der Werte» steht, in dem Broch eine im Christen- und Judentum auffallende Tendenz zur Verinnerlichung bzw. Mystifizierung der Religionen verhandelt. Lupa rückt das Bankett als Finale an das Ende des ersten Abends (Szene 12). Bertrands Besuch bei Marie und ihren Kranken kombiniert er unmittelbar mit der vermeintlichen Krankheit Huguenaus (Szenen 20 und 21). Der Einschub von fünf zusätzlichen Szenen zwischen das «Symposion» und die «Bibelstunde» trägt zum einen zur rhythmischen Variation der Szenen bei, durch die ein Spannungsbogen entsteht und zum anderen erhält der Zuschauer für das Verständnis notwendige Informationen über einzelne Figuren.

⁵² Werbetext von Hermann Broch, entstanden im März 1932 nach Abschluß des «Huguenau» [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 18]

⁵³ «Zerfall der Werte» ist ein in 10 Teilen in den 3. Teil eingearbeiteter erkenntnistheoretischer Essay, in dem Broch u. a. seine Wertphilosophie darlegt. Der letzte Teil des Essays ist mit dem Epilog identisch. Ich werde im Rahmen dieser Arbeit nicht im Einzelnen auf den Essay eingehen.

des Romans, eigentlich mehrerer Romane auf verschiedenen Bewußtseins- und Darstellungsebenen, die, aufsteigend vom rein Lyrischen bis zum rein kognitiven, in genauer Kontrapunktik sowohl die Motive der beiden vorhergegangenen Teile aufnehmen, als auch, ineinander verwoben, das Thema des im Wertzerfall vereinsamten und von der Weltangst erfaßten Menschen abwandeln, um schließlich in gewaltiger Zusammenfassung die Ahnung des kommenden Ethos aufleuchten zu lassen.»⁵⁴

Broch konstatiert eine «choreographische Symmetrie»⁵⁵ der Figuren, auch der Nebenfiguren, in den drei Teilen des Romans. Lupa nimmt diese Symmetrie in seine Dramaturgie auf, «übersetzt» und erweitert sie durch ein Mittel der Inszenierung, die Besetzung der Rollen.⁵⁶ Pasenow, Esch und Huguenau versuchen, ihrem Leben auf unterschiedliche Art einen Sinn zu geben. Dieses Bestreben gerät (im 3. Teil) «mit zunehmender Versachlichung immer mehr ins Unbewußte».⁵⁷ Pasenow ist ein Vertreter einer gesellschaftlichen Ordnung, die längst nicht mehr existiert. Esch sieht Broch in einer «anarchischen Stellung eines Menschen zwischen zwei Perioden. Äußerlich bereits kommerzialisiert und dem Lebensstil der kommenden Sachlichkeit angenähert, ist er innerlich noch den traditionellen Werthaltungen verhaftet. [...] Da die religiösen Formen nun mehr rudimentär vorhanden sind, teils verdummt, teils versandet in einem sterilen Mystizismus oder Heilsarmeegetriebe, verschiebt sich der Akzent der Lösung ins Erotische und gelangt dort in eine anarchische und mystische Resignation.»⁵⁸ Huguenau sieht Broch als «vollkommen irreligiöse[n] und unerotische[n] Mensch[en]».⁵⁹ Er muß zum «Rächer an dem Veralteten, Absterbenden»⁶⁰ werden. Bertrand, der «eigentliche Held des gesamten Romans»,⁶¹ ist seiner Zeit zwar voraus, aber auch er kommt von «ihren traditionsgemäßen Wertfiktionen»⁶² nicht los. Am Ende resigniert auch er. Seine Person symbolisiert das «Fiasko der alten Werthaltungen» und das «Anwachsen des dunklen und traumhaften Elements».⁶³

Lupa verändert die Struktur der Textvorlage erheblich, indem er aus der «Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin» eine Rahmenhandlung baut, in der der Schriftsteller Bertrand Müller sich als Verfasser des Erzählten ausgibt. Lupa setzt die bei Broch angelegte Selbstreferentialität fort und übersetzt sie in Bühnensprache. Der Erzähler Bertrand führt den Zuschauer in die Erzählstränge um Huguenau, Pasenow und Esch sowie die Geschichte der Hanna Wendling

⁵⁴ Werbetext von Hermann Broch, entstanden im März 1932 nach Abschluß des «Huguenau», zitiert nach [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 18]

⁵⁵ [BROCH 1996, S. 721]

⁵⁶ Beispielsweise sind Ilona und Hanna, Lohberg und Flurschütz, Geyrink und Goedicke, Gernerth und Huguenau jeweils mit denselben Schauspielern besetzt, was auf ein bestimmtes Verständnis der Figuren hindeutet.

⁵⁷ [BROCH 1996, S. 719]

⁵⁸ [BROCH 1996] [S. 720]

⁵⁹ [BROCH 1996, S. 720] Hinzufügungen U.S.

⁶⁰ [BROCH 1996, S. 720]

⁶¹ [BROCH 1996, S. 720] Nicht umsonst trug Brochs Roman ursprünglich den Namen Bertrands im Titel, s. Brief von Hermann Broch an Daniel Brody vom 7. Juni 1930 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 47].

⁶² [BROCH 1996, S. 721]

⁶³ [BROCH 1996, S. 721]

ein. Die Erzählung über das Personal des Lazaretts sowie die Patienten Goedicke und Jarecki positioniert Lupa außerhalb der Fiktion des Autors Bertrand. Der philosophische Essay, an dem die Figur Bertrand in Brochs Roman schreibt, wird bei Lupa zwar erwähnt, er läßt jedoch den Schriftsteller, nicht den Philosophen Bertrand im Vordergrund stehen. In den ersten beiden Szenen faßt Lupa mehr als ein Drittel des Brochschen Teilromans zusammen, woraus ersichtlich wird, daß es ihm in seiner Adaptation nicht auf die konkreten Situationen ankommt, sondern auf die geistigen und psychischen Konsequenzen einer ganzen Reihe von Erlebnissen der Protagonisten. Die Situierung der Bertrand-Passagen innerhalb von Lupas Adaptation stellt die auffälligste formale Änderung gegenüber dem Roman dar. Lupa wertet diese Passagen dadurch auf.

In der Erzählung um die drei Hauptprotagonisten Esch, Huguenau und Pasenow stehen sich die Weltbilder der drei Figuren konträr gegenüber und werden von der vierten, ihrem Autor Bertrand Müller, aus der Vogelperspektive beobachtet und kommentiert. August Esch ist Katholik,⁶⁴ Joachim von Pasenow ist Protestant, Wilhelm Huguenau steht außerhalb jedweden Wertesystems. Er ist einer Art irrationaler Liebe zu technischem Fortschritt und Profit verfallen. Broch nennt ihn «wertfrei».⁶⁵ Was Bertrand betrifft, übernimmt Lupa durchaus Brochs Darstellung des assimilierten Juden. Er legt chassidischen Humor an den Tag, leugnet aber seine jüdische Herkunft und verschreibt sich der Philosophie als Wertesystem, in der er eine Synthese aus den bestehenden Religionen versucht.⁶⁶ Die Konfrontation der Wertesysteme ist in der Inszenierung merklich vorhanden, doch verschiebt Lupa Brochs Akzente hin zu einer allgemeinen (fast alle Figuren umfassenden), unsicheren Suche nach neuen Formen von Religiösität, Spiritualität bzw. einer neuen Ethik.

Alle Figuren durchleben eine Zeit, in der ihre bisherigen Gewohnheiten fundamental in Frage gestellt, wenn nicht sogar zunichte gemacht werden. Der Krieg, den die Figuren zum dargestellten Zeitpunkt nur mittelbar erleben, läuft auf einer sekundären Ebene der psychischen Wahrnehmung ab, dennoch rührt er an den Grundfesten ihres Daseins. Arnold Mindell spricht von «sekundären Signalen» im psychischen Erleben, die am Rande der bewußten Wahrnehmung liegen und die sich in Träumen und unkontrollierbaren Körperreaktionen äußern.⁶⁷ In Lupas Darstellung der Figuren haben diese «sekundären Signale» die Überhand gewonnen: Die Menschen werden in Kriegszeiten von ihren unbewußten Phobien und Obsessionen regiert und allmählich innerlich zerfressen. Das markanteste Beispiel introvertierter Selbstzerfleischung ist Hanna Wendling, die reiche Gattin eines Rechtsanwalts, die sich durch den Krieg von ihrem Mann an der Front, ihrem Sohn und der gesamten Außenwelt so sehr entfremdet, daß sie bar jedes zwischenmenschlichen Kontakts in absoluter Einsamkeit bis zum Tode vor sich

⁶⁴ Daß Esch im Verlaufe des Romans unter Pasenows Einfluß zum Protestantismus konvertiert (s. [BROCH 1996, S. 532]), nimmt Lupa nicht explizit in seine Adaptation auf.

⁶⁵ [BROCH 1996, S. 726]

⁶⁶ Zwischen Bertrand und Broch ist diesbezüglich eine Analogie nachzuweisen. Broch konvertierte zwar als Zugeständnis an die adlig-katholische Familie seiner späteren ersten Frau 1909 zum Katholizismus (s. [DURZAK 1967, S.12]), blieb jedoch zeitlebens den jüdischen Denktaditionen eng verbunden.

⁶⁷ [MINDELL 1987, S. 208]

hin vegetiert.

Der Krieg demoralisiert die Menschen total. Die Lazarettscenen zeigen die Absurdität der menschlichen Beziehungen und Tätigkeiten während des Krieges. Lupa fokussiert mehrere Paare, die, zur Liebe unfähig, nicht zueinander kommen können. Flurschütz, einer der Lazarettärzte, spricht von «leeren Gestalten, die noch leben»⁶⁸ und setzt die Situation mit der biblischen Vision des Letzten Gerichts in Beziehung. Stummheit inmitten belanglosen Palaverns forciert die schwermütige Ahnung des umgebenden Nichts. «Nichts» ist eine auffällig häufige Antwort verschiedener Figuren. Aussagen werden nicht zu Ende geführt, Worte im Keim erstickt. Lupa empfindet den dritten Teil des Romans als «Akt des Glaubens und des sich in den Abgrund Werfens».⁶⁹ «Keiner sieht den Anderen in der Dunkelheit»⁷⁰ zieht sich als Thema mit Variationen durch Lupas gesamte Adaptation: Dargestellt wird eine Zeit der «Verdunkelung»,⁷¹ durch die die Menschheit hindurchgehen, die sie durchleiden muß, um eine höhere ethische Entwicklungsstufe zu erreichen. Die Dialektik des Anfangs und des Endes ist Leitmotiv der biblischen Offenbarung: «Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde, denn der erste Himmel und die erste Erde vergingen, und das Meer ist nicht mehr.»⁷² Huguenau ist Protagonist des *nigredo*, während Esch und besonders Pasenow an den verfallenen Werten des Alten festhalten. Bertrand ist Vorausdenker für das Neue, der jedoch in Depressionen versinkt und am Ende zurückkehrt in sein jüdisches Zuhause, in die tausende Jahre alte Hoffnung auf den Messias als Erlöser und Zion als gelobtes Land.

Lupa bezeichnet den «permanenten Kriegszustand» als «schöpferischen Zustand», der «zu einer wilden Kreativität [führt], die Epochensprünge ermöglicht».⁷³ Laut Broch besteht das Thema des 3. Teils in der auf den Verfall der Werte beruhenden «Rückverweisung des Menschen auf die Einsamkeit» und in der «Aufzeigung der neuen produktiven Kräfte, die aus der Einsamkeit entspringen, wenn sie tatsächlich manifest geworden ist».⁷⁴ Im Schlußabsatz des Epilogs formuliert Broch die Hoffnung des Dennoch: Trotz oder gerade wegen all der Grausamkeiten des 20. Jahrhunderts⁷⁵ und der technisierten Verrohung des Menschen bewahrt er sich die Vision eines hoffnungsträchtigen Künftigen.

5.4 Reflektierte Träume und geträumte Reflexionen

Meiner Ansicht nach sind Traum und Reflexion in Lupas «Traumdramaturgie» gleichermaßen wichtige Bestandteile, weshalb ich sie in den folgenden Abschnitten gegenüberstelle. Den Traum integriert Lupa als Inbegriff des Unbewußten in seine Dramaturgie, in der nicht die Fabel, sondern das psychische Erlebnis im

⁶⁸[LUPA 1998b, S. 70]

⁶⁹[LUPA 1997c, S. 9]

⁷⁰[LUPA 1998b, S. 29, 117]

⁷¹Zum Begriff *nigredo* s. Abschnitt 1.3.1.

⁷²Offenbarung des Johannes 21/1

⁷³[LUPA 1998c, S. 11]

⁷⁴Brief von Hermann Broch an Daisy Brody vom 23. Juli 1931 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 70]

⁷⁵Ich möchte darauf hinweisen, daß Broch zum Zeitpunkt des Verfassens seiner Trilogie lediglich die Schrecken des Ersten Weltkriegs erlebt hatte.

Vordergrund steht. Die Reflexion begreift er als Inbegriff des Bewußten. Indem die reflektive Ebene die Fiktion auf sich selbst zurück verweist und das Theater als Theater offenlegt, verleiht sie dem Kunstwerk überindividuelle Dimension. Der Erkenntnisprozeß des Zuschauers schwankt analog zum szenischen Geschehen zwischen der Suggestion des Traumhaften und der Rationalität der Reflexion. Ich untersuche diesen Dualismus, indem ich ihm in der «Architektonik» der Inszenierung sowie in exemplarischen Szenen nachgehe.

5.4.1 Selbstreferentialität in Lupas Inszenierung

Die Narration

Hinter dem folgenden Abschnitt steht die Frage nach der Auflösung des Wirrwarrs der verschiedenen Urheber der erzählten Geschichten, die Frage nach der Erzählperspektive und nach dem Erzähl-Ich. Für Broch gilt der Autorenkommentar als erkenntnistheoretische Ebene. Der Autor Hermann Broch existiert in Lupa's Adaptation weiter. Lupa leiht ihm seine Stimme und setzt durch die Neustrukturierung der Ausgangstexte, seine «Apokryphen» und die Interpretation im Sprechakt sich selbst als Autor hinzu. In «Huguenau oder Die Sachlichkeit» konstruiert Lupa noch einen dritten, fiktiven Autor, Dr. Bertrand Müller, wodurch er eine weitere selbstreferentielle Metaebene schafft. Bei Lupa ist die Narration *Movens* der dramaturgischen Struktur.

Tritt der Autor in dramatischen Werken meist hinter die Dialoge seiner Figuren zurück, so wird er in Lupa's Adaptation sowohl als Ich-Erzähler wie auch als unpersönlicher Kommentator manifest, der die Handlung durch weiterführende Betrachtungen bereichert. Durch die narrativen Passagen in Lupa's Broch-Adaptationen nimmt die szenisch nicht erzählte bzw. nicht erzählbare Geschichte ihren Lauf, sie überbrücken bzw. erklären Zeitsprünge, deuten historische Umstände an, liefern Stimmungsbeschreibungen. Der Autor kehrt manchen inneren Monolog der Figuren nach außen, nicht nur, indem er sie referiert, sondern indem er mit den denkenden oder träumenden Figuren in Dialog tritt. Die Narration zeichnet sich durch das Schwanken zwischen betrachtendem Abstand und involvierter Nähe zum szenischen Geschehen aus.

Neben klar als Narration ausgewiesenen Textpassagen gibt es in allen Texten Lupa's in Klammern notierte innere Monologe einzelner Figuren, die nur zu einem Teil in der Inszenierung über die Off-Stimmen der Schauspieler akustisch vernehmbar werden. Für den Leser der Adaptation erscheinen sie als Narration. Für die Schauspieler fungieren sie als Hilfsmittel, denn sie beschreiben Haltungen der Figuren. Diese Subtexte stammen zum großen Teil aus den Originaltexten und sind daher nicht unmittelbar an die Individualität des jeweiligen Schauspielers gebunden. Aus den Subtexten ist aber letztlich auch die Stimme des Autors und Regisseurs herauszuhören, denn sie enthalten mehr bewußtes bzw. sprachlich formuliertes Wissen als die Figuren selbst in der Lage wären zu formulieren. Sie dienen den Schauspielern als Gestaltungsgrundlage für ihre Figuren.

Der Regisseur selbst spricht einen Großteil der narrativen Passagen live ein. Lupa gliedert damit die Narration in die veränderbare musikalische bzw. rhythmische Struktur der Inszenierung ein. Lupa sitzt währenddessen an einem Pult im hin-

tersten Teil des Zuschauerraums. Er ist so in der Lage, Tempo und Stimmung des jeweiligen Abends aufzugreifen und in die Vorstellung einzugreifen. Wenn die Narration stellenweise die Rolle eines Partners für den monologisierenden Schauspieler übernimmt, ist die Unmittelbarkeit des Sprechakts besonders wichtig. Lupa in persona ist die Vermittlungsinstanz der verschiedenen, sich überlagernden Autoren: Er spricht die Sätze Brochs als wären es seine eigenen oder unterlegt sie sprechend mit seiner Deutung. Er erfüllt die selbst gesetzte Aufgabe, als Künstler «Medium» zu sein, in einem Theater, das einer «spiritistischen Séance» gleichen soll.⁷⁶ Die engagierte Präsenz Lupas, dessen Autobiographie eine wichtige Gestaltungsgrundlage für die gesamte Inszenierung bildet, verweist auf sein Interesse an der persönlichen Individuation im und durch Theater. Allerdings umfaßt die Ebene der Narration nicht nur Individuelles, sondern verweist kommentarisch auf die universelle, symbolische Dimension des Erzählten.

Um Lupas Erzähltechnik transparent zu machen, möchte ich kurz auf die Stellung des Autors in Brochs Roman eingehen. Der Autor der drei Teile verändert sich ebenso wie sich die Erzählweise in den Teilromanen voneinander unterscheidet. Im ersten Teil ist er ein auktorialer Erzähler, der die Figuren durch die Handlung begleitet. Im zweiten Teil wandelt er sich immer mehr in eine das Geschehen und seine Konsequenzen kritisch und zuweilen ratlos debattierende Instanz. Im dritten Teil existiert mit der Figur des Dr. Bertrand Müller ein Autor, der an dem in den Roman eingefügten philosophischen Essay «Zerfall der Werte» arbeitet. Dieser Bertrand wird zwar als Schriftsteller beschrieben, aber er stellt sich nicht eindeutig als Autor der übrigen Erzählstränge vor. Ob Eduard von Bertrand des ersten und zweiten Teils der Figur des Dr. Bertrand Müller des dritten Teils entspricht, läßt Broch offen.⁷⁷ In einem Brief an seinen Verleger Brody betont er: «Überall, wo die Darstellungstechnik mit zum Inhalt des Dargestellten wird, muß natürlich die werkende Hand mit zum Vorschein kommen [...] Bei den Schlafwandlern wird das Technische mit der zunehmenden Versachlichung des Inhalts immer mehr bloßgelegt, und es versteht sich daher, daß man im 3. Teil die Stimme des Autors am deutlichsten hört [...]»⁷⁸ Dem körperlich präsenten Ich-Erzähler Bertrand, der Protagonist der «Geschichte des Heilsarmee Mädchens in Berlin» ist, steht ein nicht personaler Autor zur Seite, dessen Erzählhaltung zwischen einer sehr weit entfernten Perspektive und großer Distanz zu den Figuren sowie einer differenzierten Innenschau pendelt. In dieser stark kommentatorischen aber nicht allwissenden, sondern fragenden Ebene ist Brochs Stimme zu vernehmen. Interessanterweise webt Broch in seinem als letzten Teil des philosophischen Essays ausgewiesenen Epilog die philosophisch-rationale Reflexion des «Zerfalls der Werte» mit der fiktional-irrationalen Ebene um Huguenau, Esch und Pase-

⁷⁶Ob der Zuschauer sich in den Bann der inszenierten «Séance» ziehen lassen will, bleibt ihm freigestellt, zumal ihm immer noch die Ebene der Reflexion innerhalb der Narration geboten wird. Für denjenigen Zuschauer, der «außen vor» bleibt, mag Lupas Inszenierung kopflastig und langatmig erscheinen.

⁷⁷Es gibt eine lange Reihe Sekundärliteratur zu diesem Thema. Die Befürworter und Gegner einer Identität zwischen Eduard von Bertrand und Bertrand Müller disputieren seit Jahrzehnten. Die wohl wichtigsten Studien zu diesem Thema finden sich in [MANDELKOW 1962], [GEISLER 1964], [COHN 1966], [ZIOLKOWSKI 1964], [KREUTZER 1966] und [MIDGLEY 1981].

⁷⁸Brief von Hermann Broch an Daniel Brody vom 24. Juni 1930 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 49]

now ineinander. Dem Dichterphilosophen Broch ist es hier an einer Erweiterung der Literatur um das Ethische gelegen: An der Aufzeigung einer Utopie, die er mit dem Blick des Ethikers aus der literarischen Fiktion herauslöst.

In Lupas Adaption existiert weder ein Philosophie und Literatur verknüpfender Epilog, noch versucht er an anderer Stelle in eindringlicher, ja programmatischer Form wie Broch die beiden Beschreibungsweisen von Wirklichkeit überein zu bringen. Während ich für Broch formulieren möchte, daß sein Hauptinteresse bei der Verfassung seines «polyhistorischen Romans» die Vervollkommnung der Philosophie durch die Literatur ist,⁷⁹ so würde ich für Lupa eher sagen, daß ihm das Theater als Diskussionsforum weltanschaulicher Ansätze dienen mag, er also das Theater implizit durch Philosophie ergänzt. Jedoch wird auch bei Lupa die Ambivalenz zwischen realem Autor und Autorenfigur zu einem Diskurs über das Theater im Theater, ebenso wie diese Ambivalenz im Roman zum Diskurs über Literatur innerhalb der Literatur führt. Lupa greift Brochs selbstreferentielle Konstruktion auf und wandelt sie um in seine eigene. Für beide Erzählerkonzepte kann man von «impliziten Autoren»⁸⁰ sprechen.

Was Broch als Präsenz des Autors und Bloßlegung des Technischen meint, ist in Lupas Adaption des «Esch» ein zentrales Stilmittel. Man sollte jedoch auch bei Lupa zwischen der Rolle der Narration in «Esch oder Die Anarchie» und «Huguenau oder Die Sachlichkeit» unterscheiden. Deshalb gehe ich im Folgenden gesondert auf die beiden Teile ein. Desweiteren ist es wichtig, in der Betrachtung den Text nicht von der Inszenierung zu trennen, da erst hier deutlich wird, in welcher Weise Lupa die Erzählpassagen integriert.

«Esch oder Die Anarchie» Im ersten Teil der Adaption gibt es eine Reihe von Regieanweisungen im geschriebenen Text, die für den Leser eine narrative Funktion erfüllen. Lupa beschreibt hier oft genauestens die Stimmungslage der jeweiligen Szene, gibt Szenenwechsel, O-Töne und Zeitsprünge an.⁸¹ Diese Texte sind von Lupa, nicht von oder nach Broch. Sie sind nach den Proben festgeschrieben worden und klingen wie Analysen oder Kommentare der eigenen Inszenierung. Neben diesen Regieanweisungen, die in der Inszenierung nicht gesprochen werden, enthält die Adaption erzählerische Passagen, die Lupa aus Brochs Roman überträgt, in denen konkrete Figuren vorgestellt, Ortswechsel angegeben werden etc. Sie ähneln damit inhaltlich Regieanweisungen. Der Teil dieser Texte, der sich direkt auf den Szeneninhalte bezieht, illustriert teilweise direkt Handlungen der Figuren, deren geistige Situation, ihre bewußten und/oder unbewußten Intentionen. Das führt zu einer Verstärkung bzw. Überhöhung, mitunter aber auch zu einer grotesken Ironisierung der Handlungen, wenn dem Zuschauer die Absurdi-

⁷⁹In den späteren Jahren verändert sich Brochs Ansatz diesbezüglich, denn er spricht der Literatur gegen Ende seines Lebens gerade jene Wirkung ab, die er in den 1930er Jahren vehement proklamiert hatte, obwohl er weiterhin auch als Literat tätig war (s. u. a. [DURZAK 2001, S. 161]).

⁸⁰s. [BOOTH 1961]

⁸¹Teilweise stimmen die Angaben im Text weder mit den mir bekannten Vorstellungen noch mit den mir vorliegenden Videoaufzeichnungen überein, was darauf hindeutet, daß Lupa mit dem Ensemble ständig an den Inszenierungen weiterarbeitet. In meinen diesbezüglichen Ausführungen beziehe ich mich auf die mir vorliegende Textversion.

tät des Handelns durch den Kommentar vor Augen geführt wird. Teilweise initiiert Lupa bewußt eine Irritation der Figuren, wenn sie sich selbst durch den Spiegel des Kommentars einen Augenblick lang von außen zu sehen scheinen. Die Figuren scheinen sich vom Erzähler, der sie erfunden hat, der also ihrem Autor bzw. Regisseur entspricht, ertappt zu fühlen.⁸² An solchen Stellen verweist Lupa auf die theatrale Situation. Darüber hinaus übernimmt er aus Brochs Roman Passagen, die den Fortgang der Geschichte oder, dem Roman getreu, die Umgebung beschreiben. Durch die Narration ergänzt Lupa seine minimalistischen Bühnenbilder. In der Szene «Lorelei»⁸³ beispielsweise wird die Reise Eschs und Mutter Hentjens nur durch eine Bank angedeutet, die zunächst am Rand steht und den Zug, in dem die beiden reisen, andeutet. Wenig später steht die Bank in der Bühnenmitte, wo sie sich in einen Ruheplatz für müde Wanderer auf dem Weg zur Lorelei verwandelt. Die Narration umschreibt die Situation genauer. Teilweise entsteht durch narrative Einschübe eine Metaebene, die sich auf die Gesamtheit des Textes bezieht.⁸⁴ Durch die Schönheit der Sprache hebt sich diese Form der Narration von den übrigen Dialogen ab.

Stilistisch verschieden von den aus dem Off zu hörenden narrativen Passagen, übernehmen auch Teile aus der Szene «Heilsarmee» eine narrative Funktion, in dem sie den in Roman wie Adaptation immanenten theologischen und apokalyptischen Diskurs aufnehmen. Eingebettet in beinahe liturgische Gesänge, die Lupa aus der Bibel,⁸⁵ alchemistischen Symbolen und einem Brochs Roman entnommenen Liedgebet zusammengestellt hat, singt ein Heilsarmeemädchen ein vertontes Sonett. Darin erzählt sie in der dritten Person über ihr eigenes Leben als Missionarin der Heilsarmee und Pflegerin der Armen und Kranken, eingeleitet von folgender Betrachtung:

«Gar manches läßt sich nur in Versen sagen
 So sinnlos scheint es dem, der bloß in Prosa spricht;
 Verse entheben mancher starren Pflicht
 Und singend läßt sich manches sagen, klagen
 Vom Leide, das in nachtgetränkten Tagen
 Gleich Taggespenstern aus dem Herzen bricht,
 Gleich Heilsarmeeesängen: und man lächelt nicht,
 Wenn sie auf Tamburins und ihre Trommeln schlagen. –
 So zog Marie schamlos durch viele Gassen,
 So zog sie durch die Kneipen in Berlin;
 Die Uniform des Heils saß schlecht, der Strohhut tat nicht passen,
 Sie war ein Mädchen und sie tat verblühen,
 Wenn sie so sang, so war's ein dünnes Singen
 Und sinnlos war's, und dennoch trug sie Schwingen.
 [...]

⁸²Solche Stellen gibt es im ersten wie im zweiten Teil, z. B. [LUPA 1995c, S. 18], [LUPA 1998b, S. 82].

⁸³«Esch oder Die Anarchie», Szene 16

⁸⁴Eine solche Metaebene ist das Motto zu Brochs zweitem Traumkapitel, mit dem Lupa analog zum Roman Eschs Begegnung mit Bertrand einleitet, s. [LUPA 1995c, S. 83] und Abschnitt 5.4.2.

⁸⁵Jesaja, Korinther und Offenbarung des Johannes

Um diese Zeit ist vieles hoffnungslos und krasser:
 Wer mag auf Freude hoffen und daß er
 Sich diesen neuen Tag verewigt und verschönt?
 Daß er an diesem Tag, der einsam angebrochen,
 Die Freundschaft schließe, die er sich ersehnt?»⁸⁶

Dieses Sonett⁸⁷ berichtet aus der Erzählperspektive des Autors, der, bevor er beginnt, konkret von Marie zu erzählen, die Kraft der Dichtung preist. Lupa legt es einem Heilsarmeemädchen in den Mund: Er läßt eine Figur als Co-Autor in seinem Namen singen. Und er nimmt hier die Figur des Heilsarmeemädchens vorweg, die im dritten Teil in der Rahmenhandlung als Partnerin des Autors und Ich-Erzählers Bertrand Müller auftaucht. Maja Ostaszewska, die in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» das Heilsarmeemädchen Marie spielen wird, steht, während Agnieszka Mandat das Sonett in «Esch oder Die Anarchie» vorträgt, direkt neben dieser, eine Komposition, die sich intuitiv ergeben hat und deren Trefflichkeit Lupa nach eigenen Angaben erst später herausfand, als er den dritten Teil inszenierte. Aus der Zeugenschaft der Figur Marie bei ihrer gesungenen Lebensgeschichte ergibt sich eine Überlagerung der Fiktionsebenen, durch die Lupa das dramatische Schema reflektiv aufbricht. Die Antizipation der auf einer anderen fiktionalen Ebene liegenden Beziehung zwischen Figur und Autor unterstreicht noch die Bedeutung der narrativen Ebene als Selbstreflexion.

Ebenso wie die Heilsarmeepassagen reihen sich Bertrands philosophierende Äußerungen in der Traumszene «Audienz» in einen der Handlung übergeordneten Diskurs ein. Erst wenn Bertrands Aussagen von anderen Figuren sinngemäß oder sogar wortgetreu wiedergegeben werden, gehen sie in das «Leben» der Figuren über.⁸⁸ Auch das Lied des homosexuellen Kneipensängers Alfons⁸⁹ gehört zu dieser Ebene. Lupa bzw. Ostaszewski komponieren hier eine Ballade aus einer Textstelle bei Broch, in der Esch auf einer seiner Touren durch Kneipen und Bordelle auf der Suche nach Frauen für das Ringkampfunternehmen unerwarteterweise mit näheren Informationen über Bertrand in Berührung kommt, worauf er überaus sensibel reagiert. Alfons' Lied beschreibt die Liebesgeschichte zwischen dem Strichjungen Harry und Bertrand, dessen Reichtum und seinen unzugänglichen Wohnort, zu dem Esch in «Audienz» vorstoßen wird.

«Huguenau oder Die Sachlichkeit» In der zweiteiligen Adaptation des dritten Teils des Romans gibt es eine Rollenfigur des Erzählers, die Teil einer Rah-

⁸⁶[BROCH 1996, S. 429f], [LUPA 1995c, S. 31f]

⁸⁷Das Sonett entstammt dem dritten Teil der Trilogie [BROCH 1996, S. 429f], [LUPA 1995c, S. 31f]. Im Text der Adaptation ist es in Lupas Übersetzung vollständig enthalten, während er das Lied in der Inszenierung gekürzt hat. Die literarische Form des Sonetts ist prädestiniert, die Dialektik zwischen emotionalem Gehalt und der Vernunft der Form zu zeigen. Es drückt gleichermaßen irrationale Gefühle als auch rationale Reflexionen aus.

⁸⁸Zum Beispiel wiederholt Harry Kohler Bertrands Worte über das Ideal der Liebe in Fremdheit (s. [BROCH 1996, S. 296] und [LUPA 1995c, S. 69]). Esch wiederholt dasselbe gegenüber Mutter Hentjen (s. [BROCH 1996, S. 306], [LUPA 1995c, S. 75]).

⁸⁹s. «Esch oder Die Anarchie» Akt 2, Szene 6: «Harry Kohler» [LUPA 1995c, S. 68] und [BROCH 1996, S. 295]

menhandlung ist. Lupa deutet mit einer Besetzungsentscheidung⁹⁰ die Interpretationsmöglichkeit an, Bertrand Müller sei eine Art Inkarnation von Eduard von Bertrand. Lupa nennt die Figur in seiner Adaptation nur noch Bertrand. Lediglich an einer Stelle stellt sich Bertrand Müller bei Lupa mit seinem vollen Namen vor.⁹¹ Das deutet auf eine Kongruenz der beiden Figuren hin. Die Skrupel, die in der Forschungsliteratur zu Broch in diesem Punkte vorherrschen, Brochs vage Angaben zu Bertrands Selbstmord im zweiten Teil zu problematisieren und nur auf Umwegen von einer Parallele zwischen beiden Figuren sprechen zu können, übergeht Lupa bewußt, indem er Bertrand in «Esch oder Die Anarchie» entweder als Abwesenden oder als Schlafwandler auftreten läßt. Als Künstler nimmt sich Lupa die Freiheit, rein subjektiv, wenn auch nicht unbedingt eindeutig, zu interpretieren.

Lupa verwebt die Rahmenhandlung um Bertrand und Marie mit den anderen Erzählebenen, die im Roman an zwei unterschiedlichen Orten stattfinden, miteinander. Die Exposition, die erste Szene des zweiten Teils der Krakauer Inszenierung, leitet Lupa programmatisch mit einer längeren narrativen Passage ein.⁹² Die Bertrand-Figur überlagert sich hier mit einer übergeordneten Autorenfigur. Der gedoppelte Autor gibt an, das Ziel zu verfolgen, dem «Unverständnis gegenüber allen Phänomenen, die auch nur ein wenig außerhalb einer sich völlig rational dünkenden Welt lagen»,⁹³ etwas entgegenzusetzen. Deshalb geselle er sich gern zu Versammlungen der Heilsarmee, von deren «primitiven Heilslehren» er nicht bekehrt ist, doch hält er es für seine «ethische Pflicht [...], unsere Verfehlungen, wo immer es angeht, wieder gut zu machen».⁹⁴ Bertrand weiß um den Zerfall der Werte, sein ganzes Denken ist davon bestimmt und er versucht, darüber zu schreiben. Marie versteht das nicht, gibt es zumindest vor. Sie klammert sich an der Gewissheit fest, die Gebet und Gesänge ihr schenken. Das Heilsarmeemädchen ist der irrationale Gegenpol zu Bertrand. Hier greift das, was Broch mit «Kontrapunktik» bezeichnet hat, denn der «Zerfall der Werte» wurde den Episoden der «Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin» so zugeordnet, daß sowohl in den Figuren wie auch in der gesamten «Architektonik» Irrationalität versus Rationalität stehen.⁹⁵ Lupa inszeniert das Moment der totalen Fremdheit zwischen Bertrand und Marie sehr sensibel: Ihre fragilen Annäherungsversuche sollten auf eine «*conjunctio oppositorum*» im alchemistischen Sinne hinauslaufen. Die Vereinigung der Gegensätze scheitert jedoch letztlich. Sie bleibt Utopie. In Lupas Exposition fährt ein Radler geistliche Lieder singend an den beiden vorbei. Bertrand wundert sich über diese für ihn nicht nachvollziehbare Inbrunst. Einen Moment später will er in diesem Radfahrer Esch erkennen. Wie eine ver-

⁹⁰Beide Rollen sind mit Piotr Skiba besetzt, s. auch Abschnitt 5.5.2.

⁹¹[LUPA 1998b, S. 31], Szene 6

⁹²Der wörtlich aus Brochs Roman übernommene Text wird in der Inszenierung von Lupa aus dem Off gesprochen.

⁹³[LUPA 1998b, S. 2], [BROCH 1996, S. 416f]

⁹⁴[LUPA 1998b, S. 2], [BROCH 1996, S. 416f]

⁹⁵s. Brief von Hermann Broch an Daisy Brody vom 23. Juli 1931 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 70] und s. Abschnitt 5.3.3. Der Bertrand zugeschriebene Essay «Zerfall der Werte» wurde von Broch zunächst so konzipiert, daß er am Ende der Trilogie stehen sollte. Später setzte er ihn ins Verhältnis zu den erst später hinzugekommenen Heilsarmeepassagen.

schüttete Erinnerung steigt die Geschichte des ehemaligen Buchhalters und jetzigen Redakteurs einer Provinzzeitung August Esch in ihm auf, der dann gleich leibhaftig auf der Bühne erscheint. Aus dem, was Bertrand Marie erzählt, entwickeln sich die folgenden Szenenfragmente der Exposition, in denen die einzelnen Figuren der Geschichte vorgestellt werden: Mutter Esch, die immer öfter schweigt; Huguenau, der, ohne einen Pfennig in der Tasche zu haben, Eschs «Kurtrierschen Boten» aufkauft; Pasenow, der, von unendlicher Traurigkeit gebeutelt, Satzketzen eines Manifests über Krieg und Zerstörung als Gericht Gottes verliert; Hanna Wendling, deren Liebesunfähigkeit sie zunehmend lebensunfähig macht. Bertrand nimmt in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» die Rolle des Erzählers ein, die in «Esch oder Die Anarchie» Lupa allein bekam. In seiner Erzählung treibt er nicht nur sukzessive die Fabel voran, sondern äußert sich immer wieder zu seiner Position gegenüber dem Erzählten, über die Fragmenthaftigkeit der Geschichte(n), darüber, daß auch er nicht wirklich weiß, wie es weitergeht, daß auch er die Figuren nur im Ansatz kennt. «Das sind alles Fragmente... Fragmente von Fragmenten. Man kann es nicht in Übereinstimmung bringen. Diese Dinge, diese Leute können sich nicht begegnen.»⁹⁶ Bertrand gibt sich in Lupas Inszenierung resignativ als jemand aus, der denkt und schreibt, sonst nichts.⁹⁷ Daß es sich bei seiner schreibenden Tätigkeit um den Essay «Zerfall der Werte» handelt, geht aus Lupas Adaptation nicht eindeutig hervor.⁹⁸ Bertrand ist bei Lupa in erster Linie Schriftsteller, ein Künstler, der auch philosophisch denkt, jedoch nicht wie bei Broch in erster Linie Philosoph. Auch bei Lupa entsteht aus dem in der Inszenierung enthaltenen philosophischen bzw. religiösen Diskurs zwischen Bertrand, Nuchem und Marie eine Metaebene, die wie im Draufblick das szenische Geschehen kommentiert und zusammenfaßt.

Lupa verwebt die Rahmenhandlung eng mit den Erzählsträngen um Huguenau, Esch, Pasenow und Wendling. Diese entspringen der Imagination Bertrands, und der Autor lebt fiktiv mit seinen Figuren. Innerhalb der Fiktion eröffnet Lupa im Prinzip drei Ebenen: 1) die des Autors Bertrand, 2) die um Pasenow, Esch, Huguenau und Wendling, 3) die im Lazarett. Durch das Ausklammern der Lazarett-szenen aus Bertrands Autorenfiktion erhebt Lupa diese Passagen zum Bindeglied zwischen den Schauplätzen Berlin und Kurtrier.⁹⁹ Lupa klammert aber nicht kon-

⁹⁶[LUPA 1998b, S. 8]

⁹⁷s. [LUPA 1998b, S. 4]

⁹⁸Lupa baut den Essay nicht direkt in die Adaptation ein. Im Programmheft zu «Huguenau oder Die Sachlichkeit» ist der 6. Teil des Essays abgedruckt, in dem Broch die Logik des «Krieg ist Krieg, l'art pour l'art, in der Politik gibt es keine Bedenken, Geschäft ist Geschäft» als «Denkstil dieser Zeit» beschreibt [BROCH 1996, S. 496]. In diesem Abschnitt nennt Broch die «Einsamkeit eines Schlosses» in einem Atemzug mit einer «jüdischen Wohnung», die gleichermaßen ungeeignet sind, sich dorthin vor «dieser brutalen und aggressiven Logik, die aus allen Werten und Unwerten dieser Zeit hervorbricht» [BROCH 1996, S. 496] zu verkriechen. Hier stellt Lupa über den Umweg des Programmheftes die Parallelität zwischen Eduard von Bertrand, der sich auf sein Schloß zurückgezogen hatte, und Bertrand Müller, der in seiner jüdischen Gemeinschaftswohnung Schutz vor der Außenwelt sucht, heraus. In der Rezeption des Romans fällt u. a. diese Passage ins Auge, denn hier greift Broch innerhalb des erkenntnistheoretischen Diskurses auf die literarische Fiktion zurück und Bertrand Müller setzt sich als Autor des Essays explizit mit Eduard von Bertrand in Beziehung.

⁹⁹Die Szene 2 von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» gehört nicht zur Exposition.

sequent aus. Dadurch ergibt sich eine Verwirrung von Fiktion und Metafiktion, die beabsichtigt ist. Gerade die Lazarettenszenen machen die allgemeinen Auswirkungen und die Ortsungebundenheit des furchtbaren Kriegsalltags deutlich.

Die Ebene des Autors inszeniert Lupa so, daß Wirklichkeit und Imagination sich zum Verwechseln ähnlich werden. Der Autor Bertrand Müller geht auf die Figuren zu, ohne daß sie ihn sehen, berührt sie zuweilen sogar, ohne daß diese es bemerken. Er beobachtet sie von ferne. Beispiele für solche Begegnungen bzw. Überschneidungen sind die Szenen «Spaziergang», wo der abgehende Bertrand die auftretende Schwester Mathilde in Augenschein nimmt, und die Szene des «Banketts», der die Figuren der Rahmenhandlung von der Galerie aus zusehen. Ein Mann, den Bertrand fälschlicherweise für Esch hält, geht in einer Szene an ihm vorüber, um die Verwechslung umgehend aufzuklären, indem er sich als Bühnenarbeiter entpuppt. Bertrand ist Zaungast bei Eschs Bibelstunde. An einer Stelle spielt Bertrand direkt auf die Theaterdekoration an.¹⁰⁰

Mit der Erzählerfigur Bertrand legt Lupa den künstlerischen Schaffensprozeß offen. Indem er den Autor in dessen eigene Imagination versetzt, die auf der Bühne in seinem Beisein stattfindet, analysiert er sein eigenes Schaffen. Lupa, als Interpret Brochs, erscheint mir durch die Rahmenkonstruktion konsequent in der Umsetzung von Brochs Absicht, die «Darstellungstechnik» zum «Inhalt des Dargestellten» zu machen und «die werkende Hand mit zum Vorschein kommen» zu lassen.¹⁰¹ Der Regisseur greift ein, wenn die Figuren sprachlos geworden sind. Narration tritt an die Stelle verstummter Dialoge. Für Lupa haben die Bertrand-Passagen den «Charakter eines Tagebuchs»,¹⁰² seines Tagebuchs, muß man sagen, denn dort überlagern sich eigene Betrachtungen und Zitate, Selbstanalysen und Entwürfe von Figurenrede.

Lupa nutzt den Autor Bertrand in der Vorstellung als «Zentrum» oder «Medium»¹⁰³ der Handlung, spricht aber die bei Broch eindeutig Bertrand zugeordneten narrativen Passagen in Ich-Form selbst aus dem Off. Er konstruiert damit eine größere Nähe der bei Broch vorgefundenen personalen und nichtpersonalen Autorenfiguren.

Der Narrator Lupa hat zwar ein Ich, eine Identität, aber kein Gesicht auf der Bühne, keine Körperlichkeit. Bertrands Text (die Erzählungen um Huguenau, Wendling etc.) verselbständigt sich immer mehr, löst sich vom Autor, der mit sich selbst beschäftigt ist. Am Ende reiht sich der Autor auf der Bühne als Figur zu den übrigen Figuren ein. Seine Geschichte rückt auf dieselbe Fiktionsebene, indem er sich zunehmend mit sich selbst beschäftigt. Die Rahmenhandlung wird sukzessive aufgehoben zugunsten eines Episodenstücks, innerhalb dessen Utopieansätze unter den Figuren diskutiert werden. Lupa läßt die umfangreiche auktoriale Zusammenfassung, die Broch im Epilog anlegt, fast gänzlich weg. Statt dessen bemüht er sich, archetypische Motive in Szenen wie «Die Küche»¹⁰⁴ in Szene zu setzen. In

¹⁰⁰s. [LUPA 1998b, S. 4]

¹⁰¹Brief von Hermann Broch an Daniel Brody vom 24. Juni 1930. [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 49]

¹⁰²[LUPA 1998c, S. 10]

¹⁰³[LUPA 1999c] Polnisch: *osrodek*. Ich möchte hier auf die Parallele zu Lupas Selbstverständnis als Autor der Bühnenadaptation hinweisen, denn auch er versteht sich als Medium.

¹⁰⁴«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 26 und s. Abschnitt 5.5.7

der letzten Szene der Adaptation zitiert Bertrand Hegel: «[...] es ist die unendliche Liebe, daß Gott sich mit dem Fremden identisch gesetzt hat, um es zu töten» und resümiert: «dann wird die absolute Religion kommen». ¹⁰⁵ «Jetzt gehen wir nach Jerusalem.» ¹⁰⁶ lautet der letzte Satz der Adaptation, mit dem der orthodoxe Jude Nuchem Bertrand aus seiner Depression zu reißen versucht. Ich sehe eine Parallele zum Motiv des ewigen Wanderers Ahasver bei Broch, das Lupa aufnimmt. Als Motto der Trilogie hatte Broch zunächst den Ahasver-Fünfzeiler vorgesehen, den er dann in die «Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin» eingebaut hat:

«Fühl' ich das Staunen! des Staunens Wunder? oder staunt mein Ich?
 Von welcher Grenze kommst du her?
 Gedanke, tiefstes Ungefähr?
 im Todesraume schwebe ich,
 schreiend und ewig, Ahasver!» ¹⁰⁷

Was Broch aller Verzweiflung zum Trotz innerhalb der «Schlafwandler», insbesondere im Epilog, als konkrete Utopie formuliert, die er später in politisches Wirken umzusetzen versucht, bleibt bei Lupa ein schmerzhaftes Infragestellen des Bestehenden. Der Ausblick auf Künftiges ist 60 Jahre nach der Entstehung des Romans vager geworden und ist doch spürbar.

Religiöse Formen im Theater im Theater

Neben der Narration benutzt Lupa ein weiteres formales Element zur Umsetzung der Selbstreferentialität: Theater im Theater, ein szenisches Mittel, in dem nicht nur Lupas Selbstreflexion, sondern auch seine Selbstironie zum Tragen kommt. Wanat behauptet, daß Lupa im Theater über das Theatrale «spotte». «Weil das Theater für Lupa nur Mittel und nicht Ziel ist. Ziel ist Erkenntnis. Nicht nur der Welt, sondern auch des Menschen.» ¹⁰⁸ Ich gehe insoweit mit Wanat mit, als daß ich sage, daß Lupa Theater als Zeichen für Theater verwendet und der Kern seiner Theaterarbeit in der Zurücknahme des Theatralischen besteht. Und bezeichnenderweise treten gerade im Theater im Theater Reflexionen über das in der gesamten Inszenierung immer wiederkehrende «Thema mit Variationen» der Religion, Religiosität und religiösen Formen besonders akzentuiert zum Vorschein. Sakrales und Trivialität liegen in Lupas Inszenierung eng beieinander, was sich besonders eindrücklich am Theater im Theater zeigen läßt. Darüber hinaus äußert sich diese Verknüpfung in den verschiedenen Gestaltungsebenen der Inszenierung, zu denen auch Raum und Musik gehören. Aus der gleichberechtigten Dualität zwischen Trivialität und Heiligkeit entsteht der unerschöpflich erscheinende Kosmos an Ereignissen, Empfindungen, Erkenntnissen und deren Deutung in Lupas Inszenierung. «Niedereres» und «Hohes» stehen nicht im Widerspruch, sondern sie bedingen einander.

¹⁰⁵ [LUPA 1998b, S. 129], [BROCH 1996, S. 688]. Das Hegel-Zitat hat Lupa von Broch entlehnt.

¹⁰⁶ [LUPA 1998b, S. 129]

¹⁰⁷ [BROCH 1996, S. 527] und s. Brief von Hermann Broch an Daisy Brody vom 16. Juli 1930, [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 50]

¹⁰⁸ [WANAT 1995, S. 22]

Auf die Heilsarmeezene im ersten Teil, die ich für eine der Schlüsselszenen im hier zu besprechenden Zusammenhang halte, bin ich bereits eingegangen, weil ich darin auch eine narrative Struktur nachweisen kann.¹⁰⁹ Ich möchte hier nur noch einmal darauf verweisen, daß die Szene mit Theater konnotiert werden kann, was an der theatralen Selbstpräsentation der Heilsarmeeesoldaten, deren demonstrativer Aufstellung und nicht zuletzt an der Verwendung von Masken ablesbar ist. Das Deklamieren der Glaubenssätze wird in der Szene durch dem Text entgegengesetzte Musik, aber auch durch das abweichende Verhalten der Zuschauer auf der Bühne gebrochen.

Beim Auftritt des Varietéartisten Teltscher-Teltini wird das reale Publikum zum Publikum des Theaters im Theater. Esch ist unser Platznachbar. Zu Beginn der Szene verwandelt sich die Kammerbühne des *Stary Teatr* in ein Varieté. Vor dem Vorhang tritt im grellen Lichtkegel der Theaterdirektor auf: pompöse Begrüßung, Anpreisungen der Darbietungen, Tusch, Applaus. Teltscher führt einige Zauber-kunststücke und Taschenspielertricks vor, an denen er zum Teil einen bestellten Besucher im Zuschauerraum beteiligt, aus dessen Tasche er Dinge verschwinden läßt etc. Den Höhepunkt der Vorführung stellt die Messerwerfernummer dar: Die schöne Assistentin Ilona muß sich vor ein entsprechendes Brett stellen und Telt-scher zielt mit seinen Messern scharf neben sie. Das ist eben der Moment, der für Esch den Ausschlag gibt, sein Leben von nun an der metaphysischen Rettung Ilonas zu widmen. Insofern hat auch diese humoreske Brechung der theatralen Illusion mit Eschs religiösen Impulsen zu tun.

Innerhalb der drei Teile der Inszenierung tauchen immer wieder Diskurse über Theater auf, woraus ersichtlich wird, daß Lupa seine Gratwanderung zwischen Theater und Ritus thematisiert. So zum Beispiel fachsimpelt Esch gegenüber Mutter Hentjen vom Theater, während er ihr ein Mitbringsel aus Mannheim, eine kleine Reproduktion der Schillerstatue, die in Mannheim vor dem Theater steht, überreicht. Im selben Atemzug führt er sein eigenes Theaterunternehmen an, bei dem es sich um effektiv inszenierte Damenringkämpfe handelt. Frau Hentjen lehnt Theater grundsätzlich ab, weil dort nur von Liebe die Rede sei, was sie langweilt.¹¹⁰ Eschs eigenes Theaterunternehmen verabscheut sie wegen der Erniedrigung der Frauen.¹¹¹ Sie investiert trotzdem, so berichtet Lupa Stimme aus dem Off ganz am Ende der Vorstellung, gemeinsam mit ihrem «einzig geliebten» Ehemann Esch in ein weiteres Theaterunternehmen, das kurze Zeit später bankrott geht. Ironisch klingt eine solche lakonische Auskunft, insbesondere, wenn sie in einem Theater zu hören ist, das u. a. aus ökonomischen Gründen in einer tiefen Krise steckt.¹¹² Sie faßt aber auch in beschwingter Weise erstens Eschs Niederlage in puncto Individuation zusammen und zeigt zweitens, versteht man das Wort Theater hier in einem allgemeinen Sinne, wie gefährdet das Theater ist, seiner Funktion zwischen Erkenntnisgewinn und Zerstreuung gerecht zu werden.

Den «Heiligen Disput»¹¹³ halte ich für eine Schlüsselszene. Eingeleitet wird die

¹⁰⁹ «Esch oder Die Anarchie», Szene 9 und s. Abschnitt 5.4.1

¹¹⁰ «Esch oder Die Anarchie», Szene 12

¹¹¹ «Esch oder Die Anarchie», Szenen 14 und 16/1

¹¹² Dieser Schluß erheiterte die Zuschauer hörbar.

¹¹³ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 9. Lupa überschreibt diese Szene von Broch ab-

Szene durch die von Broch stammende Introduction, die Lupa aus dem Off spricht: «Unfähig, sich selber mitzuteilen, unfähig, seine Einsamkeit zu sprengen, verdammt, Schauspieler seiner selbst zu sein, Stellvertreter des eigenen Wesens zu bleiben, – was immer der Mensch vom Menschen erfahren kann, bleibt bloßes Symbol, Symbol eines unfaßbaren Ichs, reicht über den Wert eines Symbols nicht hinaus: und alles, was auszusagen ist, es wird zum Symbol des Symbols, wird zum Symbol zweiter, dritter, n-ter Ableitung und verlangt im Doppelsinn des Wortes nach der Vorstellung. Es wird daher niemandem Schwierigkeiten bereiten und wird höchstens der Kürze der Erzählung dienen, wenn man sich vorstellen wollte, wie das Ehepaar Esch zusammen mit dem Major und Herrn Huguenau sich auf einer Theaterszene befindet, in eine Darbietung verstrickt, der kein Mensch entgeht: als Schauspieler zu agieren.»¹¹⁴ Mit anderen Worten ist der Mensch nicht in der Lage, sich einem Anderen zu offenbaren, spielt also immer Theater, sogar sich selbst gegenüber. Um diesen Zusammenhang knapp und deutlich zu zeigen, bedient sich Broch des Dramas im Roman und analog dazu Lupa des Theaters im Theater als formalem Mittel. In der Inszenierung haben an einem längs aufgestellten Tisch die Antipoden Esch und Huguenau jeweils an den Querseiten des Tisches, also mit maximalem Abstand, Platz genommen. Pasenow sitzt an der breiten Seite des Tisches näher an Esch, Mutter Esch sitzt neben Pasenow an der Seite Huguenaus. Alle sind wie bei einer Podiumsdiskussion dem Publikum zugewandt. Lupa baut analog zu Broch eine Abendmahlssituation, die jedoch zum Saufgelage ausartet. Die wichtigsten Ansätze des religionsphilosophischen Diskurses, der sich durch Roman und Inszenierung zieht, werden hier aufgegriffen und sogleich von Huguenau attackiert: Von dem einen Gerechten unter tausend Sündern; von Christus, der das Böse auf sich genommen hat und so die Welt erlöst, in der jedoch noch die Ordnung aus «Mord und Gegenmord»¹¹⁵ herrscht; von der Gnade Gottes, die die Welt vom Ungeist und vom Bösen schlechthin befreien wird;¹¹⁶ von der Einsamkeit des Menschen, die durch die Erkenntnis (Gottes) überwunden werden kann: «so wird Erkenntnis zu Liebe, und Liebe wird zu Erkenntnis»;¹¹⁷ von der Angst vor dem Nichts im «Vorraum des Todes».¹¹⁸ Die Gemeinsamkeit von Esch und Pasenow wird gerade durch Huguenaus Spott und seine Provokationen gestärkt, denn sie haben einen gemeinsamen Feind gefunden. Sie steigern sich durch ihre Worte in eine Art religiöser Trance, die sie am Ende nur noch in einem fanatischen Gesang ausdrücken können, während Huguenau und auch Mutter Esch immer verständnisloser daneben sitzen. Huguenau, der mit seinen spritzig-ironischen Bemerkungen das schwankende Wertgebäude der Koalition aus Esch und Pasenow tatsächlich in den Dreck zieht, wird von den beiden als Abkömmling des Bösen in der Welt identifiziert, was Mutter Esch allerdings etwas relativiert.

weichend mit dem Titel «Heiliger Disput», polnisch: «*Święta dysputa*». In Klammern fügt er Brochs Überschrift «Symposion oder Gespräch über die Erlösung» hinzu.

¹¹⁴[LUPA 1998b, S. 43], [BROCH 1996, S. 551]

¹¹⁵[LUPA 1998b, S. 46], [BROCH 1996, S. 554]

¹¹⁶Die Verknüpfung von Ungeist und Bösem ist eine wichtige Denkfigur bei Broch, s. z. B. die Essays «Geist und Zeitgeist» [BROCH 1997a, S. 43-65] und «Das Böse im Wertsystem der Kunst» [BROCH 1955, S. 311-350].

¹¹⁷[LUPA 1998b, S. 50], [BROCH 1996, S. 557]

¹¹⁸[LUPA 1998b, S. 50], [BROCH 1996, S. 557]

Sie ist es auch, die Esch und Pasenow auf den Boden der Tatsachen zurückführt, indem sie den letzten Schluck Wein verteilt und schließlich vorschlägt, ins Bett zu gehen. Die Szene zeigt durch ihre Theatralität in deutlicher Form den religiösen Dogmatismus Eschs und Pasenows, der sie zu ganz und gar unchristlichem Haß gegen Huguenau befähigt. Ihr auf Zitate gestützter, sich hinter übertriebenem Pathos verschanzender Glaube bilden gemeinsam mit Huguenaus Infragestellung ein Paradoxon, dessen Widersprüchlichkeit keine rhetorische Figur bleibt, sondern als Grundprämisse in der gesamten Inszenierung fruchtbar verhandelt wird. Ich möchte an dieser Stelle ein Zitat Brochs anführen, in dem deutlich wird, warum er für diese Szene die ästhetische Form des Theaters heranzieht: «Ethische Werte gehen mit zunehmender Dogmatisierung und Moralisation in ästhetische über - alles Revolutionäre ist ethisch, aber in seiner Äußerung unästhetisch, ja antiästhetisch, alles Konservative moralisch-dogmatisch, aber ästhetisch. Die ‹Freiheit›, auf die es letzten Endes in allem wahrhaft Ethischen immer ankommt, nimmt auf überkommene Werte keine Rücksicht, der Begriff Autonomie, in dem die Freiheit ihre logische Begründung erfährt, hat mit moralischen Haltungen nichts zu tun: gewiß ist diese Autonomie noch nicht die Erfüllung des letzten göttlichen Wertes, aber sie ist die alleinige Form, in der er sich erfüllen kann.»¹¹⁹ Der moralische Impetus Eschs und Pasenows wird in Form eines Dramas dargestellt, aber gebrochen vom «wertfreien» Huguenau, der unschön daherkommt und den religiösen Wechselgesang stört.

Die «Bibelstunde» ist für mich eine weitere Schlüsselszene, in der das Theater seine Schale aus Illusion ablegt. Hier passiert das allerdings in einer gänzlich anderen Weise als im «Heiligen Disput», denn hier verwandelt sich der Theaterraum in einen sakralen Raum, in dem aber die Vorgänge noch theatral zugespitzt werden. Der Autor Bertrand ist Zeuge einer Versammlung von Männern, die schweigend zusammenkommen, vereint in einem naiven, erwartungsschwangeren Glauben. Sie suchen gemeinsam mit ihrem Laienpastor Esch in der Bibel nach Kompensation ihrer schrecklichen Kriegserlebnisse. Der Auftritt des Majors löst ein langanhaltendes, bewegungsloses Schweigen aus. Den roten Faden der Bibelstunde bildet die Apostelgeschichte Kapitel 16, in der es um Paulus im Gefängnis geht. Paulus, der einst bekehrte Christenhasser Saulus, sitzt aufgrund seiner christlichen Mission in einem römischen Gefängnis ein, das durch ein Erdbeben erschüttert wird. Der Gefängnisaufseher will aus Angst vor der Strafe dafür, daß die Insassen alle entflohen sind, Selbstmord begehen. Doch Paulus ruft ihm zu: «Tu dir kein Leid! Denn wir sind alle noch hier.»¹²⁰ Der Wärter wird in der Apostelgeschichte nach diesem Vorfall bekehrt, wäscht den Gefangenen die Striemen aus und läßt sie zu sich nach Hause ein. Der Satz «Tu dir kein Leid! denn wir sind alle noch hier.» ist ein Leitmotiv der Utopie in Brochs Roman. Er hat ihn als letzten Satz an das Ende seines Romans gestellt. Nicht zufällig wird gerade diese Bibelstelle angeführt,¹²¹ denn alsbald kommt es tatsächlich zu einer Gefängnisrevolte, die für Pasenow ein Schicksalsschlag sein wird. Ich führe den Inhalt dieser biblischen Geschichte hier an, weil er als Metapher steht für die Versammlung der Kriegsgeschädig-

¹¹⁹[BROCH 1996, S. 726] und s. Abschnitt 2.2

¹²⁰[LUPA 1998b, S. 82], [BROCH 1996, S. 585], nach Apostelgeschichte Kap. 16, Vers 28.

¹²¹Etwas später wird sie durch das Zitat Jesaja 42/7 untermauert.

ten in Eschs Scheune, die in ihrer Verzweiflung zusammenkommen, «eine dunkle, fremde Sprache redend, dennoch verständlich wie die Sprache der Kindheit».¹²² Wieder singen sie wie die Heilsarmee «Herr Gott, Zebaoth», unterbrochen von Goedicke, der «Halt's Maul» brüllt und «Wer nicht tot war, muß's Maul halten ... wer tot war, ist getauft, die andern nicht.»¹²³ Diesmal brennt Eschs Körper mit ihm durch: Er greift den Krüppel Goedicke tötlich an, denn er erträgt keinen Zweifel mehr an seinem eigenen verzweifelten Festhalten am Glauben, schon gar nicht durch die Absolutheit einer Todeserfahrung. Zwei Extremisten treffen hier aufeinander, sie meinen vielleicht dasselbe und bekämpfen sich doch. Zum wiederholten Male wird Eschs Utopie vom Sohn, der das Haus bauen wird, kolportiert, diesmal durch Goedicke, der von Beruf Maurer ist und sich als derjenige ausgibt, der Häuser bauen kann.¹²⁴ Wie ein Wunder vom Himmel, bricht Staub von der imaginären Scheunendecke. Einer der Teilnehmer benimmt sich in dieser angespannten Situation wie ein Kind, zeigt sein inneres Aufgewühltsein in «ungehöriger» Weise, denn die Zeugen fühlen sich ertappt, ahnen, daß ihr erwachsenes Gebremstsein nicht ihren tatsächlichen Empfindungen entspricht. Huguenau tritt auf die Stichworte «Teufel...Mörder» als zwölfter Jünger ein, dessen Platz bis dahin frei geblieben war: Der Judas fehlte noch.

Lupa bekennt in einem Interview, daß diese Szene ihm «riesige Schwierigkeiten» bereitete, «vielleicht die größten in meiner bisherigen Arbeit. Zur Einfachheit gelangen, ohne das Geheimnis zu verlieren.»¹²⁵ Die ganze Szene ist dank der genau gearbeiteten Figurenkonstellation und der starken Musik von einer unglaublichen Spannung, unter der Bedingung, daß es den Schauspielern gelingt, die Inbrunst ihrer Figuren an dem jeweiligen Vorstellungsabend darzustellen.¹²⁶ Mein Eindruck ist, daß gerade in dieser merkwürdig mystischen Zusammenkunft auf der Theaterbühne Witkacys «metaphysisches Gefühl» in Szene gesetzt ist, d. h. die ambivalente Empfindung aus der Ahnung des «Geheimnisses der Existenz» und Existenzangst, die beim Kunstgenuß in ästhetische Befriedigung münden kann. Ähnlich wie ich bereits anhand des «Symposions» gezeigt habe, wird die religiöse Form zersetzt, hier nicht nur durch die Anwesenheit des als Personifikation des Bösen stigmatisierten Huguenau, sondern vor allem durch das triebhafte Aufbegehren gegen eine Form, die nicht mehr stimmig ist. Der Zuschauer wohnt (bei gutem Gelingen der Szene) einem durch den «Zerfall der Werte» kontaminierten Gottesdienst bei, dessen Fiktionalität jedoch durch die Anwesenheit des Autors offengelegt ist.

Lupa verwandelt sein Theater nicht in eine Kirche eines neu entstehenden Glaubens, sondern er präsentiert nicht zuletzt mittels des Theaters im Theater ein Diskussionsforum über im Wandel begriffene Wertsysteme, was das lateinische *religio* auch beinhaltet, das nicht nur Religion im Sinne von Gottesverehrung und Gottesdienst bedeutet, sondern ebenso Bedenken, Zweifel, Gewissenskrüppel sowie

¹²²[LUPA 1998b, S. 82], [BROCH 1996, S. 586]

¹²³[LUPA 1998b, S. 83], [BROCH 1996, S. 587]

¹²⁴Das Motiv des Hauses ist ein selbstreferentielles Motiv bei Lupa, s. Abschnitt 1.1.

¹²⁵[LUPA 1998c, S. 13]

¹²⁶Mir sind als Zuschauerin gerade an dieser Szene bei mehrmaligem Sehen der Inszenierung die enormen Unterschiede der Wirkungskraft aufgefallen.

Gewissenhaftigkeit.

5.4.2 Inszenierte Träume

Da sich die Darstellung von Träumen und traumhaften Imaginationen in Lupas Adaptation nicht auf einzelne Szenen beschränken läßt, sondern sich durch die Gesamtheit der Texte als immanenter Bestandteil des Textes wie des szenischen Geschehens zieht, sehe ich darin eine systematische Methode der Verwischung von Traum- und Realitätsebene. Um das zu verdeutlichen, habe ich die Szenen, in denen das Traumhafte explizit thematisiert wird, ausgewählt für die exemplarische Untersuchung der Darstellung des Unbewußten bzw. des «Irrationalen» in Lupas Inszenierung. Analog zu Brochs zugrunde liegenden «Traumkapiteln»¹²⁷ aus «Esch oder Die Anarchie» nenne ich diese Szenen «Traumszenen». Um ihren Bezug zur Metaebene zu klären, komme ich auf die Rolle des Erzählers zurück. Die folgende Analyse ist so aufgebaut, daß ich vorwiegend auf Lupas Inszenierung inklusive der Textgrundlage der Adaptation eingehe sowie die Szenenstruktur und die Figurenführung mit dem Brochschen Ausgangstext vergleiche, der zum Teil als Erläuterung und Ergänzung der Inszenierung dient, zum Teil aber auch im Unterschied zur Inszenierung dargestellt wird.

Lupa arbeitet in seiner Inszenierung «Esch oder Die Anarchie» von Beginn an auf die Traumszenen hin, indem er Esch immer stärker schwankend und als von seinem Unbewußten beherrschtes Wesen zeigt. Ich meine, daß sich dieser labile psychische Zustand dann in den Figuren in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» fortsetzt und sogar gesteigert wird. Stilistisch heben sich die Traumkapitel des Romans von den übrigen Abschnitten ab, denn sie liefern die metaphorisch verdichtete Beschreibung unbewußter Vorgänge, insbesondere des Zustands des Schlafwandels Eschs, die in so kompakter Form erst im dritten Teil wieder auftauchen. Die Passagen verweisen also auf den folgenden Teil und damit gewissermaßen auf Zukünftiges.

Traumbahn

In der Traumszene mit dem Titel «Zug»¹²⁸ zeigt Lupa nicht Eschs Reise nach Badenweiler, wie das im Roman der Fall ist, sondern seine Reise von Köln nach Mannheim. Die Szene entspricht somit nicht buchstäblich dem ersten Traumkapitel bei Broch. Und doch hat diese Szene eine ähnliche Funktion wie die Reise ins Reich der Schlafwandler in Brochs erstem Traumkapitel. Dem Leser des Romans stellt sich die Frage, ob es sich um einen Traum handelt oder ob Esch Bertrand im Roman tatsächlich aufgesucht hat.¹²⁹ In der Inszenierung stellt sich die Frage

¹²⁷ Broch selbst benutzte diesen Begriff für die drei Abschnitte in «Esch oder Die Anarchie», s. Brief von Hermann Broch an Daniel Brody 31. Oktober 1930 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 57].

¹²⁸ Polnisch: «Pociąg»

¹²⁹ Es gibt mehrere Hinweise im Roman, daß es eine Begegnung gegeben hat: Erstens wird im Roman angegeben, daß Esch sechs Tage von Köln fort war. Zweitens muß er auch aus Mannheim weggefahren sein, denn es wird eine Zeit vor der Reise und eine Zeit nach der Reise nach Badenweiler beschrieben. Beweis dafür ist das Verhalten der Figuren, die sich Esch gegenüber dementsprechend verhalten. Drittens liegt ein Brief Mutter Hentjens an Esch bei dessen Rückkehr nach Mannheim bereit, der zum Ausgangspunkt des Abschnitts «Der Schlaflose» wird. Viertens ist die Postkarte mit dem Schloßberg in Badenweiler auch noch im dritten Teil der

nicht in der Weise, denn der Zuschauer sieht Esch tatsächlich weggehen und bei Bertrand vorsprechen. An der Spielweise während dieser mystischen Reise wird jedoch deutlich, daß die Faktizität der szenischen Vorgänge in der Schwebelage gehalten wird. Diese «schwebende Faktizität»¹³⁰ unterlegt Lupa seiner gesamten Inszenierung als Stilmittel und als symbolische Aussage über das Zerfransen der Grenzen des Subjekts.

In der ersten Traumszene steht Mutter Hentjen zunächst als Winkende auf einem imaginären Bahnsteig, während Esch weit oben auf der Galerie auszumachen ist. Während Broch im ersten Traumkapitel sprachlich die bekannten sinnlichen Eindrücke einer Reise erfaßt, versinnbildlicht Lupa sie in dem immer lauter werdenden Schnaufen einer Dampflokomotive. Das weckt Assoziationen an eine Reise, wie sie in Brochs Text beschrieben wird: Vorüberziehende Landschaften; die Möglichkeit, im Korridor entgegengesetzt zur Fahrtrichtung zu laufen, um damit die Zukunft physikalisch ein Stück aufzuhalten; an der Scheibe plattgedrückte Nasen als Reminiszenz an die Kindheit; einsam ihr Proviant vor sich hin essende Reisende, die mittels gezückter Fahrkarten voreilig ihre Legitimation zur Mitreise gegenüber dem uniformierten Schaffner belegen. Die Grundhaltung des reisenden Protagonisten bei Broch ist Verwunderung über die technischen Möglichkeiten, Zweifel an seiner Herkunft und der Zuverlässigkeit dieser Reise gen Zukunft sowie Zorn über die Vereinzelung innerhalb der Gemeinschaft. Am Schluß deutet Broch explizit den Übergang zum Schlafwandeln an. Der Roman liest sich an dieser Stelle wie eine sinnliche Ergänzung zur Lakonik der szenischen Darstellung, bei der wir uns im gänzlich offenen Theaterraum befinden, in dem zwei Figuren Abstand voneinander nehmen. Die Haltungen der Figuren gleiten ins Traumhafte, die Bewegungen verlangsamen sich, die Stimmen klingen leicht verzerrt. Mutter Hentjens Stimme dröhnt wie ein Hämmern in Eschs Ohr, wenn sie ihren Wunsch nach absoluter Treue ausdrückt, der wie eine Drohung klingt. In ebenso traumhafter Manier erscheinen Lohberg und Harry Kohler und gemahnen Esch nachdrücklich an die Botschaften, die sie ihm mit auf den Weg hatten geben wollen: Lohberg mahnt, nicht mit dem Leben von Menschen zu spielen und Kohler fleht ihn an, Bertrand nichts zu leide zu tun.¹³¹ Die Figuren erscheinen als entstiegene aus einem Traum Eschs während eines Nickerchens auf der Zugreise. Bruchlos, als zum Traum gehörig, inszeniert Lupa die Passage, die bei Broch als wirkliches Geschehnis beschrieben wird. Lupa unterscheidet spätestens von diesem Moment an kaum noch klar zwischen Traum und Wirklichkeit. Eines geht im szenischen Raum ins andere über, indem das, was in der Narration des Romans eine Erinnerung ist, auf der Bühne zur Gegenwart wird.¹³² Im zweiten Teil der Szene erledigt Esch in Mannheim aus der Vergangenheit offene Rechnungen: Nach einer vermeintlich realistischen Sequenz der Begrüßung Eschs in seinem ehemaligen Mannheimer Zuhause, wird der Beischlaf mit der inzwischen mit Lohberg verlobten Erna als spasmischer Kuß

Trilogie in Eschs Besitz. Sie hat dort Symbolfunktion. Trotz dieser Nachweise bleibt die Frage offen, was Esch tatsächlich in Badenweiler erlebt haben mag.

¹³⁰s. Abschnitt 3.1.3

¹³¹Beides sind Selbstzitate der Figuren.

¹³²In Lupas Adaptation existieren weder die bei Broch angeführten Andeutungen, daß die Traumreise einen realen Hintergrund hat, noch daß es sich explizit um einen Traum handelt.

hastig auf der Bühne angerissen. Esch hatte Erna immer begehrt, wird aber nun Abschied von ihr nehmen müssen.

Die anschließende Szene unter dem Titel «Am Berghang» führt die «schwebende Faktizität» weiter: In einem Gespräch bei Geyring im Gefängnis eröffnet Esch jenem seinen irrationalen Befreiungsplan, den der im Namen der großen Sache Inhaftierte jedoch ironisierend ablehnt. In diesem Gespräch macht der Realist Geyring dem Träumer Esch die Hybris seines Vorhabens klar. Geyring steht als Tatmensch da, der nicht am Traum teilhat, Esch aber nicht in die Wirklichkeit zurückholen kann. Esch wischt jeglichen Widerstand gegen seine ihm eindeutig erscheinenden Vorstellungen vom Tisch, denn er ist besessen von seinen schlafwandlerischen Plänen. Der Zuschauer nimmt wahr, wie sich das Schema aus Gut und Böse in Eschs Kopf unangenehm zu verkehren beginnt, angesichts der gemäßigten Aussagen des Sozialisten Geyring über dessen kapitalistischen Erzfeind Bertrand. An dieser Sequenz wird klar, daß Eschs Verhältnis zu Geyring von einer irrationalen Angst geprägt ist, was Lupa analog zu einem Bild aus dem Roman, wo Geyring Esch von hinten mit seiner Krücke umstößt, im finsternen Bühnenhintergrund inszeniert.

Broch stellt seinen Traumkapiteln Mottos voran, von denen Lupa nur das zweite zitiert.¹³³ Mir scheint, daß diese zusätzlichen, nicht in die Inszenierung integrierten Texte Stoff für Lupas Figurengestaltung liefern, mit dem er den banalen Vorgang einer Abreise unterlegt und so eine Traumreise daraus werden läßt. Im Motto des ersten Traumkapitels suggeriert Broch einen entscheidenden Wendepunkt, der eine Sterbestunde sein könnte, aber nicht muß. Broch spricht hier von einem «Vortraum des Todes». «Wünsche und Ziele», d. h. der Weg der Sehnsucht und das Objekt der Sehnsucht, gehen ineinander über und gleiten noch einmal vor den Augen eines Sterbenden vorüber.¹³⁴ Im Zusammenhang mit dem Motto wird Brochs Traumkapitel als eine mystische Versenkung oder gar als spirituelle Transmutation interpretierbar, vom Autor selbst als Übergang zum Schlafwandeln definiert. Im Blick auf die Figur Esch würden die Traumkapitel in ihrer Gesamtheit einen Wendepunkt bedeuten, denn nach einem sexuell ausschweifenden Leben folgt auf die Erfahrung des Schlafwandels die Entscheidung für eine Frau, die ihn sein weiteres Leben begleiten wird.

Obwohl Lupa das erste Motto nicht in seine Adaptation übernimmt, inszeniert er dennoch einen Wendepunkt für Esch, denn er kann während und nach diesem Schwebезustand seine mystischen Erlösungsvorstellungen besser mit seinen tatsächlichen Handlungen verknüpfen. Mir scheint Lupa an dieser Stelle nicht so weit zu gehen, daß die Szene «Zug» als spirituelle Transmutation der Figur Esch zu interpretieren wäre. Sanft und unmerklich erfäßt der erinnerungslose Traum den verwirrten Rohling Esch. Von nun an wird Esch mehr und mehr vom Irrationalen bestimmt, das ihn bis hin zur rituellen Verbrennung einer Ikone seiner Phantasie am Ende der Inszenierung von «Esch oder Die Anarchie» treibt, wo Esch das Photo des verstorbenen Gatten von Gertrud Hentjen verbrennt, um sich seiner Angstphantasien und der Vergangenheit zu entledigen. Mutter Hentjen ist Zeugin

¹³³ Im Zusammenhang mit der zweiten Traumszene gehe ich detaillierter auf die Mottos ein.

¹³⁴ [BROCH 1996, S. 328]

dieses Ritus und wird seine Konsequenzen mittragen.¹³⁵

Bezieht man die Kapitel auf Bertrand, so könnten sie seinen Sterbeprozess bzw. seinen Weg in den Selbstmord versinnbildlichen, denn Bertrand empfängt Esch wie einen seit langem erwarteten, ja ersehnten Vollstrecker seines innigsten Wunsches: im Tod zur letzten, absoluten Erkenntnis vorzustoßen. Esch nimmt die Nachricht von Bertrands Tod später wie eine Neuigkeit auf, obwohl er es durch seine Zeugenschaft auf einer transzendenten Bewußtseinssebene längst weiß. Für das erste Traumkapitel liegt eine Parallele zu Bertrand zwar nicht nahe, aber aus dem ersten Motto wäre sie durchaus ablesbar, nimmt man die Synchronizität verschiedener Erlebnisse an, die für den Traum typisch ist.

Bei Lupa liegen Traum- und Wirklichkeitsebene enger beieinander als in Brochs Roman, weil der Autor an jeder Stelle den Leseprozess vernehmbar gestaltet. Lupa gewährt seinen Figuren ein intensives, selbständiges Eigenleben, was der Form des Theaters zuzuschreiben ist, wo sich die Figuren real und gegenwärtig Abend für Abend dem Zuschauer neu erschließen. Lupa zieht sich als metafiktionaler Kommentator während der Traumszenen stärker zurück als Broch dies im Roman tut, denn der erzählende Regisseur begegnet den Figuren im Akt des Spiels als Partner im Traum.

Begegnung und Trennung

Lupa leiht Broch seine Stimme, wenn er zur Eröffnung der zweiten Traumszene unter dem Titel «Audienz»¹³⁶ das Motto zum zweiten Traumkapitel rezitiert. Die Mottos sind herausgehobene, theoretische Metakommentare zur Erzählebene und als ein «Fenster» zum dritten Teil zu betrachten – bei Broch und bei Lupa. Innerhalb des zweiten Teils des Romans übernimmt an dieser Stelle der Autor die Funktion des Philosophen, der erst im dritten Teil als Autor des Essays «Zerfall der Werte» zum Protagonisten wird. Einen Metakommentar fügen Broch wie auch Lupa an der Stelle ein, an der das Traumhafte am deutlichsten in Erscheinung tritt. Das Unbewußte und die rationale Erkenntnis kommen zündend in Berührung – Traum als Bewußtseinsweiterung. Ich möchte exemplarisch auf das zweite Motto eingehen, um den erkenntnistheoretischen Rahmen der Traumszenen herauszuarbeiten.

In dem rezitierten Motto zum zweiten Traumkapitel ist vom «Opfertod» des «Einen» die Rede, der «die Welt zum Stande neuer Unschuld erlöst»,¹³⁷ ein Motiv, das sich durch den gesamten Roman zieht. Dieser Opfertod wird als «ewiger», «geträumter» Wunsch und «ahnender Traum» des Menschen bezeichnet. Der Wunsch wächst sich aus bis zum «Mord», während der Traum zur «Hellsichtigkeit» führt.¹³⁸ Beides scheint in eins überzugehen: Einem Menschen den Tod zu geben und ein absolutes Wissen zu erlangen, denn zwischen Mord und Hellsichtigkeit «schwebt das Wissen vom Opfer und vom Reich der Erlösung».¹³⁹ In der

¹³⁵ «Esch oder Die Anarchie», Szene 25

¹³⁶ Polnisch: «Audiencja», «Esch oder Die Anarchie», Szene 21

¹³⁷ [BROCH 1996, S. 333]

¹³⁸ [BROCH 1996, S. 333]

¹³⁹ [BROCH 1996, S. 333]

Verarbeitung des Messiasgedankens in Brochs Werk spielt die jüdische Herkunft und Prägung des Autors eine Rolle, auf die Lupa eingeht. Darüber hinaus ergänzt er die polnische martyrologische Utopie um die Thematisierung des notwendigen Sich-schuldig-Machens, wenn etwas Neues hervorgebracht werden soll, worin eine Prämisse seiner Ethik besteht.

Aus dem Motto können zwei Bedeutungslinien konstruiert werden, die sich durch alle drei Traumkapitel ziehen: 1) Wunsch – Mord – Opfer und 2) Traum – Hellsichtigkeit – Reich der Erlösung. Wie ein roter Faden zieht sich dieser Themenkomplex durch die Handlungen und Dialoge. In den folgenden Ausführungen verknüpfe ich die Metaebene des Mottos mit der Erzählebene des zweiten Traumkapitels.

1) Es besteht ein Wunsch nach Mord, der im Unbewußten des Träumenden existiert. Der Traum gilt seit Freud als Wunscherfüllung, eine Wiederkehr des verdrängten Wunschegoismus, der in der Kindheit noch ungezügelt ist.¹⁴⁰ Die Gedanken über den Mord erwachsen aus der Orientierungslosigkeit, der Entwurzelung des Menschen, der eine Reise ins Ungewisse, in die «Verantwortungslosigkeit»¹⁴¹ angetreten hat. Hinzu kommt körperlicher Schmerz als Auslöser eines Zorns gegen alles Menschenwerk und dessen unvollkommene Schöpfer.¹⁴²

Mord ist eine juristische Kategorie. Dahinter stehen niedere Motive, wie zum Beispiel Rache, die der Mörder, wenn er seine Tat nicht bereut, als stringent und notwendig, die Gesellschaft aber als moralisch verwerflich beurteilt. Das Opfer des Mordes ist nichts als eine bedauerliche Kreatur, deren irdische Existenz gewaltsam ausgelöscht wurde.

Im Gegensatz dazu gilt das Opfer einer Opferung, durch die Erlösung kommen soll, für den Gläubigen als notwendig im Sinne einer Vorherbestimmung. «Viele müssen sterben, viele müssen geopfert werden, damit Platz für den erkennenden liebenden Erlöser geschaffen werde. Und erst sein Opfertod erlöst die Welt zum Stand der neuen Unschuld. Vorher aber muß der Antichrist kommen, – der Wahnsinnige, der Traumlose.»¹⁴³ versichert Bertrand seinem vermeintlichen Mörder Esch.

Mit dem zweideutigen Umgang mit dem Wort «Opfer» stellt Broch die tiefenpsychologische Dimension eines religiösen Dogmas heraus. So gestaltet sich der Übergang vom Mord zur Opferung fließend. Der Verweis auf die Kreuzigung Jesu Christi ist zwingend, denn der Mensch gewordene Gott der Christen fiel dem staatlich legitimierten Volkszorn zum Opfer. Er hat in seinem Tod die Schuld der Welt auf sich genommen: «[...] ans Kreuz geschlagen. Und in letzter Einsamkeit von der Lanze durchbohrt und mit Essig gelabt. Und dann erst mag jene Finsternis hereinbrechen, in welche die Welt zerfallen muß, damit es wieder licht und unschuldig werde, jene Finsternis, in der keines Menschen Weg den Weg des andern findet [...]»¹⁴⁴

2) Im Traum kann der Mensch hellsichtig werden. Logische Stringenz wird ausgeschaltet. Moralische Kategorien verwischen. Der Mensch wächst im Unbewußten über das bewußt Erkannte hinaus. Doch die Einsamkeit des Träumenden ver-

¹⁴⁰Bertrand nennt Esch an einem Punkt ihres Gesprächs «Kind» [BROCH 1996, S. 336].

¹⁴¹[BROCH 1996, S. 330]

¹⁴²s. [BROCH 1996, S. 329]

¹⁴³[BROCH 1996, S. 338]

¹⁴⁴[BROCH 1996, S. 339]

hindert Erkenntnis. Die Gesellschaft von Menschen, die in die Zukunft reisen, ist keine Gemeinschaft. Sie leben, geschäftlich aneinander gekoppelt, in Angst voreinander, ein jeder in seiner Einsamkeit. Reisende und Waisen, die ungebunden und in die Freiheit geworfen sind, wagen die «Revolution der Erkenntnis»¹⁴⁵ nicht. Der Träumende muß resignierend feststellen, daß die Errichtung eines Reiches der Erlösung noch unbestimmte Zeit auf sich warten läßt, denn die Reisenden, zu denen er gehört, sind Menschen, «die man allzufrüh aus dem Schlaf und zur Freiheit geweckt hat».¹⁴⁶ Sie verfallen in ein Murmeln, schlafen, «mit geballten Fäusten und den Mantel vors Gesicht gezogen»¹⁴⁷ ein. In dieser Stummheit findet die höchste Einsamkeit des Menschen ihren Ausdruck, und er mißtraut der Gültigkeit der Worte, weil sie für die letzte, absolute Erkenntnis nicht zu genügen scheinen.

Eine Ahnung von dieser Erkenntnis kann nur der «überwach Träumende»¹⁴⁸ gewinnen. Aus diesem Zustand des überwachten Traums, andernorts von Broch als Schlafwandeln bezeichnet, erwächst jedoch eine neue Sehnsucht nach Kontemplation. «Das <Göttliche> ist soweit ein absoluter Wert als daß es Form ist, Form des mystischen Erlebens.»¹⁴⁹ In diesem «mystischen Erleben» klingen Brochs Erlösungsvorstellungen an, die an das Durchleben religiöser Gefühle gebunden sind, die sowohl das Christen- als auch das Judentum in ihren mystischen Ausprägungen kennen.

Es besteht ein «architektonischer» Zusammenhang zwischen dem Inhalt des Mottos und der Figur Esch. Die vom Autor im Motto formulierten Einsichten beeinflussen als ferne, ungewisse Ahnungen Eschs Individuation. Esch versucht, mit seiner Reise zu Bertrand, seinen absolut irrationalen Wunsch nach Erlösung in die Tat umzusetzen. Zur eigenen Rechtfertigung hat er eigens dafür alle Schuld auf Bertrand projiziert. Doch verkehrt sich Eschs Bild von Bertrand, der sich außerhalb jeglicher ethischer Regeln stellt, in der Begegnung von Angesicht zu Angesicht in das Bild eines Götzen seiner Orientierungslosigkeit. Es ist die Anarchie, die Broch im Romantitel Esch zuordnet und die in Bertrand eine zwiegesichtige Personifikation findet.

Die zweite Traumszene inszeniert Lupa als mystische Begegnung zweier Prinzipien, des Irdischen (Esch) und des Überirdischen (Bertrand), wobei das wichtigste an dieser Szene eben gerade die Berührung der beiden Prinzipien ist. Das Zusammentreffen stellt Lupa ganz deutlich als Begegnung zweier Menschen dar, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit durch eine gemeinsame Eigenschaft geeint sind: Beide sind Schlafwandler. Sie sind durch ein unbewußtes Wissen aneinander geknüpft, das sich bei Esch eher in dumpfen Ahnungen äußert, während Bertrand in der Lage ist, darüber zu reflektieren. Bertrand macht Esch bewußt, daß er sich selbst betrog, indem er geglaubt hatte, Bertrand könne Geyring befreien. Mit Ekel spricht Bertrand von der kleinlichen Absicht Eschs, ihn mit einer polizeilichen Anzeige erpressen zu wollen. Esch sieht in Bertrand einen gottähnlichen Menschen. Er

¹⁴⁵[BROCH 1996, S. 332]

¹⁴⁶[BROCH 1996, S. 332]

¹⁴⁷[BROCH 1996, S. 332]

¹⁴⁸[BROCH 1996, S. 337]

¹⁴⁹[BROCH 1996, S. 726]

versucht, ihn zu hassen, was ihm nicht gelingt. Im Gegenteil zieht ihn Bertrand mehr und mehr in seinen Bann als Bruder im Traum: «Du weißt, daß ich dich nicht bei mir behalten kann, so sehr du die Einsamkeit fürchtest. Wir sind ein verlorenes Geschlecht, auch ich kann bloß meinen Geschäften nachgehen.»¹⁵⁰ Obwohl Bertrand die Unmöglichkeit echter Begegnung zweier Menschen beschwört, zieht er Esch mit Worten in seinen Bann. Esch klammert sich seinerseits immer krampfhafter an seinen irrationalen Überzeugungen fest.

Eschs «Audienz» bei Bertrand unterlegt Lupa von vornherein eine Abendmahlsituation:¹⁵¹ Ein blutrotes Tuch hängt in üppigem Faltenwurf von einem altargleichen Tisch, vor dem Esch und Bertrand nach ihrer Begrüßung mit einem Glas Wein einander gegenüber Platz nehmen. Der Bühnenraum ist leer und dunkel. Seine nur spärliche Beleuchtung, die an eine brennende Kerze erinnert, ruft Assoziationen an einen sakralen Raum hervor. Bertrand wirkt unberührbar, seine Bewegungen sind getragen, seine Stimme verfremdet. Ihm haftet der Nimbus einer Christusfigur wie auf einem Renaissancegemälde an. Gleichzeitig wirkt seine Gestalt luzid. Er ist als Lichtgestalt in Szene gesetzt: Luzifer, der gefallene Engel, der das Licht bringt. Esch dringt in Bertrands Privatsphäre ein. Bertrand trägt hier eine Art Hausanzug, wodurch die Situation etwas sehr Intimes bekommt. Bertrand, der Herr des Hauses, war Esch immer gottähnlich und unerreichbar vorgekommen. Nun steht er unvermittelt¹⁵² vor ihm und Esch bemüht sich, gewaltsam gebremsten Temperamentes, die Sätze zu sagen, die er sich vorgenommen hatte, um mit ihrer Hilfe aus dem hypnotisierenden Netz zu entkommen, das Bertrand um ihn spinnt. Der jedoch lullt ihn ein mit seinem höheren Wissen, in das er Esch einbeziehen möchte. Auch die erzählende Stimme Lupas trägt diese Dynamik mit: Bertrand wird als Medium, als «Erkennender und Erkannter»,¹⁵³ gleichsam beschworen. Der Schluß der Szene wirkt wie der Vollzug des Vorherbestimmten: Am Tag darauf wird Bertrand in den Tod gehen. Esch ruft die Kreuzigung Christi wie eine eigene, schreckliche Erinnerung auf den Plan. Zum Abschied hält Bertrand eine rote Rose¹⁵⁴ in der Hand, mit der er auf Esch deutet, während er ihm

¹⁵⁰[BROCH 1996, S. 339], [LUPA 1995c, S. 85] Lupa übersetzt «Geschlecht» mit *generacja*, das heißt «Generation», womit er auf einen eher zeitlichen als verwandtschaftlichen Zusammenschluß anspielt.

¹⁵¹Lupa setzt das Ende des Kapitels bei Broch als Grundsituation, wo Broch von einem gemeinsamen Spaziergang durch den Garten und vom Abendessen berichtet, das Bertrand und Esch «wie zwei Freunde, die alles voneinander wissen» [BROCH 1996, S. 340], einnehmen. Die Parallele zum biblischen Abendmahl im Garten Gethsemane liegt auf der Hand.

¹⁵²Bei Broch wird die Begegnung der beiden, anders als in Lupas Inszenierung, zu Beginn des zweiten Traumkapitels allmählich eingeleitet. Es wird von der Fortsetzung der Traumreise erzählt, an deren vorläufigem Ende Esch in Badenweiler anlangt und zielbewußt auf Bertrands Villa zugeht, die jedoch nicht seinen traumhaften Vorstellungen entspricht. «Unberührt blieb sein Traumschloß, unberührt das Bild des Traumes, und es war, also ob das, was er leibhaftig vor sich sah, bloß eine sinnbildliche Stellvertretung wäre, errichtet für den augenblicklichen und praktischen Gebrauch, Traum im Traume.» [BROCH 1996, S. 334] Der Portier führt Esch durch das Labyrinth der Gemächer, das der sich, allein gelassen, vorstellt wie eine «unerreichbare Ewigkeit, vorgelagert dem innersten Heiligtum» [BROCH 1996, S. 335]. Doch plötzlich steht Bertrand leibhaftig vor ihm.

¹⁵³[BROCH 1996, S. 338], [LUPA 1995c, S. 84]

¹⁵⁴Lupa wiederholt hier ein Motiv aus der Ouvertüre, wo sich Bertrand im Gespräch mit Elisabeth den Finger an den Dornen der Rose verletzt. In der Alchemie ist die Rose ein Symbol

den Sinn der Kreuzigung ins Gedächtnis ruft. Bertrand läuft um Esch herum, berührt ihn zärtlich. Wie hypnotisiert folgt er ihm. Esch wirkt wie eine Marionette in Bertrands Hand. Schließlich verstößt Bertrand Esch unter Hinweis auf die Vorherbestimmung. Lupa läßt die Szene mit Bertrands Satz enden: «Und dann erst mag jene Finsternis hereinbrechen, in welche die Welt zerfallen muß, damit es wieder Licht und unschuldig werde, jene Finsternis, in der keines Menschen Weg den Weg des andern findet, – und gehen wir auch nebeneinander, wir hören uns nicht und vergessen einander, so wie auch du, mein lieber letzter Freund, vergessen wirst, was ich dir sagte, vergessen wie einen Traum.»¹⁵⁵ In Bertrands expliziter Verknüpfung des Jesaja-Motivs derer, die im Finstern wandeln und ein großes Licht sehen,¹⁵⁶ mit der Selbstvergessenheit des Traums schließt sich der im Motto angedeutete Themenkreis zwischen Mord und Opfer, Traum und Hellsichtigkeit theoretisch und formal. Auf der Ebene der realen Handlungen bleibt dieser Diskurs Vision: Bertrand hat lange sehnsuchtsvoll auf seinen Mörder und Erlöser gewartet, den er in Esch zu erkennen glaubt. Dieser jedoch ist gekommen, um Bertrand lediglich über seinen Plan in Kenntnis zu setzen, eine polizeiliche Anzeige gegen ihn aufzugeben. Esch kombiniert träumerisch, daß mit der Bestrafung Bertrands Geyring und gleich auch Ilona zu erlösen wären. Aber beider Pläne scheitern auf groteske Weise. Esch, das ungebundene Waisenkind, das der Mörder hatte sein sollen, erkennt den Weg zur Erlösung nicht.¹⁵⁷ Bertrand muß auf seine eigens theatral inszenierte Ermordung verzichten und fernab von großem Aufsehen und göttlicher Bestimmung still den Tod an sich vollstrecken.

Der anarchische Gottsucher Esch steht nach diesem «mystischen Erlebnis» vor dem absoluten Chaos seiner Empfindungen und Gedanken. Der Traum wirkt auf die Realität zurück, führt «vielleicht nicht zur Tat, wohl aber zu neuem Wissen».¹⁵⁸ Der Traum hat Esch seines Halts in der Vergangenheit beraubt, damit er für Zukünftiges offen sei. Im anarchischen Wirrwarr keimt etwas Neues. Nur aus der Finsternis heraus mutet das Licht hell an.

Broch stellt im dritten Traumkapitel die «Angst des Erwachenden»¹⁵⁹ kontrapunktisch einer Reise in das «gelobte Land» gegenüber. Wieder wird der Abschnitt durch sein Motto ambivalent. Durch die Erwähnung der Ansichtskarte spielt das Motto auf Esch an. Auch am Schluß gelangt der Leser wieder zu Esch, während der Kern des Kapitels auf Bertrand anspielt. Alles löst sich «in zunehmender Helligkeit» auf, auch der Schmerz wird «immer gelöster, immer heller, vielleicht sogar unsichtbarer».¹⁶⁰ Der Text klingt wie ein Traum Eschs vom Sterben Bertrands. «[...] Sehnsucht ist ein immerwährendes Abschiednehmen. [...] Vergebliches Hoffen, oftmals grundloser Hochmut. Verlorenes Geschlecht.»¹⁶¹ Das «unstillbare

für den *lapis*, den Stein der Weisen oder auch für philosophisches Gold, d. h. göttliche Erkenntnis.

¹⁵⁵[LUPA 1995c, S. 4], [BROCH 1996, S. 339]

¹⁵⁶«Das Volk, das im Finstern wandelt, sieht ein großes Licht, und über denen, die da wohnen in finstern Lande, scheint es hell.» (Jesaja 9/1)

¹⁵⁷Im späteren Verlauf der Figurenentwicklung wird Esch weitere Zugänge aussinnen.

¹⁵⁸Aus dem Motto zum dritten Traumkapitel [BROCH 1996, S. 340]

¹⁵⁹[BROCH 1996, S. 340]

¹⁶⁰[BROCH 1996, S. 342]

¹⁶¹[BROCH 1996, S. 342]

Fernweh» der Kolonisten¹⁶² sei «so groß geworden, daß es notwendig wieder zum Gegenteil und vielleicht zum Ursprung zurückschlagen mußte».¹⁶³ Zeugung und Tod sollen ineinander übergehen. Später wird Esch schlaflos über die Unmöglichkeit dessen fluchen.

Bei Lupa schmilzt das dritte Traumkapitel zu einem überlauten, unerträglichen Orgelton am Ende der «Audienz» zusammen: Etwas Unfaßbares scheint vorzufallen. Lupa nennt die folgende Szene «Lawine»,¹⁶⁴ in der Esch beginnt, auf dem schnellsten Wege seine Mannheimer Angelegenheiten zu regeln: Vor Verwirrung mürrisch gibt er sein Engagement für Geyring auf, forciert die Verlobung von Erna und Lohberg. Broch spricht vom Ende eines Tag der «ersten Loslösung» und der ersten Nacht «ungewohnten, unangenehmen Verzichts».¹⁶⁵ Esch hat in seiner psychischen Entwicklung durch die traumhafte Begegnung mit Bertrand einen Sprung gemacht. Der Traum hat eine Lawine ins Rollen gebracht.

Sehnsucht nach Traumlosigkeit

Es folgt die mit «Der Schlaflose»¹⁶⁶ betitelte Szene, in der Esch in Lohbergs Bett gezeigt wird, nachdem er Erna und Lohberg als Brautpaar in ein gemeinsames Bett genötigt hatte. Esch liest einen Brief seiner Geliebten, in dem Mutter Hentjen ihn ihre «einzige Liebe» nennt und bekennt, ihn mitnehmen zu müssen ins «kühle Grab».¹⁶⁷ Mit einem mürrischen Stöhnen löscht Esch die Kerze. Was Esch nun bleiben wird, sind Einsamkeit und Zweifel. Es wirkt humoresk, wenn nun quiet-schend Eschs Eisenbett in die Senkrechte gehoben wird. An dieser Stelle spricht Lupa, hier noch ganz im Duktus Brochs, einen distanzierten, etwas ironischen Autorenkommentar über Eschs schlaflose Nacht ein.

Als bald wälzt Esch sich trocken lachend im weißen Bett, das sich wie ein greller Lichtfleck abhebt vor dem dunklen Bühnenraum. Lupa hebt die Situation heraus aus dem alltäglich Erlebten, indem er dem Zuschauer einen sich aufrecht wälzenden Schlaflosen von Angesicht zu Angesicht zeigt. Nun brechen die Worte aus Esch heraus. Lupa faßt die bei Broch beschriebenen und reflektierten Gedanken Eschs in aussprechbare, geschriene, geheulte Worte, die vom Erzähler begleitet werden. Eschs von Alltagserfahrungen und seinem eingeschränkten geistigen Horizont geprägten Erlösungsvorstellungen hellen sich in alptraumhafter Vehemenz auf: Ilona muß von den Messern im Varieté und von ihrem niederen Liebhaber Korn befreit werden, Erna muß das Kind zur Welt bringen, das der Erlöser sein wird und so weiter und so fort. Halbbewußt rechnet Esch ab mit den Personen seines täglichen Umfelds, die ihm jedoch als jene Bildnisse erscheinen, die er sich

¹⁶²Mehrere Attribute des in Brochs Text beschriebenen Kolonisten entsprechen Bertrand, dem geschäftsreisenden Baumwollhändler, der ein Schloß und ein Auto besitzt und sich überall als der heimatlose Fremde gefällt. Es gibt eine Parallele zu der Passage im Kaiserpanorama im 1. Teil des Romans, wo Bertrand in den Augen Joachim von Pasenows und Elisabeths als Kolonist in Indien identifiziert wird.

¹⁶³[BROCH 1996, S. 342]

¹⁶⁴Polnisch: «*Lawina*»

¹⁶⁵[BROCH 1996, S. 348]

¹⁶⁶Polnisch: «*Bezseny*», «Esch oder Die Anarchie», Szene 23

¹⁶⁷[LUPA 1995c, S. 91], [BROCH 1996, S. 349]

von ihnen gemacht hat. Schemenhaft taucht der tote Herr Hentjen auf der Bühne auf, von dem Esch befürchtet, seine geliebte Witwe könne jenen einst mehr geliebt haben als nun ihn selbst. Die in Eschs Vorstellung reine Ilona erscheint in seiner Halluzination gemeinsam mit dem von Esch als Fettel verachteten Korn, der sie «mit Fragen attackiert wie Teltcher mit den Messern».¹⁶⁸ Schließlich tritt Mutter Hentjen an das Bett des Schlaflosen und legt sich, einer Toten gleich, neben ihn: «Wie im alchemistischen Symbol des *nigredo*.»¹⁶⁹ Sie liegen als seien sie im Tode vereint, so wie Bertrand und Mutter Hentjen (in ihrem Brief an Esch) vorhergesagt hatten. Die Vision erfüllt sich im zeitlosen Traum, der beim Aufwachen wieder vergeht. Nur eine Ahnung der flüchtigen Erkenntnis bleibt haften.

Der Tod erscheint Esch nun gegenwärtiger als die Zukunft, die Lebenden sind eigentlich Tote. Und jeder Tod müsse ein Mord sein. Schlaflos kombiniert Esch: «Mord und Gegenmord, Zug um Zug, stürzen Vergangenheit und Zukunft ineinander, stürzen hinein in den Augenblick des Todes, der die Gegenwart ist. Sehr scharf und sehr ernst will es durchdacht werden, denn nur zu bald schleicht sich wieder so ein Buchungsfehler ein, wo es schon über alle Maßen schwierig ist, Opfer und Mord voneinander zu unterscheiden! Muß alles vernichtet werden, ehe die Welt zum Stande der Unschuld erlöst wird? Mußte die Sintflut hereinbrechen, genügte es nicht, daß einer sich opferte, einer Platz machte?»¹⁷⁰

Im «letzten Gericht»¹⁷¹ erscheinen Esch die Lebenden als Tote, alle Figuren, an die er Erlösungsvisionen knüpft, wandeln – geeint im Tod – durch seinen Traum. Am Schluß bleibt Bertrand allein an der Rampe zurück «wie ein Mörder, wie ein Bettler, wie Christus».¹⁷² Die pure Verzweiflung über das grausige Schicksal der Welt und die eigene Unzulänglichkeit, wirklich zu erkennen, brüllt aus Esch heraus. Wie eine Erleuchtung bricht dann die Erkenntnis über ihn herein, daß die Toten die Mörder der Frauen sind. Esch sehnt sich wie nie zuvor nach dem Erlösung bringenden Tod. In diesem Moment erlöst ihn der traumlose Schlaf.¹⁷³ Die Spannung, die immer mehr angewachsen war, bricht weg, löst sich in einer übersinnlichen Empfindung auf. Den Übergang dazu konzipiert Lupa als Vereinigung von Mutter Hentjen und Ilona in einer *unio mystica*, einer mystischen Grundform religiösen Erlebens, in der durch Versenkung die Trennung zwischen menschlichem Ich und göttlichem Sein aufgehoben wird. Lupas Stimme begleitet sanft Eschs Übergang in den traumlosen Schlaf.

Die wenigen Töne und Hammerschläge einer ununterbrochenen Musik, die die ganze Szene über andauert, rühren aus dem Innern der Figur Esch her, der sich in dem fremden Bett wälzt und versucht, das erlebte Mysterium in planvolle Tat nach dem Geschmack eines Buchhalters umzusetzen. Wenn es um die Utopie und deren Vernichtung geht, engagiert sich der Erzähler aus dem Off immer eindringlicher bis zum Schreien: «Er spürt, daß es in seinem Kopfe eine Gegend gibt, die Amerika

¹⁶⁸ [LUPA 1995c, S. 92]

¹⁶⁹ [LUPA 1995c, S. 93] Hervorhebung U. S.

¹⁷⁰ [BROCH 1996, S. 353], [LUPA 1995c, S. 95]

¹⁷¹ [LUPA 1995c, S. 95]

¹⁷² [LUPA 1995c, S. 95]

¹⁷³ Aus Brochs Text geht hervor, daß er das Einschlafen des Schlafwandlers als Befreiung in die Traumlosigkeit versteht.

ist, eine Gegend, die nichts anderes ist, als der Platz der Zukunft in seinem Kopf, und die doch nicht existieren kann, solange die Vergangenheit so hemmungslos sich in die Zukunft stürzt, das Vernichtete in das Neue. In diesem Sturm des Hineinstürzens wird er selbst mitgerissen, doch nicht er allein, sondern sie alle um ihn herum werden mit ihm dahingeweht im Orkan des Eisigen, sie alle dem folgend, der sich als erster in den Sturm geworfen hat, weggefegt, auf daß die Zeit wieder Zeit werde. Nun war keine Zeit mehr, nur außerordentlich viel Raum: der Schlaflose, Überwache, hört ihrer aller Sterben, und wenn er die Lider auch noch so stark zusammenpreßt, um es nicht zu sehen, er weiß, daß der Tod immer Mord ist.»¹⁷⁴ Lupa spricht diese Schreckensvision im *crescendo*, ein erdrückender Maschinenton verstärkt die Explosivität des Gesagten noch: Utopie ist nur im Chaos möglich. Er begleitet als Erzähler den gesamten Alptraum des überwachen Esch und bestimmt am Ende die Dynamik seines Einschlafens. Eschs Abrechnung mit den vermeintlich Schuldigen, die ihm zusammen mit ihren jeweiligen Opfern in der geträumten Prozession erscheinen, verdämmert im Unbewußten. Was bleibt, sind die Entschlüsse des Alltags, die die folgenden Szenen präsentieren: In der nächsten Szene schreitet er zur Tat, gibt die Anzeige gegen den unterdessen toten Bertrand auf und regelt seine persönlichen Angelegenheiten, mißlichen Umständen zum Trotz, mit buchhalterischer Akribie, indem er Mutter Hentjen heiratet. Seine Rettungsversuche, in denen er seinen Mikrokosmos auf den Makrokosmos der Welt zu übertragen versucht, werden letztlich jedoch sämtlich ins Leere laufen.

Im Unterschied zu Brochs Textvorlage, in der «Der Schlaflose» ein Bericht des Erzählers von Eschs schlafloser Nacht ist, zeigt Lupa in seinen «Apokryphen» den Prozeß des Durchlebens einer schlaflosen Nacht, übersetzt den Bericht in wörtliche Rede. Der Schauspieler wird vom Erzähler attackiert – ein aggressiver Vorgang. Aber zugleich setzt Lupa als Erzähler seinen Darsteller einer Herausforderung aus, indem der Erzähler die Hybris der Figur in Frage stellt, die daraufhin versucht, den wissenden Autor bzw. Regisseur zu bekämpfen. Der Widerstreit zwischen Erzähler und Figur fördert Erkenntnisprozesse unter den Zuschauern.

Gleichzeitig vermeidet Lupa mit dem Einsatz der reflektiven Ebene den nahtlosen Übergang seines Theaters in religiösen Mystizismus. Er zeigt und hebt das Erleben durch Besinnung auf Alltäglichkeit und Reflexion auf eine neue Stufe. Theater ist ein Ort des Erlebens *und* der Erkenntnis. Es besitzt die Möglichkeit, «sich gleichzeitig zu verlieren, aber einen Moment später Distanz zu erlangen, Objekt und Subjekt zu sein.»¹⁷⁵

5.4.3 Der Regisseur als Komponist – Der Komponist als Dramaturg

Im Folgenden möchte ich auf die Musikalität der Gesamtkonzeption und auf die entscheidende Rolle der Musik im Gesamtkunstwerk der Inszenierung aufmerksam machen. Ich konzentriere mich auf die Rhythmen und Tempi der inszenierten Szenen und frage nach den dramaturgischen Beweggründen für die Lösungen des Regisseurs bzw. des Komponisten. Ich sehe den von Broch auf den Roman über-

¹⁷⁴[LUPA 1995c, S.94f], [BROCH 1996, S. 353]

¹⁷⁵[LUPA 2000c, S. 4]

tragenen Begriff der «Polyphonie» bei Lupa erweitert um die Mittel des Theaters, eines Theaters, in dem sich die einzelnen, kompositorisch gesetzten Elemente des Gesamtkunstwerks «natürlich», d. h. teils zufällig und teils selektiv, in die polyphone Struktur eingliedern.

Die von Jacek Ostaszewski komponierte Musik hat mehrere Funktionen innerhalb der Inszenierung: Sie trägt u. a. zum Aufbau einer differenzierten Umwelt der Figuren bei und sie nuanciert bzw. pointiert die psychischen Zustände einzelner Figuren. Sie ist nicht von der Musikalität der Gesamtkonzeption der Inszenierung zu trennen.

Jakub Ostaszewski improvisiert Teile der Musik Abend für Abend auf dem Synthesizer. Ähnlich wie durch Lupas Narration ergibt sich daraus die Möglichkeit, die Vorstellungen direkt durch die Musik zu modifizieren. Überhaupt steht die Musik in enger Verbindung zur Narration. Aus Musik und Text ergibt sich eine Gesamtpartitur, in der die einzelnen Elemente kontrapunktisch ineinandergreifen. Für Broch ist die Musik ein Inbegriff von Utopie, denn in ihr vollzieht sich «die Umwandlung des Zeitlichen in ein räumlich empfundenes Simultansystem», die zersplitterten Einzelwerte werden in «Wertgleichzeitigkeit» geordnet, in einem «Wertsystem, in dem die Werte nicht mehr individuell aufeinanderfolgen, sondern einander stützend in simultaner Gemeinschaft miteinander bestehen».¹⁷⁶ Für Ostaszewski stellt die Musik auch eine zwischenmenschliche Utopie dar, insofern als sie ein Mittel ist, die Offenheit und Aufmerksamkeit gegenüber dem Anderen zu schulen. «Die Arbeit mit Laut und Stille fördert die Fähigkeit wahrzunehmen und schöpferisch tätig zu sein.»¹⁷⁷

Die Musik setzt sich aus eigens komponierten Passagen, synthetischen Klängen, Fragmenten aus Werken der Musikgeschichte, Volksliedern, geistlicher Musik und O-Tönen zusammen. Diese verschiedenen Elemente sind miteinander verflochten, greifen ineinander, stehen aber ebenso kontrastierend gegeneinander. In den folgenden Abschnitten gehe ich in linearer Abfolge auf die einzelnen Szenen der drei Vorstellungsabende und auf die temporalen Beziehungen der Szenen zueinander ein.¹⁷⁸

«Esch oder Die Anarchie» Dieser Teil der Inszenierung beginnt mit der Rückblende, in der sich Bertrand und Elisabeth begegnen, die in elegisch-erhabenem Tempo gehalten ist. Dann setzen eine ganze Reihe von sehr kurzen, rapiden Szenen und Szenenbruchstücken ein, die einen Teil des Lebenswegs Eschs nachstellen. Diese Szenen, so knapp sie auch sein mögen, sind, dramaturgisch betrachtet, für die Beschreibung von Eschs Weltbild relevant. Lupa hat die Szenen prägnant inszeniert, indem er Stereotypen einsetzt, sie aber überhöht und/oder komisch verzerrt, so z. B. der an einen Kampf erinnernde Geschlechtsakt im Ak-

¹⁷⁶[BROCH 1955, S. 320f] In seiner Wertphilosophie, die Broch u. a. in seinem in den Roman integrierten Essay formuliert, beschreibt er die Aufspaltung eines Zentralwertes in unzählige Einzelwertgebiete als Ursache für den ethischen Verfall des Abendlandes seit der Renaissance.

¹⁷⁷[OSTASZEWSKI 1999, S. 187]

¹⁷⁸In größerer Ausführlichkeit bespreche ich die Szenen, in denen die Verquickung von Musik und Dramaturgie besonders intensiv ist. Auf die Szenen, die ich an anderer Stelle bereits analysiert habe, gehe ich nur in knapper Form ein.

kord,¹⁷⁹ den Esch im Schummerlicht mit einer Prostituierten vollführt, die ihn währenddessen mit schriller Stimme anfleht, ihr Heim und Herd zu garantieren. Esch herrscht sie an zu schweigen. So grotesk diese Szene ist, so treffend und klar faßt es die Gewohnheiten des Buchhalters Esch zusammen. In drei ebenso kurzen Szenen wird Eschs Gewohnheit dargestellt, im Lokal Mutter Hentjens zu verkehren, wo ihm der Gewerkschafter Martin Geyrinck nach dessen Entlassung durch Nentwig die neue Stelle vermittelt. Von hier an ist an das Auftreten Mutter Hentjens ein Schlagermotiv geknüpft, in dem sich die Assoziation an heimeligen Küchenduft mit der Sehnsucht ins Offene mischen.¹⁸⁰ Der Schlager strahlt eine «ganz eigene <hohe Banalität> oder eher <Kitsch auf höchstem Niveau> [...] in einer noch nicht gehörten, beinahe idealen Art»¹⁸¹ aus. Erst in der Szene der «allabendlichen Spannungen» zwischen Esch und Erna Korn verlangsamt sich das dramaturgische und musikalische Tempo wieder. Lupa beginnt nun, in ironischer Überhöhung auf die zwischenmenschlichen Beziehungen einzugehen, in dem er Naturalismus suggeriert, ihn aber filmisch durch die Zeitstruktur ewiger Wiederholungen ein und derselben Situation bricht. Die übertriebenen O-Töne wie knarrende Türen, quietschende Wassereimerhenkel, Waschwassergeräusche, knarrende Bettfedern, Seufzer etc. zeigen, wie die durch die Zimmerwand getrennten Figuren Esch und Erna über das Gehör aufeinander bezogen sind.¹⁸² Anschließend führt Lupa den Zuschauer in die Halbwelt des Varietés ein, indem er ihn den fragwürdigen Künstler Teltcher-Teltini kennenlernen läßt, der mit dem üblichen Tusch Messer auf Ilona wirft.¹⁸³ Während der Szene, die die gerade geschlossene Freundschaft Eschs mit den Theaterleuten zeigt, denen er sich eigentlich wegen seines irrationalen Entschlusses zur Rettung Ilonas nähert, erklingt zum ersten Mal das Motiv des deutschen Volkslieds «Muß i denn, muß i denn, zum Städtele 'naus, Städtele 'naus, und du mein Schatz bleibst hier».¹⁸⁴ Das Kaffeekränzchen mit Wandertheaterleuten wird eingelullt in den Schunkelrhythmus des Liedes, das jedoch über die Pointierung der szenischen Situation hinaus an dieser Stelle metaphorische Funktion für die Figur Esch hat: Es steht für Eschs Amerikaträume, für seinen Wunsch wegzugehen, sich der Vergangenheit im Dienste der Zukunft zu entledigen und die Sehnsucht, sich an einen geliebten Menschen zu binden. Das Pathos dieser Wünsche wird durch die Plebejisierung, die hinter der Einbeziehung des Volksliedes steckt, aber besonders durch seine leichtfüßige, ganz und gar nicht pathetische Bearbeitung ironisiert.¹⁸⁵ An dieses Zusammentreffen schließt sich die Heilsarmeeszene mit ihrer langen, melodischen Erlösungslitanei an, innerhalb derer ein Heilsarmemädchen das ratlose Lied der Marie zum Besten gibt. Ostaszew-

¹⁷⁹ «Esch oder Die Anarchie», Szene 2/3

¹⁸⁰ Ostaszewski hat in Anlehnung an deutsche Schlager der Nachkriegszeit eine Melodie arrangiert, s. «Esch oder Die Anarchie», Szene 3.

¹⁸¹ [ŁOPATKA 1995, S. 24]

¹⁸² «Esch oder Die Anarchie», Szene 6

¹⁸³ s. Abschnitt 5.4.1

¹⁸⁴ Das deutsche Volkslied ist in Polen nicht bekannt. Lupa hat den Text ins Polnische übertragen, Ostaszewski hat es neu arrangiert.

¹⁸⁵ «Esch oder Die Anarchie», Szene 8. Die Melodie des Volkslieds taucht motivisch wieder auf in «Esch oder Die Anarchie», Szene 22/2 und als Walzer in «Huguenuau oder Die Sachlichkeit», Szene 12.

ski beschreibt den musikalischen Ansatz für dieses Lied als «Kontrast» zwischen der ratlosen Stimme des singenden Heilsarmeemädchens und dem sie begleitenden klassischen Quartett, wodurch ihre Ratlosigkeit noch unterstrichen wird.¹⁸⁶ Die Heilsarmeeesänge werden in dieser Szene simultan mit einer Volksfeststimmung kontrapunktiert. Ilona, deren Reinheit Esch geopfert sieht, gibt sich gerade dem selbstzufriedenen Korn hin, der der Bierheiterkeit beileibe mehr zuspricht als dem Erlösungsstreben der Heilsarmee. Durch die Kombination der Szenen wird der in Esch rumorende Widerspruch offensichtlich: einerseits vage Vorstellungen von der Erlösung der Welt, andererseits der chaotische, ziellose Alltag. Die nächsten beiden Szenen führen in mühsamem Tempo zwei Utopieansätze Eschs aus: Amerika und die Verbindung mit einem anderen Menschen.¹⁸⁷ Nach den vorangegangenen sehr bewegten Szenen mit relativ vielen Personen, ist hier nun wieder Ruhe eingetreten. Wenn der erste Akt endet, ist der Zuschauer eingeführt in die Verwirrungen des Herrn Esch.

Der zweite Akt konzentriert sich inhaltlich auf die Annäherung Eschs an die brave Mutter Hentjen, burlesk konfrontiert mit der anstößigen Seite in Eschs Leben, der Bordelle frequentiert, um Walküren für die Damenringkämpfe zu rekrutieren. Der Akt beginnt in seichtem Tempo im Lokal der Wirtin Hentjen, die zu diesem Zeitpunkt noch Abstand zu Esch wahrt, denn er solle sich nicht einbilden, mehr als nur einer der Gäste ihres Lokals zu sein.¹⁸⁸ In der zweiten Szene wird Esch als Theatermanager gezeigt, der dem Regisseur der Wettkämpfe Teltscher die Kandidatinnen seines Castings vorführt. Lupa inszeniert die peinliche Präsentation der halbnackten Mädchen als Farce auf die Unterhaltungsbranche. Wie ein Thema mit Variationen wird die Melodie des Lieds der Marie wiederholt, als Ruzena,¹⁸⁹ eines der für die Frauenringkämpfe angeheuerten Mädchen, ihre Teilnahme aus verletztem Stolz ablehnt. Lupa führt zunächst den in kürzester Zeit herauszubringenden, kommerziellen Kulturevent vor, dessen Hektik und zeitlicher Realismus durch eine musikalisch unterlegte Passage der Kämpfe in Zeitlupe aufgehoben wird. Die verlangsamte Vorführung rückt in den Hintergrund, während Esch den für seine Entlassung beschuldigten Nentwig brüsk abblitzen läßt. Wie schon in der Heilsarmeeszene arbeitet Lupa hier mit Simultanität, die das Theaterleben als Widerspruch zu Eschs ostentativem Anliegen wirken läßt, durch die anderweitige Beschäftigung Teltschers, Ilona von den Messern zu befreien. Er überspielt diesen inneren Konflikt durch seine buchhalterische Auffassung von seiner neuen Beschäftigung. Und doch ist der Figur Esch ihre klaffende Ratlosigkeit anzuschauen.¹⁹⁰ Die dritte Szene führt zurück in das Lokal Mutter Hentjens

¹⁸⁶s. [OSTASZEWSKI 1995, S. 26], «Esch oder Die Anarchie», Szene 9 und Abschnitt 5.4.1

¹⁸⁷ «Esch oder Die Anarchie», Szene 10 und 11

¹⁸⁸ «Esch oder Die Anarchie», Szene 12

¹⁸⁹Die Figur stammt aus dem ersten Teil der Trilogie, wo sie die Geliebte des Offizierschülers Joachim von Pasenow war, der sie feige verlassen hatte. Die Rolle ist mit Agnieszka Mandat besetzt, die auch das Lied des Heilsarmeemädchens singt. Insofern ist mit der Wiederholung der Melodie auch die geistige Verwandtschaft zwischen Marie und Ruzena angedeutet, die die Doppelbesetzung motiviert haben mag. Außerdem spielt Agnieszka Mandat die Prostituierte aus dem ersten Akt von «Esch oder Die Anarchie» sowie die Frau des totgeglaubten Goedicke und die verschrobene Apothekergattin Paulsen in «Huguenau oder Die Sachlichkeit».

¹⁹⁰ «Esch oder Die Anarchie», Szene 13

und zu deren nun schon als typisch auszumachenden Schlagerpathos. Die Wirtin ergreift Partei für die als Ringerinnen erniedrigten Mädchen. Esch mischt sich zum ersten Mal in das Geschäft der Witwe Hentjen ein, indem er ihr einen gemeinsamen Ausflug zu einer Weinauktion vorschlägt.¹⁹¹ Daraufhin wird der nach Ilonas Befreiung zweite Erlösungsansatz gezeigt, den sich Esch zurecht gelegt hat: die Befreiung des inhaftierten Gewerkschafters Martin Geyring mit der Unterstützung eines Redakteurs einer sozialdemokratischen Zeitung. Durch den lautstarken Schlagabtausch der beiden wird deutlich, daß Eschs Motiv, Bertrand an Martins statt zu inhaftieren, kein politisches ist, sondern eine irrationale Reaktion auf das undurchschaubare Chaos seiner Lebenswelt, das er immer weniger erträgt.¹⁹² Es folgen zwei Liebesszenen: Eschs Ausflug mit Mutter Hentjen zur Lorelei,¹⁹³ bei dem es ihm gelingt, die verschlossene Frau mit dem Nimbus des erfolgreichen Geschäftsmannes zu erobern. Diese Szene ist ausgesprochen episch. Die narrativen Passagen überwiegen und geben den Rhythmus der Szene vor. Darunter liegen musikalische Motive, die auf die latente Annäherung der beiden, das «Knistern» zwischen ihnen, hindeuten.¹⁹⁴ Eschs Begegnung mit Alfons und Harry in dem Homosexuellenetablissement ist ebenfalls eine Liebesszene, denn sie erzählt von Harry Kohlers unbändiger Liebe zu dem fernen Bertrand. Diese Liebe wird in Form einer Ballade erzählt, die nicht nur das von Alfons gesungene Lied umfaßt, sondern sich durch die Intonation der gesamten Szene zieht. Das Lied ist von orientalischen Klängen, Klezmer und von Eric Satie inspiriert. Ostaszewski wollte «eine narkotisierend-künstliche Atmosphäre» schaffen, einen gleichzeitig «zweifelhaften und exotischen» Ort.¹⁹⁵ Nachdem Lupa in der vorangegangenen Szene die platonische Annäherung zweier Menschen als mühseligen Aufstieg auf einen legendären Felsvorsprung am Rhein beschrieben hat, so wird hier eine Ballade auf eine unerfüllbare Liebe gesungen, in der sich Harrys, insbesondere aber Eschs Sehnsucht und gleichzeitig beider Angst vor absoluter Liebe äußert, wobei absolute Liebe von beiden mit Unendlichkeit und Göttlichkeit überein gebracht wird.¹⁹⁶ Esch beschließt, zu Bertrand zu fahren. In dem nächtlichen Gespräch mit Mutter Hentjen ist Esch noch vollkommen erfaßt von Bertrands Gedanken über die Abrechnung mit der Vergangenheit zur Erlangung eines neuen Lebens. Eschs Amerika-Utopie kolportiert Mutter Hentjen nervös mit den praktischen Konsequenzen. Esch wirft sich am Schluß animalisch-triebbesessen auf Mutter Hentjen. Ihre beginnende Beziehung erscheint wie ein Geschäft zur Vertreibung der Einsamkeit.¹⁹⁷ Insgesamt stellt der zweite Akt durch seine kontrapunktische Anlage das Verwobensein des Irrationalen mit dem Banalen heraus, wobei Esch hier noch nach Lösungen strebt, die im realen Alltag angesiedelt sind.

Im dritten Akt wird Eschs Entwicklung zum Schlafwandler gezeigt. Wie schon im zweiten Akt wechseln sich traumhafte Elemente, hier nun in ganzen Szenen

¹⁹¹ «Esch oder Die Anarchie», Szene 14

¹⁹² «Esch oder Die Anarchie», Szene 15

¹⁹³ Mit der Lorelei wird bekanntlich die betörende Wirkung der Liebe bzw. der Verführung assoziiert, eine romantische Sage, die auch in Polen bekannt ist.

¹⁹⁴ «Esch oder Die Anarchie», Szene 16

¹⁹⁵ [OSTASZEWSKI 1995, S. 26]

¹⁹⁶ «Esch oder Die Anarchie», Szene 17

¹⁹⁷ «Esch oder Die Anarchie», Szene 18

dargestellt, mit alltäglichen Gegebenheiten ab. Jetzt gewinnt das Traumhafte die Oberhand. Die Grenze zum Alltäglichen ist aufgehoben. Die erste Szene des dritten Aktes deutet durch das aus dem Off hörbare Stöhnen einer Dampflok Eschs Traumreise zu Bertrand an. Die lineare Zeitstruktur wird zersetzt durch die Aufhebung eines klaren Raum-Zeit-Verhältnisses. War zuvor in der Inszenierung eine Faktizität innerhalb der Fiktion noch relativ klar von irrationalen Abschweifungen trennbar, so wird der faktische Hintergrund in den Traumszenen in die Schwebelage versetzt. Die musikalische Gestaltung spielt dabei eine Schlüsselrolle.¹⁹⁸ Die alptraumhafte Spannung in Esch verdichtet sich in der Szene der Begegnung mit Martin im Gefängnis, die mit dem Schrei eines verendenden Menschen beginnt. Dumpfe Schläge eines großen Hammers auf Metall suggerieren einerseits einen Gefängnisraum, der übergroß und unüberwindlich erscheint, und andererseits die ständige Mahnung in Eschs Kopf, daß seine Mission trotz der Warnungen Martins unausweichlich stattfinden wird.¹⁹⁹ Der von den Hammerschlägen vorgegebene zähe Rhythmus setzt sich in Eschs Audienz bei Bertrand fort. Er geht in eine synthetisch durchgesetzte Orgelmusik über, die einerseits das Aufgewühltsein Eschs und andererseits das sakrale Element der Begegnung erfaßt. Zähe Töne und Dissonanzen deuten den Kampf an, den Esch mit sich selbst führt, denn die Begegnung mit Bertrand erschüttert sein Weltbild in den Grundfesten. Am Ende der Audienz erklingt ein durchdringender, disharmonischer Akkord einer Orgel, gerade in dem Augenblick als Bertrand dem hypnotisierten Esch sein Manifest der absoluten Einsamkeit des Menschen endgültig zusammenfaßt und ihm klarmacht, daß er soeben einen Traum durchlebt hat. Das Licht verlischt, das Bild verschwindet, doch der überlaute, machtvolle Ton hält noch an, bis an die Grenze des Erträglichen für alle Anwesenden. Im Zusammenspiel von Wort, Bild, Ton und der Finsternis formt sich eine komplexe Erinnerung Eschs, die sich ihm von nun an für sein weiteres Leben einprägt.²⁰⁰ Eingerahmt und somit doppelt kontrapunktiert wird die Szene durch Eschs zweiten Besuch bei Martin, bei dem die Hammerschläge zusammen mit Martins abgrundtiefem Mißtrauen für Esch bedrohlich werden. Im Anschluß wird im Zeitraffer gezeigt, wie Esch Ernas Verlobung mit Lohberg organisiert und damit eine Lawine von Lebensentscheidungen oder den «Bruch mit der Vergangenheit»²⁰¹ in Gang setzt. In der folgenden schlaflosen Nacht wird rhythmisch das Finale eingeläutet. Immer wieder hörbar sind hämmernd wiederhallende Töne, die ähnlich wie die verfremdeten Hammerschläge aus der Gefängniszene klingen. Hier ist vernehmbar, was in Eschs Kopf vorgeht. Die Töne klingen wie der leichte Kopfschmerz, den der Versuch mit sich bringt, einen noch unklaren Gedanken zu erhaschen. Die Intensität, in der sich Makro- und Mikrokosmos überlagern, steigert sich im Verlauf der Szene. Wie in einer Symphonie Beethovens erhebt das gesamte Orchester noch einmal die Instrumente, um sodann sanft in der Stimme des Erzählers zu verklingen.²⁰² Eschs Rückkehr in die Normalität nach dem Schlafwandeln soll schlüssige Lösungen mit

¹⁹⁸ «Esch oder Die Anarchie», Szene 19 und s. Abschnitt 5.4.2

¹⁹⁹ «Esch oder Die Anarchie», Szene 20

²⁰⁰ «Esch oder Die Anarchie», Szene 21

²⁰¹ [BROCH 1996, S. 380], «Esch oder Die Anarchie», Szene 22

²⁰² «Esch oder Die Anarchie», Szene 23 und s. Abschnitt 5.4.2

sich bringen, tut es aber nur zum Schein. Eschs Anzeige gegen Bertrand wirkt wie ein hilfloses Lawieren, das er durch größtmögliche Steifheit des Textvortrages zu überdecken versucht.²⁰³ In der theatralischen Verbrennung des Porträts des früheren Mannes von Mutter Hentjen nimmt das Finale seinen Lauf. Es ist kein Abschluß des Ganzen, sondern nur ein Zeichen für den Bruch mit der Vergangenheit. Danach erfährt Esch von Harrys Tod, von dem ihm der aus dem Rhythmus geworfene Musiker Alfons berichtet. Die Kunde von Bertrands Tod dringt hingegen mittelbar, als Zitat einer Todesanzeige, zu Esch. Spiegelbildlich zu den ersten ebenso knappen Szenen, mit denen Eschs Geschichte zusammenfassend eingeleitet wurde, läuft dieser Epilog rasch und ohne Umschweife ab. Der Erzähler hat begonnen und der Erzähler beschließt von der dunklen Bühne her die Geschichte, indem er auf Eschs weiteres Schicksal eingeht und darauf, daß Esch seine Frau immer weniger und am Ende gar nicht mehr schlug.²⁰⁴ Trotz der wunderbar klaren Struktur, die man in «Esch oder Die Anarchie» nachzeichnen kann, bleibt das Konstrukt offen. Aufschlußreich für Lupas Auffassung von der Vollständigkeit der Vorstellung ist seine Verfügung, «Esch oder Die Anarchie» weder in Krakau, noch bei Gastspielen ohne die beiden Teile von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» zu spielen. In diesem Lichte erscheint «Esch oder Die Anarchie» wie ein erstes Kapitel der Vorstellungsserie, dessen Widersprüche in den folgenden Teilen tiefer beleuchtet werden, und in den Augen des Regisseurs erst in der vervielfachten Uneindeutigkeit von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» als Spielarten der Wahrheit erkennbar werden.

«Huguenau oder Die Sachlichkeit» Im Unterschied zu «Esch oder Die Anarchie» ist die Inszenierung «Huguenau oder Die Sachlichkeit» fragmentarischer aufgebaut. Sie stellt in ihrer höchst komplizierten, kontrapunktischen Struktur Schicht um Schicht die vielfältigen Aspekte einer völlig uneindeutigen Wirklichkeit heraus. Die für «Esch oder Die Anarchie» aufgezeigten musikalisch-rhythmischen Linien sind hier schwieriger zu konstatieren, obwohl auch und gerade hier das Prinzip des Kontrapunkts vorherrscht, nur sind die Zuordnungen von (musikalischen) Formen und Szeneninhalten verschachtelter. Die in «Esch oder Die Anarchie» aufgeworfenen Fragen verdichten sich in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» in einer gnostisch orientierten, eschatologischen Dimension.

Die erste Szene des ersten Abends von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» zeigt den Weggang Bertrands von einer Veranstaltung der Heilsarmee, während derer er Marie getroffen hatte. Das Terrain ist verwaist. Aus dem Bericht des Erzählers²⁰⁵ ist eine Anspielung auf einen Auftritt der Heilsarmeesoldaten herauszulesen, den der Zuschauer aus «Esch oder Die Anarchie» bereits kennt. Hier sind die Gesänge der Heilsarmee jedoch längst in der Ferne verklungen. Marie legt Bertrand eine Zeitung der Heilsarmee ans Herz. Auf ihrem gemeinsamen Irrweg vor die Tore der Stadt Berlin möchte Bertrand seine Gedanken über den Krieg austauschen, Marie reagiert jedoch wortkarg und beruft sich immerfort auf die auch Bertrand

²⁰³ «Esch oder Die Anarchie», Szene 24

²⁰⁴ «Esch oder Die Anarchie», Szene 25. Die mit «Epilog» überschriebene Szene umfaßt die Verbrennung, Alfons Trauer über Harrys Tod und den Schlußsatz des Erzählers.

²⁰⁵ Lupas Stimme aus dem Off.

angebotene Zeitschrift der Heilsarmee. Über einen Radfahrer, der ein religiöses Lied vor sich hin singend vorbeifährt, leitet Bertrand zu Esch über.²⁰⁶ Die lakonisch mit «Anatomie» überschriebene zweite Szene führt in die Abgründe des Lazarets. Fast stumm wird Jarecki durch Dr. Flurschütz offenbart, daß dessen rechter Arm verloren ist. Die Satzketten dringen als Teil einer greulichen Musik ans Ohr des Zuschauers. Der reglose Goedicke wird mittels Elektroschocks künstlich in Bewegung versetzt, was sein erbärmliches Stöhnen hervorruft. Sukzessive werden langgezogene Töne vernehmbar. Es ist als höre der Zuschauer, wie der bewußtlose Goedicke seine Umwelt wahrnimmt. Kontrapunktiert werden diese Laute mittels durch ein Fenster eindringender Marschmusik einer Militärkapelle. Das individuelle Leid am Krieg wird konterkariert vom rhythmischen Auftrieb kollektiver Kriegsbegeisterung. Unterdessen sinnieren die Ärzte über den Sinn und Unsinn ihres Tuns. Im Traum erscheinen Goedicke seine Frau und seine Tochter unterlegt mit den Alltagsgeräuschen einer Stadt, in der eine Straßenbahn verkehrt.²⁰⁷ Beim Mittagstisch in vermeintlich familiärer Atmosphäre bricht ein gewohnheitsmäßiger, heftiger Streit zwischen Huguenau und Esch aus, der vor allem die Persiflage von Eschs Hoffnung auf einen kommenden Sohn durch Huguenau zum Gegenstand hat.²⁰⁸ Die Visite Eschs bei dem Stadtkommandanten Pasenow, in der Eschs cholerasches Auftreten auf die drückende Depressivität des Majors trifft, ist überschattet von einem ersten denunziativen Bericht des selbsternannten Spitzels Huguenau über Esch an den Kommandanten. Dennoch beginnt hier, wie sich schon in der nächsten Szene zeigen wird, die wortkarge Freundschaft zwischen Esch und Pasenow.²⁰⁹ Das Schweigen auf der Bühne, das in besonderer Verbindung zu Esch und Pasenow steht, wird zum Ausdruck der Statik der Situation, der in ihrer geistigen Position gefangenen Figuren. Die Stille gehört zur musikalischen Komposition der gesamten Inszenierung: Die Lücke im Tonteppich, das Nichts. Der zweite Akt führt zurück in die Lebenswelt des Autors Bertrand. Immer hektischer bemüht sich Bertrand, seinen jüdischen Nachbarn Dr. Litwak und Nuchem Sussin zu entkommen, die ihm kreuz und quer über die Bühne folgen. Die Benutzung der jiddischen Sprache verleiht der Szene den humoresken Unterton chassidischer Rabbinergeschichten. Die zufällige Begegnung mit Marie setzt abrupt den Endpunkt dieser überbeschleunigten Szene.²¹⁰ Die folgende Szene, die das katholische Begräbnis eines jungen Gefallenen zeigt, wird vom Gebimmel einer kleinen Kirchenglocke eingeläutet. Das Tempo verlangsamt sich gegenüber der vorangegangenen Szene extrem. Vaterunser, Ave Maria und Glaubensbekenntnis werden in Ostaszewskis Arrangements von Trauerweibern gesungen. Die Sargträger schreiten behäbig zum Bühnenerdloch. Wie in einem Oratorium ist der

²⁰⁶ Eine Aussage Bertrands bezieht sich direkt auf den Titel einer der nächsten Szenen: «Esch kommt mit dem Fahrrad». Das angestimmte Lied taucht an mehreren Stellen wieder auf.

²⁰⁷ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 2. Das Motiv der Straßenbahn taucht im Roman im Abschnitt «Der Schlaflose» metaphorisch als Todesgefahr auf [BROCH 1996, S. 353]. Die Rolle der Tochter ist mit demselben Mädchen besetzt, das auch die Waise Marguerite spielt.

²⁰⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 3

²⁰⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 5 und 6

²¹⁰ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 8. Die Dialoge der Szene sind vorwiegend von Lupa formuliert worden. Er faßt damit inhaltlich verschiedene Abschnitte des Romans zusammen, s. [BROCH 1996, S. 488f], [BROCH 1996, S. 511ff]

Erzähler klanglich in Harmonie mit der Orgel zu vernehmen, der nachdenklich, aber nicht pastoral, über Goedicke spricht. Der katholische Ritus erschiene pur, wenn nicht Goedicke zum Schrecken der Beerdigungsgäste ins Grab hinabstiege und hier zum ersten Mal nach seiner Verschüttung und Ausgrabung zu sprechen anhöbe: «Hinabgefahren zu den Toten. Am dritten Tage auferstanden von den Toten.» Goedicke wird somit zur zeitgemäßen Verkörperung Christi, dessen Utopie hier der Tod ist.²¹¹ In vollkommener Lautlosigkeit dringt Nuchem in Bertrands Zimmer ein. Es entspinnt sich ein Gespräch über den unglückseligen Gegensatz von Natur und Kultur. Sobald von Marie die Rede ist, setzt ein sehnsüchtiges Geigenmotiv ein, das sich kurz darauf wiederholen wird. Das anschließende Streitgespräch zwischen Bertrand und Litwak über die praktische Unmöglichkeit einer Synthese der Religionen zeigt, daß Aufgeklärtheit kein Garant für Toleranz ist. Der Streit wird von dem zwischenmenschlichen und religionsübergreifenden Bund zwischen Nuchem und Marie kontrapunktiert: Marie singt auf Nuchems Bitte hin ein Lied über den Weg nach Zion, das aber nur anklingt.²¹² Übertönt wird ihr Gesang vom Rattern der Druckmaschine, ein Geräusch, das (ähnlich wie das Schlagermotiv in «Esch oder Die Anarchie» an Mutter Hentjen) an das Auftreten Huguenaus gekoppelt ist. Während des «Symposions» lallen Esch und Pasenow betrunken in einer Art Wechselgesang eine Predigt über das Böse in der Welt und die Gnade Gottes zu ihrer Erlösung vom Podium herab. Sie werden punktuell von Huguenaus Provokationen unterbrochen, der die von den beiden herangezogene Metaphorik auf eine banale Aussageebene herabzieht und so versucht, sie ad absurdum zu führen. Eschs Frau bringt ihr Harmoniebedürfnis in die Gruppe ein, ihre matronenhafte Mütterlichkeit schließt auch Huguenau ein. Wenn Esch auf sein Lieblingsthema des erwarteten Sohnes, seines eigenen Sohnes, zu sprechen kommt, dem er die Rolle des Messias zuweist, der aber nur in seiner Vision geboren wird, dröhnt im Hintergrund ein vibrierender Baßton, in dem sich musikalisch die Hybris seines Unterfangens verdichtet. Während fast der gesamten Dauer der Szene setzen sich die aufdringlichen Geräusche einer altersschwachen Druckmaschine fort, durchdrungen von mit ihrem Zirpen dagegen ankämpfenden Grillen. Der Maschinenlärm wirkt wie ein Angriff auf das zuweilen sogar leicht übertönte Gespräch. Als die Maschine aussetzt, wirkt die entstehende Stille plötzlich gewaltig. Die Grillen haben nun für einen Augenblick Oberhand gewonnen. Das parabolische Sprechen geht in Glauben bekennenden Gesang über. Das Lied «Herr Gott, Zebaoth» aus der Heilsarmeeszene des ersten Teils wird wiederholt, musikalisch simplifiziert und inbrünstig, aber disharmonisch vorgetragen.²¹³ Huguenau konterkariert das Heilsarmeelied mit rhythmischen Fausthieben auf den Tisch, die das gezwungene Pathos der kleinen singenden Gemeinde entlarven.²¹⁴ Durch die

²¹¹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 7 und s. Abschnitt 5.5.6. Diese Szene wurde von Lupa zusammengestellt.

²¹² «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 40

²¹³ «Esch oder Die Anarchie», Szene 9

²¹⁴ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 9. Broch läßt dem «Symposion» einen kurzen Abschnitt folgen, in dem er einen gemeinsamen Weg beschreibt, den Pasenow und Huguenau zum Bordell vor der nächtlichen Stadt zurücklegen, vor dem Pasenow abrupt umkehrt. Er betitelt ihn mit «Verwandlung». Nach Huguenaus einsamem Besuch im Freudenhaus skandiert er mit seinem Stock auf dem Boden zu jedem Schritt das während des «Symposions» erklungene Lied «Herr

unmittelbare Verknüpfung der soeben besprochenen Szenen,²¹⁵ stellt Lupa drei Paradigmen heraus: den Tod als Begegnung des Menschen mit Gott, die Liebe als verbindende Kraft und die Hoffnung auf den Messias. Alle drei Paradigmen äußern sich nicht nur dramaturgisch, sondern auch musikalisch kontrapunktiert, indem die musikalischen Motive angerissen und abrupt unterbrochen werden: Goe-dickes ächzendes Aufbegehren gegen das routinierte Glaubensbekenntnis wird ins Abseits verbannt, das Geigenmotiv durch die Druckmaschine übertönt, die pathetische Beschwörung des Messias geht unter im eintönigen Trommelrhythmus des Krieges.

Der dritte Akt beginnt mit dem Bild der beim Lesen eingeschlummerten Hanna Wendling, die sich erschrickt, leise aufschreit, als ihr von der Front zurückkehrender Ehemann Heinrich²¹⁶ in die dumpfe Stille einbricht. Der Rhythmus der Szene ist vergleichbar mit aus einer defekten Regenrinne fallenden Tropfen. Die Sätze «tropfen» einer nach dem anderen durch den großzügigen, stummen Raum. Kaum gesagt, verschwinden sie wieder, als wären sie gar nicht ausgesprochen worden. Kommunikation ist unmöglich geworden, aus der Unsicherheit heraus, es könnte nichts mehr beim alten bleiben. Die frühere Vertrautheit ist einer Angst vor dem Anderen gewichen, die sich wie ein Kokon um die Menschen strickt. Alles Schöne ist nur als Relikt der Vergangenheit auszumachen. Verhaltene Gewaltausbrüche sind innerhalb aufgesetzter Harmonie situiert.²¹⁷ Am Ende der Szene hört man von draußen Marschmusik eindringen, die nach und nach von geistlicher Orgelmusik übertönt wird, um dann in den Gesang der nächsten Szene überzuleiten. Bertrand, Marie und Nuchem singen gemeinsam, aber mit entgegengesetzten Haltungen, ein religiöses Freiheitslied: «Wir ziehn zum Kampfe froh hinaus / Mit hellem Glaubensmut».²¹⁸ Während des Gesangs bemüht sich Bertrand etwas tuntenhaft²¹⁹ tänzelnd, Marie und Nuchem zu verkuppeln, sie beginnen jedoch, gemeinsam zu beten. Diese Szene ist die Auflösung des Gesprächs zwischen Litwak und Bertrand, wo Litwak auf die Gefährlichkeit der Annäherung zwischen Marie und Nuchem hingewiesen hatte,²²⁰ denn hier kommt es tatsächlich zu einer Art erster Vereinigung der beiden, zu einer Vereinigung im Psalmgebet: «Ich freute mich über die, so mir sagten: lasset uns ins Haus des Herrn gehen! Unsere Füße

Gott, Zebaoth», s. [BROCH 1996, S. 561]. Lupa verschmilzt diese Episode mit dem «Symposion», s. auch Abschnitt 5.4.1.

²¹⁵Die Reihenfolge in Brochs Roman ist anders.

²¹⁶In seiner Adaptation hat Lupa den Namen in den polnischen Vornamen Henryk übertragen, während er die meisten anderen Figurennamen im Original belässt bzw. nur minimal verändert (z. B. Marie – Maria, Gertrud – Gertruda). Ich habe mich entschieden, die Namen des deutschen Romantextes zu verwenden. Bei der Entscheidung, Vor- oder Nachnamen zu benutzen, folge ich Lupa.

²¹⁷«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 10

²¹⁸[LUPA 1998b, S. 58], [BROCH 1996, S. 549]. Bei diesem Lied handelt es sich um einen veränderten Text zur von Ostaszewski arrangierten Melodie des in Österreich weithin bekannten Andreas-Hofer-Liedes: «Zu Mantua in Banden der treue Hofer lag», das vom Schicksal des Tiroler Freiheitskämpfers erzählt, der zunächst einige Schlachten gegen die Franzosen gewonnen hatte, 1810 jedoch auf Befehl Napoleons in Mantua hingerichtet wurde.

²¹⁹Das ist die einzige Stelle der Inszenierung, an der Bertrand ulkig übertrieben das Klischee eines Homosexuellen hervorkehrt.

²²⁰s. «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 8.

stehen in deinen Toren Jerusalem. Jerusalem ist gebaut, daß es eine Stadt sei, da man zusammenkommen soll, da die Stämme hinaufgehen, die Stämme des Herrn, wie geboten ist dem Volk Israel, zu danken dem Namen des Herrn.»²²¹ Marie betet knieend wie in der katholischen Kirche üblich, Nuchem mit den schwankenden Bewegungen des Oberkörpers wie ein orthodoxer Jude. Das Trio in Bertrands Zimmer wird von der jüdischen Nachbarschaft bespitzelt, deren Schemen hinter einer Gazewand zu ahnen sind. Behelfsmäßig als Trauerweib verkleidet, macht sich Bertrand zynisch über die Situation lustig. Das Sakrale, Würdevolle verliert sich in der Ironie, die in der ausgelassenen Feststimmung inmitten des Mordens in der folgenden Szene fortgesetzt wird.²²² In der Schlußszene «Bankett» laufen alle Rhythmen der drei Akte in einem verrückten Wirbel simultaner Ereignisse zusammen. Im Kontext des polnischen Theaters ist bei einem solchem Szenenaufbau auf Stanisław Wyspiańskis «Die Hochzeit»²²³ hinzuweisen, denn hier wie dort schälen sich während eines im Hintergrund ablaufenden Festes aus dem wogenden Tanz einzelne Paare heraus. In der polnischen Ikonographie ist der Tanz seit der Romantik als «Symbol der Geschichte» meist gleichbedeutend mit einem «Symbol der Machtlosigkeit».²²⁴ Bei Lupas Bankett, bei dem er wieder das Motiv «Muß i denn zum Städtele hinaus» aufspielen läßt, ist die Bühne maximal geöffnet. Der Autor Bertrand schaut dem Treiben von der Galerie aus zu. Die vernehmbaren Gespräche und Gesprächsfetzen zeigen ein Bild der Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Krieges, des Zynismus sowie des moralischen Verfalls, wie z. B. in den lapidaren Sätzen Dr. Kuhlenbecks: «Ein bißchen Walzer, und dann ran an die Skalpelle... Ein bißchen amputieren! Immer im Kreis!»²²⁵ Manchmal laufen mehrere Szenen gleichzeitig ab, z. B. zieht eben jener Dr. Kuhlenbeck mit zwei Mädchen ab, während ein anderer Arzt, Dr. Flurschütz, die Kriegssituation problematisiert. Die Tempi der Szenenteile schwanken, je nachdem welche Personen beteiligt sind. Es wird hektisch, wenn Huguenau auftritt. Die Wendlings hingegen stoppen das Tempo. Sie funktionieren in herausgehobener, retardierender Zeitordnung. Mit dem Tusch und Huguenaus «Silentium»-Gebrüll, mit dem er den Sieg über Amiens und 3700 tote Feinde feierlich verkündet, setzt ein artifizierlicher Siegesjubiläum ein. Überlaute, schmerzende Musik zieht alle Anwesenden in einen tranceartigen Zustand, dem Goedicke als lebender Kruzifix abrupt Einhalt gebietet. Danach fordert die sich um ihre Patienten sorgende Schwester Mathilde bereits zum Aufbruch auf. Auf den Freudenjubel folgt der Abgesang.²²⁶ Der erste Akt des zweiten Abends von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» be-

²²¹ Psalm 122, zitiert nach [LUPA 1998b, S. 58], [BROCH 1996, S. 550]. Titel dieser Szene ist «Jerusalem», womit Lupa auf das vorletzte Kapitel der Offenbarung des Johannes verweist, der mit «Das neue Jerusalem» überschrieben ist und die Aussicht auf das Reich Gottes beinhaltet.

²²²s. Abschnitt 5.5.2, «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 11. Diese Szene steht bei Broch unmittelbar vor dem «Symposion». Durch Lupas Textverschiebung kann Bertrand ohne Weiteres in die von ihm selbst erfundene Fiktion hinübergleiten.

²²³Polnisch: «*Wesele*». Wyspiański war selbst Gast der authentischen Hochzeit, auf Grundlage derer er 1901 dieses literarische Werk verfaßt hat, das zum Nationaldrama avanciert ist. Die meisten Gestalten sind Synthesen aus lebenden Vorbildern.

²²⁴[VOGEL 1974, S. 181]

²²⁵[LUPA 1998b, S. 62]

²²⁶«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 12

ginnt mit einem Alptraum im Schlafzimmer des Ehepaars Wendling. Psychische Verwerfungen andeutende, zerrende Klänge elektronischer Instrumente auf nahezu ein und derselben Tonlage begleiten den verzweiferten Kampf der per Gesetz zusammengehörenden Körper. Eine leichtfüßige Melodie dringt punktuell in das qualvolle Gezerre der Töne, wie eine schöne Erinnerung von weit her aus dem Gedächtnis. Nichts erscheint den beiden mehr erträglich, das Licht nicht und nicht die Dunkelheit, die Möbel nicht und nicht der andere Mensch. Heinrich Wendling rast von Verzweiflung getrieben durch den fast gänzlich dunklen Raum. Die zerrenden Klänge sind nun unterlegt mit einem dumpfen Wummern. Was der Schauspieler tut, was in der Figur vorgeht und was die Musik hörbar macht, ist absolut synchron. Mit dem Sonnenlicht des Morgens verstummt die Musik, denn jetzt nehmen rationale Gedanken und Fragen die ganze Aufmerksamkeit der Figuren ein, während vorher die Musik den Einbruch des unfaßbaren Irrationalen erfahrbar gemacht hat. Erst am Ende der Szene, wenn der Erzähler berichtet, Heinrich würde an diesem Tag abreisen und Hanna mit ihren unfertigen Gedanken allein lassen, setzt das dumpfe Wummern wieder ein – diesmal wohl hinter Hannas Stirn.²²⁷ Die bildliche Komposition dieser Szene korrespondiert mit den Szenen 16 und 18 aus «Esch oder Die Anarchie», in denen das Liebespaar Esch und Mutter Hentjen auf einer Bank bzw. im Bett gezeigt werden. Diesen eine heile Welt suggerierenden, stimmigen Liebesszenen gegenüber sind die Szenen zwischen Hanna und Heinrich verfinstert, verdorben, pervertiert, explosiv. In der nächsten Szene treibt Dr. Litwak Bertrand auf der Wendeltreppe in die Enge mit einer Warnung vor der Verletzung des talmudischen Gesetzes.²²⁸ Der Spaziergang des einarmigen Leutnants Jaretski und Schwester Mathilde ist als Schreittanz inszeniert, kreuz und quer über die leere Bühne, bei dem das Paar jedoch nicht zusammenkommt. An der Stelle ihres Dialogs, die passend gewesen wäre, sich die Hände zu geben, Mathilde aber vorsichtshalber zur armlosen Seite Jaretskis wechselt, hört man eine Einspielung von Beethovens «Für Elise».²²⁹ Es folgt die musikalisch dominierte, spannungsgeladene Bibelstunde,²³⁰ die in dem darauffolgenden Credo an Goedicke eigentlich erst beschlossen wird. Aus undeutlichen, wirren Stimmen und Klängen löst sich ein melancholischer Gesang. Hier wird Goedicke metaphorisch an Christi statt besungen. Goedicke hält sich selbst für heilig und wird auch von anderen für heilig gehalten, weil er den Tod kennengelernt hat, dem er noch einmal entkommen ist. Er hat dennoch keine andere Botschaft als den Tod.²³¹

Zu Beginn des nächsten Aktes versinkt Hanna in ihre sexuelle Obsession. Der im vorigen Akt begonnene Alptraum wird auf die Spitze getrieben. Wieder quälen sie die aufdringlichen, langgezogenen Töne, die sich noch verstärken, als Jaretski, bedrohlich und verführerisch zugleich, in ihre Phantasien einbricht. Die Begegnung der beiden Körper hat etwas Animalisches, sie folgen ihren Instinkten. Hanna wünscht und verabscheut eine sexuelle Vereinigung gleichermaßen. Lupa inszeniert, wie Hanna zunächst die pure Angst packt, wie sie sich dann doch einem

²²⁷ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 13.

²²⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 13

²²⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 15

²³⁰ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 16 und s. Abschnitt 5.4.1

²³¹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 17 und s. Abschnitt 5.5.6

gemeinsamen Rhythmus mit dem Eindringling hingibt bis ihr Heinrich Wendling kriegsversehrt als Sterbender erscheint und ihre sexuelle Phantasie abrupt unterbricht.²³² Das innerliche Aufbegehren Hanna Wendlings wird in der nächsten Szene gedoppelt von dem politischen Ereignis der Gefängnisrevolte, die wie ein Gewitter in einen der stummen Spaziergänge Eschs und Pasenows einbricht. In der Musik dieser Szene überlagern sich verschiedenste Schichten: Geräusche von durcheinander schreienden Menschenmassen, regelmäßige Paukenschläge, rituelle Musik und synthetische Klangfiguren. Dieses Konglomerat an Klängen hat die Funktion, metaphorisch Vorgänge zu zeigen, die außerhalb der Szenerie geschehen. Die dumpfen, dreifachen Rufe «*Glód, Glód, Glód*»²³³ deuten eine Gefängnisrevolte an und sind gleichzeitig ein akustisches Zeichen für die Bedrohung von Pasenows Stellung als Kommandant. Das dunkle, rhythmische «*Glód, Glód, Glód*» wird von der kleinen Marguerite minimal zeitversetzt in dem Hopsespiel «Himmel und Hölle» nachgeahmt und bekommt dadurch eine andere Qualität. Dem unbedarften Kind wird das politische Ereignis zum Rhythmus und der Rhythmus zum Spiel. Während Pasenow in dieser Szene durch das Gefängnistor in die «Höhle des Löwen» eintreten muß, um seines Amtes als Stadtkommandant zu walten und Ordnung zu schaffen, werden die Tumultgeräusche lauter und konkreter: Man hört eine durcheinander laufende und schreiende Menschenmenge. Esch bleibt alledem fern. Nicht erfaßt von der konkreten politischen Situation sitzt er da, wie paralysiert inmitten der überwältigenden Bedrohung des «*Glód, Glód, Glód*». Marguerite ihrerseits sitzt gelassen daneben.²³⁴ Das simultan mehrfach wiederholte «*Glód, Glód, Glód*» aus der Ferne in der folgenden Szene, in der Huguenau seinen krittelnden Artikel über die Rolle des Majors in der Gefängnisrevolte ausheckt, verstärkt die Vieldeutigkeit dieses musikalischen Elements abermals. Wie Rumpelstilzchen tanzt Huguenau vor Freude über den Streich, den er mit einem Schlag Esch und Pasenow spielen kann. Er tanzt sich hinein in die Halluzination einer Krankheit, damit Frau Esch ihn bemuttert, die sich bald darauf willig von ihm vergewaltigen läßt.²³⁵ Die schwermütige Kammermusik im Gesellschaftszimmer der Militärärzte wirkt wie das Absterben der alten monarchistischen Ordnung in Depression und Starre. Die erklingende Cellosone, e-moll, op. 38, von Johannes Brahms steht in Verbindung zum Tod der Gattin von Dr. Kessel. Die Schönheit notwendiger, tiefer Trauer, die in der a cappella angespielten Sonate eine musikalische Form findet, prallt an der Gefühlsstarrheit der uniformierten Herren ab. Von außen dringt die Musik einer Militärkapelle ein, wird aber durch das Schließen des Fensters verdrängt. Die Musik steht als Kontrapunkt neben dem «stummen, gewaltigen Lärm»,²³⁶ den der Erzähler beim ratlosen Schweigen der uniformierten Herren konstatiert.²³⁷

Der dritte Akt beginnt mit der Aushändigung einer Liste gesuchter Deserteure an den Stadtkommandanten Pasenow. In der Kommandantur herrscht die gedämpfte

²³² «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 18 und s. Abschnitt 5.5.7

²³³ Deutsch: «Hunger, Hunger, Hunger.»

²³⁴ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 19

²³⁵ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 21

²³⁶ [LUPA 1998b, S. 108], [BROCH 1996, S. 633]

²³⁷ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 22

Akustik, die Amtsstuben eigen ist. Während Pasenow Huguenaus Namen auf der Liste der Deserteure liest, tritt Esch als schwebende Traumgestalt auf und warnt grimmig vor dem Verräter unter uns. Als Huguenau, der mit einem ganz anderen Anliegen in die Kommandantur gekommen ist, Pasenow sieht, ahnt er sofort, daß seine Schattenexistenz gefährdet ist. Stumm verweist der Major auf die Liste. Huguenau hebt beflissen zu einem Redeschwall zur eigenen Verteidigung an, der die Stille durchschneidet und auf den Pasenow ungläubig, starr und letztlich entmachtet reagiert. Das kontrapunktische Gegeneinandersetzen zweier Intonationen des Sprechens zeigt virtuos das Aufeinanderprallen der entgegengesetzten Welten, die in den beiden Figuren repräsentiert werden. Pasenow kristallisiert sich hier als Verlierer heraus.²³⁸ Es folgt der endgültige Abschied Maries von Nuchem und Bertrand: Die Liebe erfüllt sich nicht, setzt sich aber in der Utopie fort, gerade weil sie platonisch bleibt. Marie hält an ihrem Glauben fest und lehnt Selbstmord ab.²³⁹ Stimmengewirr, Tumult, grelles Licht, prasselndes Feuer, Detonationen, Explosionen: Die Novemberrevolution bricht aus. Goedicke brüllt metaphorisch ein paar Sprachbrocken: «Das letzte Gericht[...]». Der psychologisch versierte Dr. Flurschütz wiegelt halluzinatorisch ab: «Ludwig, Mittagspause, komm runter vom Gerüst.»²⁴⁰ Überstürzt vergewaltigt Huguenau Mutter Esch und ermordet ihren Gatten. Alles passiert in überhasteter Eile.²⁴¹ Im Moment des Todes setzt eine elegische *Bašarie*²⁴² ein, die erst eine Weile nach dem Aufbau der «Küche» ausgeblendet wird. Im Weinen des Kindes Walter, Hannas Sohn, löst sich die Melodie auf. Zaghafte hebt das «mystische Sprechen»²⁴³ des Gesindes an, begleitet von zuerst zaghaften, dann immer eindringlicheren Klängen. Die Zuschauer werden Zeugen des schleichenden Todes von Hanna Wendling. Der Sterbeprozess wird musikalisch getragen. Als vom erwarteten Kind die Rede ist, erzittert die Bühne kurz von einer grell leuchtenden Detonation: Die Revolution dringt von außen her ein. Nun mischen sich innere und äußere Musik. Noch eine Detonation: Der Erzähler berichtet von Hannas Tod. Die Musik verstummt allmählich.²⁴⁴ Lange hält die Stille an und geht über in Worte. In der «Nocturne» sprechen Bertrand und Nuchem elegisch vom Niedergang der Religion durch die Revolution und das Auferstehen einer neuen, absoluten Religion. Der Weg in die «neue Welt» ist der Ahasvers, des ewig wandernden Juden, dem einzig das Prinzip Hoffnung bleibt.²⁴⁵

²³⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 23

²³⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 19 und s. Abschnitt 5.5.2

²⁴⁰ [LUPA 1998b, S. 117], [BROCH 1996, S. 671]

²⁴¹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 25

²⁴² Ostaszewski hat diese Arie auf der Grundlage von Brochs Sonett in Blauts Übersetzung «Des Schiffes breiter Kiel» komponiert [LUPA 1998b, S. 114], [BROCH 1996, S. 688].

²⁴³ Mystisches Sprechen «kann zweierlei Gestalt haben: einmal als unmittelbares Bekennen des Unaussprechlichen oder aber als Vergleich des Unaussprechlichen mit einem Beschreibbaren, wobei das Beschreibbare immer wieder aufgelöst wird, weil es dem Sinn der Aussage nicht genügt und nur den Charakter des Gleichnisses, der Allegorie trägt [...] So bleibt nur die Möglichkeit, negative Bestimmungen und sich gegenseitig auflösende Superlative zu häufen und am Ende in einem Paradox oder im Schweigen zu enden, oder aber das, was zu sagen wäre, in ein Bild zu kleiden, das dann wiederum aufzulösen ist [...]» [HEDERER 1941, S. 221f] zitiert nach [GRABOWSKY-HOTAMANIDIS 1995, S. 32]

²⁴⁴ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 26 und s. Abschnitt 5.5.7

²⁴⁵ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 27 und s. Abschnitt 5.4.1

5.4.4 Der offene Raum

Lupas Bühnenbild in «Esch oder Die Anarchie» ist von drei grauen Wänden mit einem schwarzgrünen Ölsockel begrenzt, läßt jedoch nach oben hin den Blick auf die Theatermaschinerie frei.²⁴⁶ Eine Treppe führt auf die Galerie, auf der auch gespielt wird. Die verschiedenen Orte werden vor allem durch Möbel angedeutet: Tische, Stühle, Bänke, Betten, ein Tresen. Kleinere Wände werden zur Raumteilung von oben eingefahren. Insgesamt ist die Ausstattung sehr dezent und auf das Notwendigste konzentriert.

Die Kostüme erinnern an die übliche Kleidung der Jahrhundertwende. Sie sind eine Synthese der damaligen Mode. Auch hier sind die Farben sparsam gesetzt. Das Gros der Kostüme ist auf einer Grauskala zwischen weiß und schwarz angesiedelt, mit unterschiedlichen grünen und braunen Einfärbungen.

Im Bühnenbild zu «Huguenau oder Die Sachlichkeit» ist die Anordnung der Wände ähnlich denen in «Esch oder Die Anarchie». Es ist insgesamt noch reduzierter, leerer. Die Treppe auf der linken Seite ist jetzt eine Wendeltreppe. Der etwas hellere, nun ganz graue Ölsockel endet hier erst fast am oberen Rand der Wände. Überall befinden sich Initialen und Einkratzungen auf den schäbigen Wänden als Palimpsestes vergangener Zeit: u. a. «Edinburgh», «Bonn», «Paris»,²⁴⁷ «Alles Gute», «Kopfschmerz», «endgültig», «Sterbenszeit»,²⁴⁸ die schemenhafte Zeichnung eines nackten Menschen, ein «Ying Yang»-Symbol, ein Schiffchen.²⁴⁹ Drei eingelassene Klappen, die sich nach oben öffnen, sind nicht nur für Requisitenwechsel vorgesehen, sondern bezeichnen verschiedene Orte. Wie im 1. Teil bezeichnen kleinere Wände, die hier allerdings die ganze Breite der Bühne einnehmen, Ortswechsel, z. B. das Zimmer Bertrands in seiner jüdischen Wohngemeinschaft, Major von Pasenows Dienststube, Eschs Wohnung und Scheune. Während die Szenographie in «Esch oder Die Anarchie» so angelegt ist, daß Esch durch verschiedene Räume wandert, so ist «Huguenau oder Die Sachlichkeit» dahingehend organisiert, daß die Räume verschiedenen Figuren zugeordnet sind.

Auch hier sind die Kostüme in dezent dunklen Farben gehalten, deren Stil auf die ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts anspielt. Bei den Männern überwiegen die Uniformen, über denen die Ärzte Kittel tragen, und uniformähnliche Anzüge. Einzig Bertrand fällt mit seiner legeren Kleidung aus diesem Schema heraus. Die Kostüme der Frauen (mit Ausnahme der Krankenschwestern) sind nicht militärisch, bilden aber dennoch nicht wirklich einen Gegenpol zu den Männern. Zwar tragen sie lange, meist hoch geschlossene, im Falle der Hanna Wendling sogar ausgesprochen elegant geschnittene und fein gearbeitete Kleider, die jedoch nicht die erotische Anziehungskraft der Frauen unterstützen, sondern eher ein Zeichen für Weiblichkeit schlechthin sind. Modische Spielereien und Accessoires wirken marode und flatterhaft, z. B. die Schals und Hüte der flatterigen Apothekergattin Paulsen.

²⁴⁶Die Kulissen sind in der zeitlich aus dem Rahmen fallenden «Ouverture» noch nicht zu sehen: Bertrand und Elisabeth spielen in einem nur mit einer Bank ausgestatteten, vollkommen kahlen, in Dunkelheit getauchten Raum.

²⁴⁷Das sind die Orte der ausländischen Gastspiele der Inszenierung.

²⁴⁸Diese vier Inschriften sind in deutscher Sprache eingraviert.

²⁴⁹Das Schiff ist im Roman ein Symbol für Eschs Traum, nach Amerika auszuwandern.

Die in beiden Teilen der Inszenierung stark reduzierte Farbskala, auf der sich alle Farben mehr oder weniger in ein Grau einordnen, faßt ein Rezensent assoziativ zusammen: «Die Welt hat die Farbe verloren, die Welt hat die Freude verloren, die Freude war irrational.»²⁵⁰ Die Farbgebung der Inszenierungen stellt nicht zuletzt auch ein Gegengewicht zur uns heute umgebenden bunten Glitzerwelt dar, deren grelle Farben in der Summe wieder im Grau verschmilzt. Zusammen mit dem Stil der Kostüme wirken die tristen Bühnenbilder oberflächlich wie eine Reminiszenz an eine vergangene Zeit. Im Grunde genommen symbolisieren sie die Quersumme verschiedener, ineinander übergehender Farben, Stile und Epochen, deren Allgemeingültigkeit in existentiellen Fragen zugespitzt wird. Der Raum hat, ähnlich den im Roman beschriebenen Räumen, metaphorische Funktion.

Lupa Bühne hat eine vierte Wand, die jedoch immer wieder löchrig wird, denn Lupa bezieht stellenweise den Zuschauerraum mit in das Bühnengeschehen ein. Während Teltschers Auftritt gehört beispielsweise der reguläre Theaterbesucher gemeinsam mit Esch und den Geschwistern Korn zu den Zuschauern der Zaubervorführung.²⁵¹ Der Spaziergang, den Esch und Pasenow mit Marguerite während der ausbrechenden Gefängnisrevolte über die Felder vor der Stadt machen, führt sie durch den Zuschauerraum auf die Bühne und am Ende auf dem gleichen Weg wieder nach draußen zurück.²⁵² Durch diese Öffnung zum Zuschauer hin wird die Vieldimensionalität der szenischen Bilder verstärkt. Die Zuschauer werden in die fiktive Wirklichkeit einbezogen, werden zu einem Teil von ihr und sie wird zu einem Teil der Wirklichkeit, obwohl es keinen unmittelbaren Kontakt der Schauspieler mit den Zuschauern gibt, selbst wenn Lupa gern zufällige Umwelteinflüsse, darunter auch Vorkommnisse und Stimmungen im Zuschauerraum in die Vorstellung einbezieht.

Wichtige Elemente in beiden Teilen der Adaptation sind komponierte Bilder, die Lupa teilweise für Momente, analog zu Standbildern im Film, innehalten läßt. Ich ordne diese Bilder der Szenographie zu, weil das optische Moment am markantesten ist, wenngleich die Bilder nur im Zusammenwirken mehrerer szenischer Elemente funktionieren. In «Esch oder Die Anarchie» sind es beispielsweise die Kaffeekränzchen bei Eschs Vermietern Korn an einem langen Quertisch,²⁵³ ein Arrangement der Heilsarmee Soldaten,²⁵⁴ ein Bild bei einer Ruhepause während des Ausflugs von Esch und Mutter Hentjen zur Lorelei,²⁵⁵ die Begegnung Eschs mit Bertrand, die in ihrem extrem verlangsamten Tempo bildhaft wirkt²⁵⁶ und Eschs Haltung eines Gekreuzigten in seiner schlaflosen Nacht.²⁵⁷ Die Standbilder sind meist synchron zu narrativen Passagen aus dem Off zu sehen. Zum Teil sind sie von musikalischen Akzenten begleitet, die auf die momentane Besonderheit des Vorgefallenen hinweisen. In «Huguenau oder Die Sachlichkeit» postiert Lupa die Ärzte um den aufgebahrten, lebendig toten Goedicke so, daß das Bild von

²⁵⁰ [GRUSZCZYŃSKI 1998]

²⁵¹ «Esch oder Die Anarchie», Szene 7 und s. Abschnitt 5.4.1

²⁵² «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 19

²⁵³ «Esch oder Die Anarchie», Szene 8 und 16/3

²⁵⁴ «Esch oder Die Anarchie», Szene 9

²⁵⁵ «Esch oder Die Anarchie», Szene 16

²⁵⁶ «Esch oder Die Anarchie», Szene 21

²⁵⁷ «Esch oder Die Anarchie», Szene 23

seiner Komposition her an das bekannte Rembrandt-Gemälde «Die Anatomie des Dr. Tulp», wegen der bizarren Gerätschaften und Reagenzgefäße aber auch an Frankenstein erinnert.²⁵⁸ Den ersten Akt beschließt Lupa mit einem Standbild, mit dem er zum einen die Abgrenzung Esch und Pasenows von Huguenau auf den Punkt bringt und zum anderen die Starrheit der Denk- und Lebensformen von Esch und Pasenow zusammenfaßt: Das durch persönliche Animositäten angespannte Geplänkel zwischen Huguenau, Esch und Pasenow verdichtet sich zur Proklamation der Weltanschauung der beiden älteren Herren, die von Huguenau willentlich gestört wird. Esch und Pasenow schieben dabei gemeinsam ein Fahrrad, auf dem das Kind Marguerite sitzt, ihrerseits den Dialog mit naiven Einwürfen spickend. Das Gefährt kommt auf den Zuschauer zu, während Huguenau nebenher tänzelt.²⁵⁹ Das «Symposion» stellt eine Abendmahlsszene an einem langen Tisch mit Brot und Wein dar, die vom Rattern einer Druckmaschine gekontert wird. Im Moment des Aussetzens des Maschinengeräusches erstarrt das Gespräch und die Bewegung der Figuren für Sekunden.²⁶⁰ Nachdem Huguenau während des Banketts eine Siegesmeldung verlesen hatte, bricht die Festgesellschaft in einen ungehaltenen, wahnsinnigen, «wie von der Tarantel gestochenen» Tanz aus, der von Huguenau angeheizt wird. Goedicke unterbricht das Getöse jäh, indem er sich an die Rampe quält, seine Krücken in die Höhe schwingt und wie ein Gekreuzigter einen Urschrei des Todes ausstößt.²⁶¹ Dieses Bild zeigt die Parallelität des gemarterten Einzelmenschen zu Christus und wird im Symbol des *ecce homo* mit verkohltem Kopf wieder aufgegriffen.²⁶² Das Musizieren, dem Pasenow bei den Militärärzten beiwohnt, erstarrt und wirkt wie ein vergilbtes Photo.²⁶³

Fenster und auch Türen haben in Lupas sparsamer Ausstattung über ihre Funktionalität hinaus eine wichtige symbolische Bedeutung: Trennung und Verbindung verschiedener Welten des Innen und des Außen, der Wirklichkeit und des Traums. Manchmal legt Lupa durch den Einsatz von frontal aufgestellten Fenstern die Perspektive des Zuschauers fest, z. B. wenn Esch in seinem neuen Büro hinter Glas gezeigt wird, wo Esch sich unbeobachtet fühlt. Die Perspektive hat hier auch einen komischen Effekt.²⁶⁴ In «Huguenau oder Die Sachlichkeit» gibt es Durchblicke von einer Situation zur anderen durch halbtransparente Türen bzw. Wände.²⁶⁵ In der Szene «Herbstspaziergang»,²⁶⁶ in der sich eine außerordentliche Spannung zwischen Nuchem und Marie aufbaut, reißt Marie das Fenster auf, durch das Wind und grelles Licht in das Zimmer fällt. Sie steht am geöffneten Fenster und strauzelt. Hinter sich, im Innern des Zimmers, spürt sie die Präsenz eines Mannes, der ihr Herz klopfen macht. Aus dem geöffneten Fenster ergießt sich das fast aggress-

²⁵⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 2

²⁵⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 5

²⁶⁰ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 9

²⁶¹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 12. Das Bild weckt Assoziationen zu einer symbolistischen Passage in Slowackis Drama «Kordian», wo sich ein Irrer selbst als Kreuz Christi ausgibt.

²⁶² «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 17 und s. Abschnitt 5.5.6

²⁶³ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 22

²⁶⁴ «Esch oder Die Anarchie», Szene 5

²⁶⁵ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szenen 11 und 21

²⁶⁶ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 24

sive Licht der Unendlichkeit über sie. Analog zur Traumdeutung könnte dieses unbestimmte und unbestimmbare Außen, für das das Fenster eine Barriere darstellt, die nun durchbrochen ist, als Symbol für den Tod gedeutet werden. Dann ist es, als ob der Wind die verbotenerweise Liebenden zueinander geweht hätte. Sie umfassen sich in einer spasmischen Umarmung, um sie kurz darauf jäh auseinanderzureißen. Verschreckt laufen sie auseinander.

Vereinzelt arbeitet Lupa mit Masken und Puppen. Über der Bühne hängt, nur von den ersten Rängen aus sichtbar, ein Menschenpaar, das als alchemistisches Symbol des Königs und der Königin, also der Vereinigung der Gegensätze, gedeutet werden kann. Lupa verknüpft die Beziehung zwischen Marie und Nuchem mit diesem Symbol. Die Masken in der Heilsarmeezene²⁶⁷ verdeutlichen die Künstlichkeit der Proklamationen der Heilsarmeesoldaten und weisen auf die Parallele zwischen Heilsarmeeveranstaltungen und Theater hin. Die Puppen in dem Homosexuellenklub, in dem Esch Bertrands Geliebten Harry Kohler trifft, stellen beliebige Kneipengänger dar.²⁶⁸ Sie tragen zur Schaffung einer authentischen Atmosphäre des von Glitter und Unechtheit geprägten Etablissements bei.

Die Bühne ist durchdrungen von einer fahlen Beleuchtung, die die spärliche Farbgebung unterstreicht. Mit dieser verhaltenen Lichtgestaltung kreiert Lupa neblige Stimmungen, in denen die optische Klarheit verschwimmt. Die Umrisse der Gegenstände und Figuren werden durch das Licht undeutlich. Die szenischen Situationen verschmelzen zu bewegten Tableaus, jedoch nicht um des visuellen Effekts willen, sondern um das Exemplarische bzw. die Metaphorik des szenisch Erzählten zu fixieren. Eine andere Funktion des Lichts in der Inszenierung ist die Schaffung von Innenräumen, die auf das psychische Leben einer Figur hindeuten. Hierfür schafft Lupa höhlenartige Lichträume, die er aus der umgebenden Dunkelheit herausmodelliert.²⁶⁹ Das Licht fungiert darüber hinaus im Zusammenspiel mit szenographischen Elementen, z. B. Fenstern, als Abgrenzung von Innenräumen und konkreten oder diffusen Außenräumen. Die Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der einzelnen Szenen wird durch das Licht unterstützt.

Der Einsatz des Lichts ist zum Teil filmisch, insbesondere dann, wenn das Licht Zeitsprünge andeutet. Ein Beispiel dafür ist die humoreske Szenenfolge, in der Esch und Erna jeweils in ihren Zimmern, die nur durch eine längs zur Rampe stehende, dünne Wand getrennt sind, ihre gegenseitigen Anziehungs- und Abstößungskräfte erproben.²⁷⁰ Lupa setzt zwischendurch Blacks, die einen Zeitraffer andeuten, um sogleich erneut Männlein und Weiblein in der sich zum zig-sten Mal wiederholenden Situation zu zeigen, bis Erna dann ein durch Prüderie motiviertes Ende setzt, wodurch die Beziehung in eine offene, allerdings nicht ganz ernst zu nehmende Feindschaft umschlägt.

²⁶⁷ «Esch oder Die Anarchie», Szene 9

²⁶⁸ «Esch oder Die Anarchie», Szene 17

²⁶⁹ «Esch oder Die Anarchie», Szene 23

²⁷⁰ «Esch oder Die Anarchie», Szene 6

5.5 Die Individuationen der Schlafwandler

Die folgenden Figurenanalysen beziehen sich auf die Hauptfiguren des Romans. Ich bemühe mich um eine psychologische Analyse, indem ich nach den psychischen Beweggründen für das Handeln der Figuren frage bzw. Handlungen und äußere Ereignisse als Sinnbilder für psychische Konstellationen beschreibe. Wieder gehe ich in den Ausführungen zu den einzelnen Figuren von der Szenenfolge und der Art der Darstellung in Lupas *Adaptation* aus und vergleiche sie punktuell mit Brochs Romanvorlage. Nur die Figuren Bertrand und Esch sind sowohl in «*Esch oder Die Anarchie*» als auch in «*Huguenau oder Die Sachlichkeit*» vertreten. Bei Pasenow bietet sich ein partieller Rekurs auf den ersten Teil der Romantrilogie «*Pasenow oder Die Romantik*» an. Die übrigen analysierten Figuren (Huguenau, Wendling, Goedicke und Jarecki) gibt es nur in «*Huguenau oder Die Sachlichkeit*». In einem Exkurs möchte ich auch auf die Wroclawer Inszenierung «*Dame mit Einhorn*» eingehen.

Lupas Texte sind schwerlich von der Inszenierung, die Figuren kaum von den Schauspielern zu trennen. Da sich das Wesentliche in Lupas Arbeiten zwischen den Zeilen und hinter den szenischen Ereignissen verbirgt, ist es zuweilen nichtssagend, nur den reinen Text der Dialoge zu betrachten. Die vielen leeren Dialoge gewinnen Aussagekraft gerade durch ihre Leere, was im Zusammenspiel mit Musik, Raum und der Haltung der Schauspieler deutlich hervortritt. Daher gehe ich in den Analysen auch explizit auf die Interpretation der Figuren durch die Schauspieler ein.

Ich stelle die Figuren dynamisch dar, d. h. ich beschreibe Individuationsprozesse.²⁷¹ Das Ziel dieser Individuationen bleibt in der Ferne, doch auf das Erreichen des Ziels kommt es Lupa nicht so sehr an, denn der Weg ist das Ziel. Der Begriff der Individuation bleibt bei Lupa nicht auf die Figuren beschränkt, sondern ist ein Aspekt der selbstreferentiellen Struktur von Lupas Theater überhaupt. In diesem Zusammenhang ist auch seine persönliche und künstlerische Entwicklung durch die Bearbeitung literarischer Texte zu beachten.

So eng verwoben Lupas *Adaptation* mit der Romanvorlage ist, eröffnet sie doch eine individuelle Vision des Werteverfalls mit einer enormen Konzentration auf in Polen und speziell im polnischen Theater gängige Themen: Opfer und Marter sowie Erlösung durch einen Märtyrer, der das Heil bringt. Lupa eröffnet mit seiner Bearbeitung eines nichtpolnischen Stoffes jedoch einen neuartigen Diskurs, in den er die polnische Martyrologie und den Messianismus zwar einbezieht, aber in ein bislang ungewöhnliches Licht stellt bzw. kontrapunktiert. Daß das Theater als ein Ort begriffen wird, an dem Erkenntnisprozesse in Gang gesetzt werden können oder sogar sollen, ist in Polen ein tief verankerter Anspruch.

Ich möchte auf der Ebene von Figurenanalysen der Frage nachgehen, ob Lupa seinem Anspruch, im Theater neuen Mythen nachzuforschen, tatsächlich gerecht wird. Entstehen in seinem Theater «Leitbilder» oder «utopische Selbstbilder» im

²⁷¹s. Abschnitt 1.3.1. Während Lupa stark von Jungs Werk beeinflusst wurde, ist Brochs literarisches Schaffen stärker von der Lektüre Freuds und persönlichen Erfahrungen mit der Psychoanalyse geprägt.

Sinne Ernst Blochs?²⁷² In den folgenden Figurenanalysen werde ich Mythenbildungen bzw. Mythoszitaten anhand der Figuren nachgehen und die Figurenkonstellationen auf mythogene Symbolisierungen befragen.

5.5.1 Schlafwandeln als Metapher und Methode

Bevor ich die einzelnen Figuren vorstelle, erscheint es mir angebracht, zunächst auf den titelgebenden Begriff des Schlafwandeln einzugehen. Ich beziehe mich dabei neben der medizinischen Definition vorwiegend auf Brochs literarische Metapher, ziehe einen Vergleich mit dem Begriff des «metaphysischen Gefühls» und versuche ein Resümee im Blick auf das Schauspiel in Lupa's Theater zu ziehen.

Neben einer Reihe von Erwähnungen dieses Motivs innerhalb des Erzählerkommentars sind die «Traumkapitel» die explizite Darstellung des Übergangs des Protagonisten Esch in die psychische Konstitution eines Schlafwandlers. Im Text ist die Ambivalenz zwischen Wachzustand und Traum festgehalten, so daß der Leser in der Unsicherheit von Ort und Zeit belassen wird. In Lupa's Inszenierung ist das Motiv des Schlafwandeln integrativer Bestandteil seiner «Traumdramaturgie». Lupa baut das Schlafwandlermotiv in die fortwährend wechselnden Übergänge zwischen Traumspiel und Spielwirklichkeit ein. Zwar übernimmt Lupa einen Teil von Brochs Erklärungen zum Schlafwandlermotiv in die narrative Ebene der Traumszenen, sie treten jedoch hinter dem Traumhaften der Figurenführung zurück. In der letzten Traumszene wird der Erzähler bei Lupa gar zum Bestandteil des «überwachen Traums».²⁷³

Das Schlafwandeln²⁷⁴ ist aus medizinischer Sicht ein Zustand veränderter Bewußtseinslage, in dem Phänomene von Schlaf und Wachsein kombiniert sind. Während des Schlafwandeln verläßt der Patient das Bett, meist während des ersten Drittels des Nachtschlafs, geht mit starrem, leeren Blick umher und zeigt eine niedrige Schwelle des Bewußtseins, der Reaktivität und motorischer Fertigkeiten. Sie sind in der Lage, alltägliche Handlungen auszuführen, doch tun sie dies in totaler Selbstvergessenheit. Schlafwandler verlassen manchmal ihr Schlafzimmer und zeitweilig auch das Haus. Sie sind dabei einem beträchtlichen Verletzungsrisiko ausgesetzt. Meist kehren sie jedoch ruhig in ihr Bett zurück, ohne Hilfe einer anderen Person. Am nächsten Morgen bleibt dem Schlafwandler außer einem kurzzeitigen Zustand der Verwirrung direkt nach dem Aufwachen keinerlei Erinnerung an seine nächtliche Wanderung.

Broch postuliert innerhalb seines Romans einen eigenen Begriff des Schlafwandeln, der die Phänomenologie der medizinischen Diagnose aufnimmt, aber nicht pathologisch ist, sondern mit dem er die Grundeigenschaft der Figuren herausstellt. Mindestens für alle vier Protagonisten der Trilogie (Bertrand, Pasenow, Esch und Huguenau) behauptet Broch trotz aller Verschiedenheiten eine innere

²⁷²[BLOCH 1977, S. 1095]

²⁷³[BROCH 1996, S. 337] und s. Abschnitt 5.4.2

²⁷⁴Andere Bezeichnungen dieses psychischen Phänomens sind Lunatismus, Somnambulismus, Nachtwandeln oder Mondsüchtigkeit. Ich beschränke mich auf den von Broch verwendeten Begriff des Schlafwandeln und der Schlafwandler, der ins Polnische von Lupa und dem Broch-Übersetzer Blaut als *lunatizm* bzw. *lunatyacy* übersetzt wurde.

Verwandtschaft in ihrer Eigenschaft als Schlafwandler. Den Akt des Schlafwandeln beschreibt er wie ein mystisches Erlebnis, in dem das Schließen der Augen die erste Phase der «Entrückung» oder des «Entwerdens» darstellt. Die Grenze zwischen Subjekt und Objekt wird aufgehoben. In dieser Hinsicht fügt sich Brochs Begriff organisch in Lupas Konzept des Mystischen im Theater ein.²⁷⁵

Der Schlafwandler stößt in sein eigenes Unbewußtes vor. Die bewußt wahrnehmbare Wirklichkeit verzerrt sich vor den Augen des Schlafwandlers. Die Zeit des Schlafwandeln ist laut Broch die Vorhut der Zukunft. Die Reise des Schlafwandlers ist ein Übergang zwischen Bewußtheit und Unbewußtem, Rationalem und Irrationalem, zwischen einer alten und einer neuen Identität, Heimat und Ferne, aber auch zwischen Leben und Tod. Der Schlafwandler wird in seiner Sehnsucht wieder zum Kind. «Vergangenheit und Zukunft [stürzen] ineinander, stürzen hinein in den Augenblick des Todes, der die Gegenwart ist.»²⁷⁶ In dieser zyklischen Bewegung muß das Alte untergehen, damit etwas Neues erstehen kann. Der Schlafwandler ist absolut frei, dabei aber isoliert in totaler Einsamkeit. Er ist sich seines Namens nicht mehr sicher. So wird er für Broch zum Sinnbild des orientierungslosen Menschen schlechthin, der seine Heimat verloren hat (wenn er je eine hatte). In seinem überhöhten Zustand kann er sich neu und anders orientieren. Er gewinnt eine Sicherheit, die jedoch trügerisch ist, denn sie ist an seinen momentanen Bewußtseinszustand gebunden. Erwachte er plötzlich daraus, so stürzte der Schlafwandler in die Tiefe. Gleitet er sanft wieder in seine bewußte Erlebniswelt zurück, so verändert sich seine Sehnsucht. Das Schlafwandeln stellt einen Wendepunkt – eine einsame «*passage*»²⁷⁷ – im Leben des Schlafwandlers dar. Als «*passage*» inszeniert Lupa das Schlafwandeln seiner Figuren.

Das Schlafwandeln ist ein Zustand zwischen dem «Noch nicht», dem «Nicht mehr» und «Doch schon». Es ist ein «dauernder Versuch einer Grenzüberschreitung», ein «permanentes Aushalten zwischen dem «Dahindämmern» einerseits und einsamer Angst, drängender Erwartung und labiler, jedoch sukzessiver Erkenntnis andererseits».²⁷⁸ «Unverloren und nicht minder schlafwandlerisch aber wirkt im Traumhaften die Sehnsucht nach Erweckung, erkenntnismäßiger und erkennender Erweckung aus dem Schlaf, je nach dem subjektiven Vokabular «Erlösung», «Rettung», «Lebenssinn», «Gnade» genannt.»²⁷⁹

In «Der Schlaflose» bettet Broch Eschs Schlaflosigkeit in Reflexionen zur Todesnähe dieses Zustands ein. «Der Schlaflose, der mit angefeuchteter weicher Fingerspitze die stille Kerze neben seinem Bett verlöscht hat und in dem nun kühler gewordenen Raume auf die Kühle des Schlafes wartet, lebt mit jedem Herzschlag zum Tode hin, denn so sonderbar der Raum kühl sich um ihn geweitet hat, so atemlos heiß und eilend ist die Zeit in seinem Kopfe, so atemlos, daß Anfang und Ende,

²⁷⁵s. Abschnitt 1.3.2 Musil nennt Menschen mit einem dem Schlafwandeln bei Broch vergleichbaren Bewußtseinszustand bzw. einem ähnlich «verträumten» Verhältnis zur umgebenden Realität «Schwärmer».

²⁷⁶[BROCH 1996, S. 353]

²⁷⁷s. [VAN GENNEP 1986]. Daß Broch den eigentlich kollektiven «Schwellenzustand» in eine Situation individueller Einsamkeit verlegt, ist bezeichnend für die literarisch verarbeitete tragische Vereinzelung des Subjekts im 20. Jahrhundert.

²⁷⁸[PÖTZ 1975, S. 76]

²⁷⁹Brief von Hermann Broch an C. H. Meyer vom 10. April 1930, [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 12f]

Ursprung und Tod, Gestern und Morgen zusammenfallen in dem einzigen und einsamen Jetzt, es auszufüllen bis zum Rande, ja fast es sprengen.»²⁸⁰ An diesem Punkt fällt eine Parallele zu Witkacys Begriff des «metaphysischen Gefühls» ins Auge, der Betrachtungen anstellt zur Besonderheit des Bewußtseinszustandes im Moment des Einschlafens wie auch des Aufwachens als Momente intensiver Empfänglichkeit für metaphysische Unruhe, zu einem Zeitpunkt, an dem noch keine klaren Vorstellungen des kommenden Tages ins Bewußtsein gedrungen sind.²⁸¹

Ich möchte fragend einen Zusammenhang herstellen zwischen dem literarischen Motiv des «Schlafwandeln» und der Art des Schauspielens in Lupas Theater. Inwieweit ist der Bewußtseinszustand des Schauspielers in diesem Bereich zwischen Bewußtem und Unbewußtem angesiedelt? Welche Rolle spielt der Regisseur dabei?

Schauspiel ist wie das Schlafwandeln laut Broch (s. o.) ein «Versuch der Grenzüberschreitung» zwischen dem «Nicht mehr» der eigenen Identität sowie dem «Noch nicht» und «Doch schon» der Figurenidentität. Die Schlafwandler durchleben übergangsweise körperlich einen veränderten psychischen Zustand. Sie sind für den Moment des Schlafwandeln nicht mehr sie selbst, oder nicht mehr so, wie sie sich und andere sie kennen. Ihre Identität ist in der Schweben. Die Schauspieler «verkörpern» im Moment des Spiels einen Anderen, eine fiktive Person. Ihre Identität fließt zu einem Teil in die Figur ein. Sie gestalten eine neue Identität, indem sie der Figur bewußt ihr Unbewußtes leihen. Sie steuern bewußt ihre Intuition, obwohl bei Lupas Schauspielern die Intention im Moment des Spiels hinter die Intuition zurückzutreten hat. Lupa fordert den Schauspielern ab, die psychische Entwicklung der Figuren am eigenen Leibe nachzuvollziehen. Die momentane Stimmung der Schauspieler, ihre Konzentration und ihre momentane Fähigkeit, auf die Partner einzugehen, bestimmen ihren Rhythmus mit, der im Idealfall mit dem «metaphysischen Gefühl» einhergeht. Lupa versteht das Schlafwandeln seiner Figuren als gestalterisches Moment, mit Hilfe dessen er einen Prozeß der Wandlung zeigen möchte, im Zuge dessen das Individuum sein Selbst sucht. Das Schlafwandeln ist gleichermaßen Teil der Individuation und eine Methode, diese voranzutreiben. Die Individuation funktioniert vor allem auf einer geistigen Ebene, als Modell. In erster Linie ist die Individuation der Figur gemeint, durch die aber Anstöße für Individuationsprozesse gegeben werden können, die über die Fiktion hinausgehen.

Nach dem Akt des Schauspielens kehrt der Schauspieler zurück in seinen «normalen» psychischen Zustand und kann wissen, was er getan hat, aber nicht unbedingt, wie es von außen aufgenommen wurde, während dem Schlafwandler keine Erinnerung bleibt. Der Schauspieler kann so im Nachhinein über seinen auf der Bühne durchlebten Zustand reflektieren. Im Unterschied zum Schlafwandler hat der Schauspieler den Regisseur als wissende und kritisierende Instanz an seiner Seite. Er ist der Partner im Traum, auf den sich die metaphysische Sehnsucht des einsam im Schlaf Wandelnden wie des einsam auf der Bühne im Rampenlicht Stehenden richtet. Im Zusammenspiel mit dem Regisseur sind die Schauspieler idealiter Akteure der «Grenzüberschreitung» und der partiellen Modellierung des

²⁸⁰[BROCH 1996, S. 349]

²⁸¹s. [WITKIEWICZ 1974b, S. 9-11]

Unbewußten, während die Schlafwandler ihrem psychischen Zustand ganz und gar hingegeben sind, schon allein, um nicht zu stürzen. Als literarisches Motiv ist das Schlafwandeln ebenso an eine bewußte Instanz geknüpft, den Autor der «Grenzüberschreitung». Erst die Offenlegung des psychischen Phänomens als solchem, die Rückverweisung des Individuums auf sich selbst, macht Erkenntnis möglich.

5.5.2 Bertrand oder Die Fremdheit

Ich gehe im Folgenden nochmals auf die Figur Bertrand ein, betrachte sie jedoch nicht mehr unter dem Aspekt der Narration, sondern als eine Figur unter anderen. Ein zentrales, bei Broch angelegtes Motiv für die Figur Bertrand ist die Fremdheit. Bereits im ersten Teil des Romans «Pasenow oder Die Romantik» wird Eduard von Bertrand als Fremder, als Anderer beschrieben, dem der Ausbruch aus gefestigten Strukturen aus eigener Kraft gelungen ist. Die Erzählperspektive auf die Figur bleibt auch in «Esch oder Die Anarchie» immer äußerlich, der Leser erfährt nichts über Bertrands Innenleben, es sei denn, die Figur macht selbst vage Angaben darüber. Bertrand erscheint als jemand, der die Verhältnisse, in denen die übrigen Figuren noch fest verankert oder sogar gefangen sind, bereits überwunden hat. Er ist jedoch kein wirklich Handelnder, sondern eine Beobachtungsinstanz, zumindest liegt sein Handlungsfeld außerhalb der Geschehnisse des Romans, es bleibt im Reich der Spekulationen. Bertrand ist ein Fremder. Und er ist ein Spieler, jemand, der danach strebt, Menschen wie Figuren in einem Schachspiel hin- und herzusetzen, selbst aber möglichst unbeteiligt zu bleiben. Dennoch hinterläßt er bei allen, die ihm begegnen, tiefe Spuren.

In der Ouvertüre zu «Esch oder Die Anarchie» arbeitet Lupa eine Rückblende ein, indem er ein Gespräch zwischen Elisabeth (Katarzyna Gniewkowska) und Bertrand (Piotr Skiba) zeigt.²⁸² Die Begegnung der beiden Figuren passiert in einem zeitlichen Abstand von 15 Jahren zu den in den darauffolgenden Szenen dargestellten Vorgängen. Deshalb tragen die Schauspieler hier Kostüme, die den Ausgang des 19. Jahrhunderts kennzeichnen.

Bertrand legt der verunsicherten Frau aus gutem Hause im Zusammenhang mit deren geplanter Eheschließung mit Pasenow seine Position über wahre Liebe und Fremdheit dar. Es herrscht eine andere Atmosphäre als in den übrigen Szenen vor, die verwandt ist mit den früheren Inszenierungen Lupas. Der Zuschauer erfährt beinahe nichts über den Hintergrund der Figuren. Zu Beginn der Szene, der im Hintergrund der Bühne spielt, ist noch eine dritte Figur erkennbar, die alsbald in der Dunkelheit verschwindet. Nur der genaue Beobachter und Kenner des Romans erkennt darin Joachim von Pasenow, der erst in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» wieder auftaucht.

Getragen und beinahe elegisch tauschen die Figuren ihre Gedanken aus, wobei Bertrand die Initiative ergreift, seine Gefühle zu thematisieren. Er beginnt eine Abhandlung über die Fremdheit, in der einzig Liebe möglich ist, und über seinen Ekel vor dem lächerlichen Pathos der Erotik, in der das Absolute durch körperliche Berührungen zunichte gemacht wird. Wahre Nähe gäbe es nur in der Entfernung. Er erschüttert mit seinen Aussagen Elisabeths Welt- und Selbstbild. Daraufhin

²⁸²s. Abschnitt 5.3

erklärt Bertrand ihr seine Liebe, die er vor dem Abfall ins Pathetische gefeit sieht, weil er für immer weggehen wird und erst in der Entfernung tatsächliche Liebe möglich wird: «Ich glaube, und das ist tiefster Glaube, daß nur in einer fürchterlichen Übersteigerung der Fremdheit, erst wenn sie sozusagen ins Unendliche geführt ist, sie in ihr Gegenteil, in die absolute Erkenntnis umschlagen und das erblühen kann, was als unerreichbares Ziel der Liebe vor ihr herschwebt und doch sie ausmacht: das Mysterium der Einheit. Durch langsames Aneinandergewöhnen und Vertrautwerden entsteht kein Mysterium.»²⁸³

Die Schauspieler spielen die latent erotische Stimmung zwischen den beiden Figuren, die beiderseits blockiert wird, subtil aus. Getrennt auf einer Bank sitzend²⁸⁴ gehen sie während des Dialogs auseinander, sind aber durch Entfernung und körperliche Abwendung um so stärker aufeinander bezogen: Sie bewegen sich zwischen dem «Geheimnis der Distanz» und der «Magie der Annäherung».²⁸⁵ Die Regie setzt Symbole ein, die Niziolek folgendermaßen interpretiert: «Wenn Elisabeth ein Tuch, das sie auf den Knien hält, entfaltet, erscheint ein Bildnis des Einhorns mit blutendem Herzen in einer Zeichnung Lupas. Beide halten in diesem Anblick einen Moment lang wie hypnotisiert inne. Einen Moment später hebt Bertrand eine am Boden liegende Rose auf, verletzt sich den Finger und saugt sich selbst das Blut aus der kleinen Wunde. Im Scheiden zeigt sich der symbolische Sinn des Opfers.»²⁸⁶ Lupa greift hier das für Hanna Wendling in der Inszenierung «Dame mit Einhorn» 1997 in Wrocław verwendete Symbol nochmals auf.

Im weiteren Verlauf kann man davon sprechen, daß Bertrand kaum als reale Figur auftaucht. Nach der Ouvertüre ist Bertrand in «Esch oder Die Anarchie» als unerreichbarer Präsident in den Aussagen der Figuren präsent. Ihm haftet gleichzeitig etwas Göttliches als auch etwas Satanisches an. Er wird zum Sündenbock für die von den anderen Figuren erlebte soziale Ungerechtigkeit stilisiert und gleichzeitig läßt ihn seine geistige Omnipräsenz zu einer orakelhaften Instanz anwachsen, die ihn zur Projektionsfläche für die Ahnungen einiger anderer Figuren, vor allem Eschs, werden läßt. In ihm vereinen sich Paradoxa der abendländischen Geistesgeschichte: Er ist Christ und Antichrist, Opfer und Erlöser, «Erkennender und Erkannter».²⁸⁷ Bertrands Doppelgesichtigkeit oder auch Schizophrenie läßt die Figur, beide Teile der Inszenierung zusammen genommen, zu einem Symbol alchemistischer Gegensätze werden. In der Figur Bertrand fließen die über die gesamte Vorstellung verteilten Erkenntnisse zusammen, weshalb ich sie als eine Art virtuelles Zentrum von «Esch oder Die Anarchie» bezeichnen würde.

Nachdem Bertrand als Erzähler in der Exposition von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» in die verschiedenen Erzählstränge eingeführt hat, beginnt Lupa, auf dessen eigene Geschichte einzugehen.²⁸⁸ Zu Bertrand gesellen sich unerwünscht

²⁸³[BROCH 1996, S. 112], [LUPA 1995c, S. 6]. Diese Textpassagen gehören zum Metakommentar, s. Abschnitt 5.4.1.

²⁸⁴Im Roman reiten die beiden nebeneinander her, während Pasenow, Elisabeths Bräutigam in spe, wegen einer Verletzung seines Pferdes vorzeitig zurückkehren mußte.

²⁸⁵s. Abschnitt 3.4

²⁸⁶[NIZIOLEK 1997, S. 179]

²⁸⁷[BROCH 1996, S. 337], [LUPA 1995c, S. 84]

²⁸⁸Auf Bertrands Funktion als Erzähler bin ich im Abschnitt 5.4.1 eingegangen. An dieser Stelle geht es mir nun um die psychologische Analyse der Figur.

zwei jüdische Mitbewohner seiner Gemeinschaftswohnung: Dr. Samson Litwak und Nuchem Sussin. Er begegnet ihnen zunächst mit großer Zurückhaltung. Zwischen Bertrand und den Juden herrscht Fremdheit, die sich z. B. darin äußert, daß sie untereinander jiddisch sprechen und sich später darüber wundern, daß Bertrand sie nicht versteht, weil sie ihn für einen der ihrigen gehalten hatten. Bertrand Müller spielt mit diesem Abstand, mit der Fremdheit, die ihm gestattet, sich aus allem herauszuhalten, wie schon Eduard von Bertrand in «Pasenow oder Die Romantik» und «Esch oder Die Anarchie» damit kokettiert hat.

Das Heilsarmee mädchen Marie wirkt wie ein vom Dichter geschaffenes Wesen, das sich selbständig gemacht hat²⁸⁹ und zu einem ergänzenden Gegenpol des Poeten wird. Lupa fokussiert, wie ich meine, stärker als Broch, die Unfähigkeit des Dichters, Marie selbst real zu lieben. Bertrand zieht es vor, ihr als Autor eine Liebesgeschichte mit Nuchem zu stricken, um dann davon erzählen zu können. Er will auch in dieser Beziehung Außenstehender bleiben, von einer sicheren und zugleich einsamen Position aus über menschliche Handlungen reflektieren und schreiben. Erlebtes münzt er in Geschichten um. Broch bezeichnet Bertrand als «spezifisch ästhetische[n] Mensch[en]»; er weiß vom ethischen Wertzerfall und versucht sein Leben, unter weitgehender moralischer (nicht ethischer) Autonomie ins rein Ästhetische zu retten.»²⁹⁰ Der schöpferische Mensch Bertrand zieht es vor, sich mit Konstrukten anstelle der Wirklichkeit zu umgeben. Dabei hat die Figur Bertrand in ihrem Selbstverständnis als Autor einiges gemein mit Lupa als Regisseur, der in seiner künstlerischen Arbeit auch eine Art Schachspieler des eigenen Lebens ist. Wenn Bertrand jedoch versucht, die Wirklichkeit demiurgisch als Material zu benutzen, straft sie ihn Lügen, denn es erfüllt sich nicht, was er vorgesehen hatte. Solche Vorgänge sind immer wieder Thema in Lupas Inszenierungen.

Lupa stellt die krassen Widersprüche der Figur heraus: Bertrand gibt sich als Jude aus,²⁹¹ um an anderer Stelle als «großer Antisemit» und «Agent der Heilsarmee»²⁹² aufzutumpfen. Einerseits versteht sich Bertrand als Philosoph, der zwischen den Religionen vermittelt. Ob Nuchem als Christ oder als Jude nach Jerusalem kommt, ist ihm egal, denn auch die Christin Marie strebt nach Zion, ins gelobte Land, das eine Metapher für Erlösung ist.²⁹³ Lupa vermittelt in seiner Inszenierung einen versöhnenden, universell-religiösen Ansatz. Unwillentlich gewinnt seine Inszenierung, insbesondere was die Behandlung des Judentums anlangt, politische Tragweite.

Andererseits gehören Spott und Ironie zu Bertrands Grundhaltungen. Er ironisiert das ökumenische Gebet Nuchems und Maries, das gleichermaßen ein gesungener Ausdruck ihrer unmöglichen Liebe ist und das von der jüdischen Wohngemeinschaft (unter ihnen Nuchems Frau und Kinder) bespitzelt wird: «Den Töchtern und Söhnen Israels gießen wir den Tee auf, in den Tee füllen wir Rum, Kriegsrum, Heldenrum, Ersatzrum, um unsere Einsamkeit zu betäuben, denn unsere

²⁸⁹Die Geschichte erinnert an die Pygmalion-Legende, in der sich Pygmalion eine Statue aus Elfenbein schnitzt, um sich dann in das Abbild der Frau zu verlieben.

²⁹⁰[BROCH 1996, S. 726]

²⁹¹s. [LUPA 1998b, S. 98]

²⁹²[LUPA 1998b, S. 41]

²⁹³s. [LUPA 1998b, S. 40]

Einsamkeit ist maßlos, ob nun in Zion oder in der heiligen Stadt Berlin...» Den spionierenden Juden ruft er zu: «Komm herein, Israel, trink mit uns Tee, schau auf die schamlosen Bewegungen meines Freundes [Nuchems] und auf das offene Antlitz meiner Freundin [Marie]. Großartig, großartig meine Kinder, der Kuß Zions vereinige euch!»²⁹⁴ Die beim Lauschen ertappten Nachbarn verschwinden daraufhin. Bertrands Spott entspringt, anders als der Huguenaus, der Verzweiflung über die eigene Unfähigkeit zu lieben und zu glauben. Lupa macht dies in Form der Groteske deutlich, in Szenen, die den Verlust des Glaubens an das Absolute als skurrilen Alptraum zeigen.

Im Laufe der Begegnungen zwischen Marie, Nuchem und Bertrand wird immer klarer, daß auch Maries Glaube nicht ungebrochen ist, und dennoch wird sie dabei bleiben. Sie gibt sich als ehemalige Prostituierte die Blöße. Lupa inszeniert ihr Geständnis als Hingabe an Bertrand, der aber nicht darauf eingeht.²⁹⁵ Gerade weil Marie als Prostituierte – moralistisch formuliert – die dunkle, verkommene Seite ihres Ich und der Welt kennengelernt hat, gerade weil sie zum sogenannten «Abschaum» der Gesellschaft gehörte, deren Abgründe sie, sich selbst erniedrigend, kennengelernt hat, ist sie zu einem naiven Gottesglauben fähig. Lupa begreift negative Erfahrungen als Chance. Durch ihre Umkehr zum Glauben sieht Marie sich nun eingebunden in einen existentiellen Sinnzusammenhang, innerhalb dessen sie von sich selbst und ihrer unglücklichen Liebe zu Nuchem absehen kann. Sie lehnt den von Bertrand vorgeschlagenen gemeinsamen Selbstmord ab, mit dem er Fremdheit und Einsamkeit zu überwinden glaubt, denn sie hat Verantwortung übernommen, durch die sie eingebunden ist in eine Gemeinschaft aus Helfern und Hilfesuchenden, in der sie ihre Zukunft sieht. Bertrand kehrt auf diese Ablehnung hin zurück in «sein» jüdisches Haus. Marie verliert er aus den Augen.

Eduard von Bertrand erscheint in Skibas Interpretation als ausgesprochen weicher, sinnlicher Mann. In den beiden einzigen Szenen, in denen er in «Esch oder Die Anarchie» auftaucht, spricht er, einmal gegenüber Elisabeth, einmal gegenüber Esch, als melancholischer Liebender über Liebe und die Unmöglichkeit zu lieben. Skiba zeigt, daß der unnahbare Bertrand die anderweitig vergebene Elisabeth vergeblich liebt und daß er seinem vermeintlichen Mörder Esch zärtlich zugeneigt ist. Aber sein Lieben bleibt platonisch. Seine Existenz hat sich, spätestens nach dem Abschied von Elisabeth, vergeistigt. Transzendenz hat in seinen Augen keinen Bezugspunkt in einem persönlichen Gott mehr, ist also zur leeren Transzendenz geworden.

Skibas Bertrand Müller wirkt deutlich kühler als Eduard von Bertrand. Neben der erkenntnismäßigen Ebene, die ich für die Figur bereits beschrieben habe, sehe ich Bertrands Liebes(un)fähigkeit und Einsamkeit als zentrales Merkmal an. Der Schauspieler fungiert als Alter Ego des Regisseurs, zu dem er seit vielen Jahren in einem engen Verhältnis steht. Niziolek beobachtet in Skibas Interpretation, daß dieser «eigentlich keine Rolle [spielt] (Bertrand ist doch keine Figur, sondern ein Pseudonym), er schafft den Eindruck von Privatheit, er existiert beinahe außerhalb der theatralen Fiktion – Bertrand, nach anderem trachtend, vergißt sich selbst und der Schauspieler hat hier das Recht, seine eigene Sensibilität und Per-

²⁹⁴ [LUPA 1998b, S. 59], Hinzufügungen U. S.

²⁹⁵ s. [LUPA 1998b, S. 114ff], Szene 24

sönlichkeit preiszugeben.»²⁹⁶ In Bertrands Begegnung mit Marie könnte sich eine Sehnsucht erfüllen, aber er macht sie sich selbst unmöglich. In der von Skiba dargestellten psychischen Konstitution Bertrands ist diesem eine rituelle Verarbeitung seiner Verzweiflung nicht mehr möglich. Bertrand versinkt immer tiefer in intellektuelle Eskapaden. Seine realen Begegnungen mit anderen Menschen werden zu Selbstversuchen. Sein Selbstmord bleibt Idee.

In der Interpretation Piotr Skibas sehe ich zwei Aspekte einer Figur, in dem Sinne, daß ein Mensch sich je nach seinem Gegenüber, den Umständen und dem Alter völlig unterschiedlich verhalten kann und ebenso unterschiedlich auf verschiedene Mitmenschen wirkt. Subtil spielt Skiba die Identität und Nicht-Identität Bertrands. In seinem Spiel erschließt sich die Bertrand-Figur in ihrer Vielschichtigkeit und Uneindeutigkeit.

5.5.3 Major Joachim von Pasenow oder Die Stummheit

Für die Figur Joachim von Pasenow sind einige Erlebnisse aus dem ersten Teil der Romantrilogie wichtig, die der Theaterzuschauer von Lupa nicht erfährt, die jedoch zum besseren Verständnis der Figur des Majors in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» beitragen. Pasenow ist für Broch der Prototyp eines Romantikers. Broch identifiziert sich mit dem Totalitätsstreben der Romantik, leitet daraus für sich aber keine Regression in den im Mittelalter angesiedelten Idealzustand ab. Seine Figur Pasenow strebt nach geistiger Rückkehr in die Vergangenheit, scheitert jedoch, womit Broch erzählerisch sein Geschichtsbild untermauert. Er stammt aus einer Familie des pommerschen Landadels, in der das Individuum sich ganz selbstverständlich den gesellschaftlichen Konventionen unterzuordnen hatte. Das Verhältnis zu seinem Vater ist von Angst und Unverständnis geprägt. Das Gefühl des Ausgestoßenseins bestimmt Pasenows Wesen. Sein Ausbruchversuch aus vorgegebenen Strukturen, die Liebe zu der Prostituierten Ruzena, scheitert an der eigenen Unfähigkeit, der Trägheit des Gefühls entgegenzuwirken. So wird der Sohn es dem Vater gleichtun: Einem Landgut vorstehen, dem gesellschaftlichen Kodex gemäß Frau und Kinder haben, ohne der Liebe fähig zu sein, die eigenen Gefühle abtöten und mit anderen Menschen keine fruchtbaren, zukunftsgerichteten Beziehungen eingehen. Sein Leben ist die pflichtgemäße Erfüllung der Konvention. Er ist wie ein deutscher Untertan Befehlen ergeben. Der heimatlose ehemalige Kollege aus der Kadettenschule Bertrand, der sich über eben jene Konventionen hinwegzusetzen die Freiheit nimmt, erscheint Pasenow als «Sendling des Bösen»,²⁹⁷ als ehrloser Zyniker und Personifikation des Mephisto. Und doch fühlt er sich immer wieder zu Bertrand hingezogen, ersucht den Verachteten um Rat, denn jener schöpft aus einem Wissen über unbewußte Vorgänge, die Pasenow zwar ahnt, für die er aber keine sprachlichen Ausdrucksmittel hat.

Lupa führt Pasenow mit einem Manifest ein, das er in Eschs Zeitung nach deren geschäftlicher Übernahme durch Huguenau veröffentlicht und zeigt Pasenow als einen in repetierten Glaubensformeln versunkenen Menschen, der sich daran festklammert, obwohl er doch weiß, daß er sich und seine Leserschaft in Schimären

²⁹⁶ | NIZIOLEK 1998, S. 5 |

²⁹⁷ | BROCH 1996, S. 137 |

verstrickt.²⁹⁸ Stockend und kraftlos läßt er Pasenow die Bruchstücke in unzeitgemäßer Sprache verlesen: «Umklammerung der Feindvölker... Vaterland... von dem schändlichen Geiste zu erlösen... Völker mit hundertfältiger Zwietracht und tausendfacher Zerrissenheit bestraft... als müßten sich erst die schwarzen Heerscharen über die Welt ergießen, damit aus dem Feuer die neue Brüderlichkeit und Glaubensgewissheit... damit wieder das Reich Christi... schwarze Truppen... solange die weiße Rasse die Trägheit des Gefühls nicht zu überwinden und... Ehre nimmt, es ist ein verlorenes Geschlecht... und es wird die furchtbare Dunkelheit um sie sein, und keiner wird kommen, Hilfe zu leisten...»²⁹⁹ Am Schluß läßt Lupa Pasenow resignativ murmeln: «Das paßt doch alles nicht zusammen.»³⁰⁰ Als Major rechtfertigt er mit Hilfe des Evangeliums den Krieg, als Mensch zweifelt er daran.

Das Manifest löst eine Freundschaft Pasenows mit Esch aus, die trotz extremer Unterschiede Bestand hat. Ihre Freundschaft beruht auf dem gemeinsamen Gefühl des Verwaistseins: Esch ist ganz ohne Eltern, Pasenow hat sich von seinem Vater losgesagt. Broch beschreibt Pasenow wie auch Esch als «moralische Typen, wenn auch verschiedenen Moral-Dogmen unterworfen, Moraldogmen, die aber in dieser Zeit des Wertverfalles eben absterbend sind».³⁰¹ Lupa pointiert ihre Fremdheit in der sie umgebenden Welt im gemeinsamen Schweigen, denn beide sind unfähig, ihre Enttäuschung in eigene Worte zu fassen und der Austausch von Zitaten ist müßig. Auf ihren stummen Spaziergängen wandern sie vor die Tore der Stadt, als ob sie ein sinkendes Schiff verlassen wollten. Sie trachten nach einer Rückkehr in eine romantische Vergangenheit, landen aber im Nirgendwo. Als «Katastrophe der Stummheit»³⁰² bezeichnet Broch den Zusammenbruch der großen Wertsysteme. Mehr und mehr fühlt Pasenow sich angewidert von den Versuchen Huguenaus, sich bei ihm einzuschmeicheln. Huguenau wird für Pasenow zum Inbegriff des Verräters, der die Erlösung verhindert. In der «Bibelstunde» taucht Huguenau auf das Stichwort «Mörder» auf, was Pasenow noch verstärkt, indem er ihm aus voller Kehle «Teufel... Mörder...» ins Gesicht schreit.³⁰³ Lupa sieht Pasenow als einen «tief verletzte[n] Mensch[en], der in sich eine unauslöschliche, vampirhafte Traurigkeit trägt.»³⁰⁴ Seine Rückwärtsgewandtheit lähmt ihn bis hin zum absoluten Stillstand. So wird der Stadtkommandant von Kurtrier völlig handlungsunfähig. Selbst den Deserteur Huguenau, der in jeder Hinsicht gegen seine Wertvorstellungen verstößt, kann er nicht im Sinne der viel beschworenen Ordnung bestrafen. Gegenpol zum «teuflischen» Huguenau ist das unschuldige Kind Marguerite,³⁰⁵ das ganz außerhalb dessen steht, was die beiden Männer zutiefst kränkt. Durch ihr Unbeteiligtsein und ihre kindliche Unschuld erscheint sie als Einzige frei für

²⁹⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 1

²⁹⁹ [LUPA 1998b, S. 8], [BROCH 1996, S. 466ff] Ich habe den Text stärker gekürzt als Lupa, der seinerseits Brochs absichtlich lückenhaften Text noch mehr fragmentarisiert hat.

³⁰⁰ [LUPA 1998b, S. 8]

³⁰¹ [BROCH 1996, S. 726]

³⁰² [BROCH 1996, S. 730]

³⁰³ [LUPA 1998b, S. 85f], Szene 16

³⁰⁴ [LUPA 1999b, S. 55], Hinzufügungen U. S.

³⁰⁵ Pasenow bringt Marguerite bei Broch und Lupa mit der eigenen Tochter auf dem entfernten pommerschen Landgut in Verbindung. Esch spielt mit dem Gedanken, sie zu adoptieren.

die Zukunft zu sein. Sie wird somit zum Hoffnungsträger der untergehenden Generationen, deren Vertreter Pasenow und Esch sind.

Jerzy Trela strahlt in der Rolle des Joachim von Pasenow eine Introvertiertheit und Schwermütigkeit aus, die jede Kontaktaufnahme scheitern lässt. Die Stellung Pasenows als Stadtkommandant spielt Trela durch Unnahbarkeit. Von seinen Untergeordneten fordert er militärischen Respekt. Aber Pasenow ist auch absolut einsam. Selbst der Kontakt mit anderen ranghohen Militärs, wie den leitenden Ärzten des Lazarets, versinkt in der allgegenwärtigen Depression, die auch von der militärischen Konvention nicht mehr überdeckt werden kann. Zudem etikettiert Pasenow die Ärzte als verachtenswerte Freigeister, während er sich als einer der Letzten dem Kaiserreich verbunden fühlt, das gerade im Untergang begriffen ist.³⁰⁶ Trela als Pasenow klammert sich an Statussymbole wie z. B. sein Eisernes Kreuz. Die hoch zugeknöpfte Uniform und die Vatermörder bestimmen seine Haltung. Die Symbole von Ehre und Macht versucht Pasenow als Schutzschild des Ichs vor der eigenen Verlorenheit und Verwirrung zu benutzen. Er ahnt jedoch, und der zu Ende gehende Krieg untermauert seine Befürchtungen, daß seine Ideale in eine andere Zeit gehören, in die es kein Zurück mehr gibt. Er flüchtet in Wortkargheit, die erst noch dem Ehrenkodex entspricht, sich jedoch nach und nach immer mehr zu einer Stummheit entwickelt, in der Ehre und Macht nichts mehr bedeuten, denn die Ohnmacht der Kreatur ist aus der Verpanzerung des Ichs hervorgebrochen. In der letzten Szene, die die Wirren der Novemberrevolution im Spiegel individueller Erlebnisse zeigt, läßt Trela alle ritterliche Haltung und starre Mimik der Figur in sich zusammenfallen. Durch den Autounfall, in den Pasenow in der Revolutionsszene verwickelt worden war, steigt im Fiebertraum des Verletzten die Schreckensvision vom Tod des Bruders in ihm auf, der in Erfüllung des Ehrenkodex' im Duell gestorben war und dessen Pferd, Symbol für Ritterlichkeit und Manneskraft, eine zum Tode führende Verletzung durch ihn selbst, Joachim von Pasenow, erlitt. Seine Stimme verkümmert zum Stammeln.³⁰⁷ Trela spielt im Finale eine am Rande der Geschichte versinkende Gestalt, deren Existenz am Ende ist, ob im Tod oder im weiteren Dahinvegetieren, kann offen bleiben.

5.5.4 Esch oder Die Suche

Lupa koppelt die Titelfigur Esch wie Broch an das Schlagwort Anarchie. Den Begriff der Anarchie bezieht Broch vor allem auf die von ihm konstatierte «Wertanarchie», bedingt durch die Zersplitterung des zentralen Wertesystems des Mittelalters in Einzelwertgebiete, innerhalb derer der Einzelne von einem Wertgebiet ins andere überwechseln kann. Orientierungslosigkeit wird zum Stigma des Menschen. Im übertragenen Sinne steht Anarchie für die von Esch als total chaotisch empfundene Umwelt, unter deren Unordnung er leidet. Esch steht bei Broch wie auch bei Lupa zwischen dem Alten und dem Neuen: Äußerlich ist er bereits dem versachlichenden Kommerz ergeben, innerlich strebt er nach den Werten des Ro-

³⁰⁶ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 22

³⁰⁷ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 25. Dramaturgisch knüpft diese Vision des verletzten Pasenow an die Ouvertüre in «Esch oder Die Anarchie» an, in der er seine Braut aufgrund einer Verletzung seines Pferdes mit Bertrand allein gelassen hatte, s. Abschnitt 5.5.2.

mantischen. Den Kampf, den Esch mit sich selbst zwischen den Polen Romantik und Sachlichkeit ausficht, nennt Broch anarchisch. Dieser individuelle Kampf steht als mikrokosmisches Abbild dessen da, was in Eschs Umwelt vonstatten geht.

Eschs Geschichte beginnt bei Broch und Lupa mit einem Buchungsfehler, der ihm vorgeworfen wird und aufgrund dessen er aus seiner Stellung entlassen wird. Für diese Erniedrigung sucht er seiner Gewohnheit gemäß Trost bei einer Hure. Er wird bei Lupa noch mehr als bei Broch als grobschlächtige und gefühlsmäßig unentschiedene Figur eingeführt – ein ordnungsfanaticher Buchhalter, der sich an der Uneindeutigkeit der Welt stößt. Die Subtilität der Beschreibung von Gefühlen und Erkenntnissen bleibt dem Erzähler vorbehalten, der ausspricht, was diffus in der Figur Esch rumort, was die Figur lediglich mit einer wechselhaften Opfer-Erlösungs-Kombinatorik und zornigen Flüchen auszudrücken imstande ist. Durch Roman und Adaptation ziehen sich Eschs immer wieder abgebrochene und von neuem aufgenommene Reflexionen über die Weltordnung, die ihm wie ein Kassenbuch aus Buchung und Gegenbuchung vorkommt: Wird an der einen Stelle etwas entnommen, so muß es an der anderen ausgeglichen werden, geschieht ein Mord, so muß er durch einen Gegenmord vergolten werden. Das entspricht der «Ordnung der Maschine»,³⁰⁸ wie Bertrand ihm einmal sagen wird. «Ordnung muß sein, wenn man etwas erreichen will.»³⁰⁹ Esch beabsichtigt, bei seinem neuen Arbeitgeber, Präsident von Bertrand, persönlich vorzusprechen, dessen Büro sich auf der Bühne ganz oben hinter der Galerie befindet. Doch wegen seiner sozialen Stellung ist Esch der Weg nach oben versperrt. Lupa spielt mit der Bedeutung des oben gelegenen Ortes als Symbol für die Unerreichbarkeit Bertrands und dessen gesellschaftlicher Position.³¹⁰ So bleibt Bertrand für Esch zunächst ein Phantom. Esch lebt beständig von der Angst gejagt, etwas nicht zu durchschauen und vor der eigenen emotionalen Unzulänglichkeit, d. h. auch vor den Gefühlen anderer, derer er nicht fähig ist. Daher kommt sein Wunsch nach transparenter Ordnung, die das Chaos ambivalenter Wirklichkeit beseitigt. In seinem Privatleben versucht er, diesen Wunsch mittels roher Gewalt umzusetzen. Gegenüber anderen Menschen verhält er sich entweder überheblich (z. B. gegenüber Mutter Hentjen) oder kleinmütig (z. B. gegenüber Bertrand).

Vor seiner Traumreise handelt Esch vorwiegend aus Trieben heraus, die zum einen rein biologisch (sprich sexuell) sind, zum anderen aus seiner Besessenheit resultieren, mit der er versucht, gewonnene Überzeugungen über Opfer und Erlösung, umzusetzen. Da seine Vorstellungen diffus bleiben und er nicht in der Lage ist, sie sprachlich zu formulieren, setzt er sie in z. T. abstrus erscheinende Handlungen um, die für ihn selbst jedoch absolut logisch und notwendig sind. Solche Handlungen sind beispielsweise die gescheiterte Rettung Ilonas vor den Messern durch Unterstützung des Frauenringkampfunternehmens, der Beischlaf mit Erna zur Zeugung des erlösenden Sohnes, die Anzeige gegen den bereits toten Bertrand wegen sexueller Anomalie etc. Und doch ist Esch unentschieden, kann seine widersprüchlichen Grundsätze nicht miteinander vereinen, sieht sich scheitern und ist dennoch erbost, wenn sich jemand erlaubt, sein System in Frage zu stellen oder ihn

³⁰⁸ [LUPA 1995c, S. 85], [BROCH 1996, S. 339]

³⁰⁹ [LUPA 1995c, S. 11]

³¹⁰ «Esch oder Die Anarchie», Szene 4

vor den Konsequenzen zu warnen, wie es z. B. Geyrink, Mutter Hentjen oder auch Lohberg tun. Lupa zeigt im ersten Teil der Inszenierung die zunehmende Verunsicherung Eschs und sein Straucheln zwischen verschiedenen Wertvorstellungen, als Kampf der Figur mit sich selbst, der eine persönliche Weiterentwicklung nach sich zieht.

Eschs verletztes Gerechtigkeitsempfinden steigert sich in blinde Wut, die ihn schlafwandlerisch zu Bertrands Schloß in Badenweiler aufbrechen läßt, nicht etwa um dem selbst auserkorenen Sündenbock den Garaus zu machen, sondern vor ihm zu erstarren und sich seines Selbstbetrugs bewußt zu werden. Gegenüber dem Strichjungen Harry Kohler, der wegen seiner unglücklichen Liebe zu Bertrand der Verzweiflung nahe ist, mimt Esch den Kurzentschlossenen. Kämpferisch verkündet er: «Wir erschießen diesen Bertrand!»³¹¹ Aber Eschs Gedanken an Mord bleiben letztlich harmlose Einbildung.

Esch projiziert seine Ängste und Hoffnungen auf Menschen seiner Umgebung, die in der Erinnerung zum Teil verwischt werden. So werden Nentwig (der Kollege, der seine Entlassung bewirkt hat), Teltscher (der die Messer auf Ilona wirft), Herr Hentjen (den Mutter Hentjen möglicherweise mehr geliebt hat als ihn selbst) und Bertrand (der Geyrinks Einkerkерung zu verantworten hat) zu Inbegriffen des Bösen. Bertrand steht jedoch höher als die anderen. Auf der Kehrseite dieser Ängste werden Ilona und Mutter Hentjen zu Inbegriffen absoluter Liebe. Die beiden Frauen repräsentieren zwei Aspekte der Liebe: Ilona steht als die unberührte Jungfrau da, Gertrud Hentjen als Mutter einer neuen Weltordnung. Beide Hoffnungen Eschs gehen nicht auf: Weder ist Ilona unbefleckt, noch wird Mutter Hentjen ihm den Sohn gebären, auf den sich seine gesamte Hoffnung auf Erlösung stützt. Schlafwandelnd wird er an jenem Ziele anlangen, «in dem Sinnbild und Urbild wieder zur Einheit werden, aber doch an jenem vorläufigen Ziel, mit dem der Irdische sich begnügen muß, Ziel, das er Liebe nennt und das wie ein letzterreichbarer fester Punkt der Küste vor dem Unerreichbaren steht.»³¹²

Die traumhafte Begegnung mit Bertrand wird zu einer Kehrtwende in Eschs Leben. Er entscheidet sich theoretisch für einen seiner Lösungsansätze: die Liebe. Esch heiratet Gertrud Hentjen. Daß es dabei mit der «wahren Liebe» nicht weit her ist, wird in beiden Teilen der Inszenierung wie auch im Roman an Eschs grobem Verhalten Mutter Hentjen gegenüber sichtbar, von der er ihrerseits absolute, bedingungslose Liebe einfordert. Ein Traum bleibt ihm erhalten: Amerika – Symbol für die neue Welt, zu der er jedoch nie Zugang erhalten wird. Als reale Zukunftsaussicht verblaßt Amerika zunehmend, auf einer tieferen Bewußtseinsebene erhält es symbolische Bedeutung für das Jenseits.

Esch wird in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» als veränderte Person eingeführt. Es sind inzwischen 15 Jahre vergangen. Aber mürrisch ist er immer noch. In Huguenau hat er inzwischen ein Objekt gefunden, gegen das er seine Aggressionen richten kann. Seine Grübeleien über die verdorbene Weltordnung haben Anhaltspunkte, ja Bestätigung in der Bibel, insbesondere in der Apokalypse, gefunden. Die Hoffnung auf Erfüllung von Träumen ist in Kriegszeiten versiegt. Esch lebt mit seiner Frau (Mutter Esch alias Mutter Hentjen) in Kurtrier, wo er Redakteur

³¹¹[LUPA 1995c, S. 71]

³¹²[BROCH 1996, S. 354], [LUPA 1995c, S. 96], «Esch oder Die Anarchie», Szene 23

des «Kurtrierschen Boten» ist. Mit dieser Lokalzeitung versucht er sich nicht nur für die Belange verarmter Mitbürger einzusetzen, sondern möchte vor allem dem Namen «Bote» Genüge leisten und zur ethischen Orientierung der Leserschaft beitragen. Das kinderlose Paar Esch nimmt sich der kleinen Marguerite an Kindes statt an. Esch braucht dieses Waisenkind, denn er sieht in ihr seine Hoffnung auf Erlösung verborgen.

Eschs ganzes Wesen ist von dumpfer Religiosität und zunehmend von Dogmatismus geprägt. In seiner Scheune hält er Bibelstunden für eine private Gemeinde aus kriegsuntauglichen Alten und Kriegsversehrten ab. Major von Pasenow wird für Esch zum Wegbereiter des «wahren» Glaubens, ohne daß bei jenem von stimmiger Glaubensgewißheit die Rede sein könnte. Eher dient jenem der Glaube an ein kommendes Reich Gottes als ein Schutzschild vor seinen verdrängten Ängsten im Diesseits. Lupa Esch ist ein Rebell, ein «religiöser Mensch ohne Gott».³¹³ Er sucht nach der Ritualisierung eines diffusen Glaubens, dessen Konstanten das nahende Weltende und die Erlösung der verlorenen Welt durch einen kommenden Sohn, den Messias und Erlöser, sind. Sein Bedürfnis nach Rettung manifestiert sich im Traum bzw. im Unbewußten, das verwirrend auf die Realität zurückwirkt. Beispielsweise wiederholt Esch die Traumformeln «Mord und Gegenmord» und «Die Toten sind Mörder» aus «Der Schlaflose»³¹⁴ in «Bibelstunde».³¹⁵ In «Esch oder Die Anarchie» hatte Esch noch die Tendenz, den Erlöser zu verdinglichen, in dem er seine mehr oder weniger unbewußten Erlösungsvorstellungen in realen Personen seines Bekanntenkreises verkörpert sah. In «Huguenau oder Die Sachlichkeit» hat er die Vergeblichkeit seiner allzu konkreten Erlösungsbemühungen einsehen müssen und verlagert all sein Begehren auf die Formulierung allgemeingültiger Symbole, doch auch seine Sehnsucht nach Transzendenz geht ins Leere. Eschs Antipode Huguenau versucht, ihn penetrant beim Major anzuschwärzen, indem er Eschs Utopie vom Reich Gottes als Kommunismus auslegt, der im Umfeld aller drei Protagonisten als verrufen gilt. Lupa wertet die durch die unterschiedlichen Figuren formulierten Versionen einer Utopie nicht. In Esch wie auch in Pasenow zeigt er Zeugen des «Zerfalls der Werte», die jedoch passiv bleiben. Die historische Entwicklung im Sinne von gesellschaftlichen Veränderungen wird von Anderen, den Revolutionären von 1918, vorangetrieben, wobei die Revolution von Lupa keineswegs als Lösung proklamiert wird, sondern eine Station des «Zerfalls der Werte» ist. Weil Lupa die historischen Ereignisse als individuelle Erlebnisse, als Innenschau der Figuren strukturiert, werden die Individuen zu Spiegeln der äußeren Realität. Die Vielfalt der Individuen ergibt ein Spiegelkabinett, in dem sich die verschiedenen Wahrnehmungen überlagern, so daß jegliche Eindeutigkeit aufgehoben wird.

Der Schauspieler des Esch, Jan Frycz, ist ein jugenhaft wirkender Mann mittleren Alters. «Esch war ein Mensch impetuoser Haltungen. Deshalb war jede Lappalie imstande, ihn zur Selbstaufopferung zu bringen. Sein Wunsch geht nach Eindeutigkeit: er möchte eine Welt formen, deren Eindeutigkeit so stark ist, daß

³¹³ [LUPA 1999b, S. 54]

³¹⁴ «Esch oder Die Anarchie», Szene 23

³¹⁵ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 16

seine eigene Einsamkeit daran festgebunden wäre wie an einem eisernen Pfahl.»³¹⁶ Frycz spielt Eschs Entwicklung vom verwaisten Freier, der jede Bindung in den Wind schlägt, hin zum bibelfesten Laienprediger, dem die an das Wort Gottes gebundene Gemeinschaft höchstes Ziel ist, in einer Weise, daß der Zuschauer ihn ernstnehmen muß, obwohl Esch oft hilflos wirkt, weil er sich in groteske Situationen hineinkatapultiert. Die inneren Monologe³¹⁷ zu Eschs unbewußten Befindlichkeiten, lassen eine Innenperspektive der Figur zu, ähnlich wie sie beim Lesen des Romans entstehen kann. Frycz' Spiel ist eher elementar als theatral zu nennen, d. h. er spielt die Figur gemäß Lupas Art zu inszenieren von innen und aus seiner Individualität heraus, so daß sie authentisch, ja persönlich erscheint. Die äußeren Ereignisse wirken wie ein Einbruch in eine geschlossene Sphäre, in eine Innenwelt, die nach Einheit strebt, jedoch von außen beständig verwirrt und gestört wird. Die permanente Verletzung der Figur, die im Widerspruch zwischen Imagination und Realität ihre Ursache hat, läßt Esch im ersten Teil jene immer absurderen Handlungen planen bzw. vollbringen. In «Huguenau oder Die Sachlichkeit», wo es keine hörbaren inneren Monologe der Figur mehr gibt, verschanzt sich Esch immer mehr hinter Bibelzitate, in denen er Symbole für die eigene Verletzung findet. Die gewisse Kindlichkeit, die Frycz in «Esch oder Die Anarchie» ausspielt, ist nun gänzlich verschwunden, zugunsten der Steifheit eines gealterten Mannes, der seine Unsicherheit tunlichst zu verbergen sucht. An Frycz' Stimme und besonders der veränderten Sprachmelodie wird die Verhärtung der Figur Esch erkennbar. Der Gottsucher Esch, dem der Messias alles gilt, wirkt in seiner Verzweiflung oft grotesk. In den wüsten Gefühlsexplosionen, die Frycz spielt, wenn sein Esch mit Huguenau oder auch mit Goedicke aneinandergerät, entlädt sich die innere Verstörung der Figur nach außen. Die Individuation des Esch endet in der tragischen Erfüllung seiner apokalyptischen Visionen. Das Alte muß jedoch im absoluten, brutalsten Chaos zerfallen, um daraufhin im Neuen verändert wiederzukehren. Frycz spielt Eschs Tod demnach wie eine Notwendigkeit: lakonisch, lautlos, trauerlos. Von Huguenaus Lanze getroffen, geht er noch ein paar Schritte, dann stürzt sein Körper kopfüber zu Boden. Er ist sofort tot. Das Wasser, das er fürsorglich für den verletzten Major geholt hatte, trinkt den Boden.

5.5.5 Huguenau oder Der Übergang

Die Figur Huguenau ist bei Lupa wie auch bei Broch als Kontrapunkt zu Esch und Pasenow konzipiert. Huguenau kehrt Esch ins Lächerliche, ironisiert überkommene Werte. Er ist mutterseelenallein, seine Familie spielt in seinem Leben keine Rolle. Im Unterschied zu Esch und Pasenow leidet Huguenau jedoch scheinbar nicht unter seiner Einsamkeit. Sie gehört zu den Prämissen seines Seins. Sein Leben gleicht einem Kampf unter konkurrierenden Geschäftsleuten, deren Lebensinhalt darin besteht, einander auszustechen und immer zum eigenen Vorteil zu handeln.

³¹⁶[BROCH 1996, S. 595]. In diesem Aphorismus beschreibt Broch den Esch des Jahres 1918 derart, daß sie meines Erachtens als Beschreibung auf Jan Frycz als Esch paßt.

³¹⁷Teilweise ist dazu Frycz' Stimme aus dem Off zu hören oder die inneren Monologe werden durch den Erzähler, d. h. Lupas Stimme aus dem Off, kommentiert. Teilweise schweigt Frycz und drückt durch seine stumme Haltung aus, was in der Figur vorgeht.

«Denn in den Geschäften, die sie betreiben, liegt ihre Gemeinschaft. Eine Gemeinschaft ohne Kraft, doch voller Unsicherheit und voll des bösen Willens.»³¹⁸ Huguenau lebt vollkommen verweltlicht, bar jeder Orientierung an Transzendenz. Seine Selbstentfremdung ist so weit fortgeschritten, daß er sein Fremdsein in der Welt nicht mehr als Problem wahrnimmt, also auch keine Trauer darüber hochkommen lassen kann.

Huguenau nimmt bei Lupa zwar Kontakt zu den meisten anderen Figuren der Kleinstadt, in die ihn der Krieg verschlagen hat, auf. Jedoch tut er dies in geschäftlichen Belangen oder aus Berechnung, um seinen gesellschaftlichen Stand zu heben bzw. zu festigen. Mit Ausnahme seiner Beziehung zu der kleinen Marguerite kennt er menschliche Kontakte nicht, sondern nur funktionale. «Je einsamer der Mensch wird, je gelockerter das Wertsystem, in dem er sich befindet, desto deutlicher wird sein Tun vom Irrationalen her bestimmt.»³¹⁹ Oberflächlich erscheinen Huguenaus Handlungen bis ins Letzte rational kalkuliert. Psychologisch betrachtet werden sie von traumhaften Elementen dominiert, denn, so konstatiert Broch, das Traumhafte bzw. das Unbewußte wird gerade durch Werthaltungen (z. B. in Religionen) in Bahnen gelenkt, d. h. rational geordnet, während fehlende Wertsysteme dem Unbewußten freien Lauf gewähren. In halsbrecherischer oder auch «schlafwandlerischer» Weise schafft sich Huguenau ohne jede Wertbindung eine neue Existenz. Er handelt triebbestimmt und baut unbewußt darauf, daß ihm und nicht Vertretern des Alten wie Esch und Pasenow die Zukunft gehört. In diesem Sinne setzt Lupa Huguenau dramaturgisch als symbolische Gestalt ein, Brochs Anlage der Figur folgend. Huguenau wird zu einem Symbol dafür, wie sich ein neuer Typ Mensch durchsetzt: fremd, ungebunden, skrupellos, «sachlich».³²⁰ Seit Huguenaus Auftauchen ist die Ruhe des vor sich hin dämmernenden Provinzstädtchens Kurtrier gestört. Er scheucht die Honoratioren auf und bringt durch seine Hyperaktivität eingefahrene Strukturen durcheinander. Huguenau konterkariert, wo immer er kann, Eschs wichtigste biblische Glaubensfeste an einen Sohn als künftigen Erlöser der Welt lakonisch-provokativ mit dem Fakt, Esch sei kinderlos. Er bietet sich selbst an, den Platz des fehlenden Sohnes zu besetzen.³²¹ Er denunziert Esch bei dem Major, indem er verschiedene Werthaltungen (Kommunismus und Christentum) vermischt.³²² Der verdeckte Deserteur Huguenau rührt

³¹⁸[BROCH 1996, S. 331]

³¹⁹[BROCH 1996, S. 597]

³²⁰Die Epoche, in der Broch Huguenau sieht, überschreibt er mit «Sachlichkeit». «Die <träumerische> Romantik gibt dem Traumhaften weniger Raum als eine Zeit des sachlichen Wertchaos, in der auch das Traumhafte ungebändigt auf sich selbst gestellt ist, selber geradezu sachlich wird.» [BROCH 1996, S. 724]. In den 1920er Jahren entwickelte sich eine literarische Strömung namens «Neue Sachlichkeit». Sie resultierte aus der Kritik am Pathos derjenigen Literatur (insbesondere des späten Expressionismus), die das Irrationale, Subjektive und Emotionale betonte. Den Vertretern der «Neuen Sachlichkeit» ging es um die meist dokumentarisch angelegte Darstellung einer «objektiven» Wirklichkeit, wodurch soziale und wirtschaftliche Verhältnisse als Thema von Literatur in den Vordergrund rücken sollten. Assoziationen, die der Titel bezüglich dieser intellektuellen Debatten über die Aufgabe von Literatur hervorruft, bleiben nicht aus, obwohl Broch mit seinem Begriff der «Sachlichkeit» gerade auf die Dominanz verdrängter Inhalte hinweisen wollte.

³²¹«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 3

³²²«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 4 und 5

mit Übereifer an den wunden Punkten des Majors, dessen vaterländische Gesinnung angesichts des zu befürchtenden ruhmlosen Ausgangs des Krieges bereits kränkelt. Huguenau beteuert immer wieder die Schande der Desertion, obwohl oder gerade weil er selbst ein Deserteur ist. Während sich Pasenow und Esch immer mehr in der Welt ihrer jenseitigen Visionen verlieren, bleibt Huguenau irdisch und hält sich schadlos trotz seines Verstoßes gegen das Kriegsrecht durch Desertion. Letztlich ist Huguenaus Desertion das deutlichste Symbol für seine fortwährenden Verstöße gegen überkommene Wertsysteme. Die Anbiederei Huguenaus bei der Macht, die der Major repräsentiert, schlägt von anfänglicher Genugtuung seitens des Majors bald in Haß um.³²³ Pasenows immer verächtlichere Abneigung gegen Huguenau hat jedoch keine praktische Konsequenz. Huguenau wird für den alten Major zum Abbild des Bösen schlechthin. Wegen seiner eigenen Verstrickung mit dem «Verräter» Huguenau ist der Major jedoch nicht in der Lage, ihn seiner in Pasenows Wertsystem «gerechten» Strafe zu überführen. Er ist ohnmächtig gegenüber dem Verabscheuten, der das Unvermeidliche – den endgültigen Wertzerfall – symbolisiert.³²⁴

Die historischen Ereignisse, wie der Aufstand der Gefängnisinsassen wegen der schlechten Ernährung³²⁵ und die Novemberrevolution 1918,³²⁶ sind für Huguenau ein gefundenes Fressen, um sich an Pasenow und Esch zu rächen. Er veröffentlicht einen Artikel über die Gefängnisrevolte, in welchem er Pasenows Militärregierung an den Pranger stellt und gleichzeitig ein Mißverständnis zwischen Esch und Pasenow provozieren will, denn die frischgebackene Freundschaft ist ihm ein Dorn im Auge.³²⁷ Gleichzeitig sichert ihm das Chaos am Kriegsende und der Wechsel des Herrschaftssystems im Ergebnis der Revolution seine Zukunft, denn auf einmal kann er sich in die Reihe der Revolutionäre stellen. Huguenau schreitet tatsächlich zur Tat, greift zur Waffe und ermordet Esch.³²⁸ Während des «Symposiums»³²⁹ hatte sich Huguenau noch über die Ungerechtigkeit beschwert, daß, wenn Esch ihn umbringen würde, die Tat mit religiöser Manie entschuldigt würde, für ihn aber gäbe es keine Gnade, wenn er einen Mord beginge. Doch die historischen Ereignisse strafen seine Provokation Lügen: Er wird nicht belangt werden.

Ich würde Huguenau (wie auch Esch und Pasenow) nicht als Protagonisten der Geschichte bezeichnen, denn er macht sich die politischen Ereignisse lediglich zum persönlichen Vorteil zunutze. Er folgt mit seiner Tat keiner höheren Idee, die immer hinter revolutionären Ereignissen steckt. Huguenau kultiviert in diesem Mord einmal mehr seine Freiheit jenseits aller Humanität, eine Autonomie jenseits jeglicher Wertbindung. «Mit Huguenaus Tat ist der Gipfelpunkt der Selbstentfremdung erreicht und damit der dialektische Umschlag vom Abstieg zum Aufstieg [...]»³³⁰ Am Ende, nach vollbrachtem Mord, läßt Lupa Huguenau denken: «Alles

³²³ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szenen 1, 4, 5, 9, 12, 16, 19, 23

³²⁴ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 23

³²⁵ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 19

³²⁶ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 25

³²⁷ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 21

³²⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 25

³²⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 9

³³⁰ [GRABOWSKY-HOTAMANIDIS 1995, S. 108]

ist gut gegangen», das heißt, alles ist so passiert, wie es kommen mußte.³³¹ Nichts weiter erzählt Lupa von Huguenaus Zukunft, während bei Broch seine Rückkehr in die elsässische Heimat, die Gründung einer Familie und eines neuen Geschäfts angedeutet wird.

Neben der Antipathie gegen Esch und den berechnenden Schmeicheleien gegenüber Pasenow ist Huguenaus Verhältnis zu Eschs Frau aufschlußreich für die Figur Huguenau. Broch hat einen künstlichen Ödipuskonflikt konstruiert, der sich aus den wiederholten Anspielungen auf den von Esch erwarteten Sohn herleitet. Huguenau sei ein Gegenspieler von «Mutter» Esch, die als Repräsentation des Weiblichen ebenso «wertfrei» und autonom³³² ist. Lupa baut diese pseudoödipale Beziehung sukzessive als unbewußte, erotische Annäherung auf. Als Untermieter in Kost und Logis beim Ehepaar Esch schmeichelt sich Huguenau charmant bei der Hausherrin ein, die eine solche Zuvorkommenheit bei ihrem recht wortkargen und verschlossenen Gatten vermißt. Zunächst pflichtet sie Huguenau hier und da bei, wenn der ihren in die Bibel vertieften Mann provoziert.³³³ Forderungen nach größerer Fürsorge, die der vermeintlich kranke Huguenau an sie richtet, weist sie noch steif zurück, kümmert sich aber dann doch um die Heilung des Gastes.³³⁴ Als die Revolution in vollem Gange ist, findet Huguenau Mutter Esch in größter Sorge um ihren Mann allein zuhause. Sie ist wegen der bedrohlichen Ereignisse völlig verstört. Huguenau macht sich über die angsterfüllte Frau her. Obwohl sie sich ihm nicht wirklich verweigert, findet eine Vergewaltigung statt. Mechanisch, sachlich, notwendig geht der lieblose Geschlechtsakt vonstatten, wie «Tiere während des Sturms».³³⁵ Mutter Esch fragt sofort nach dem Geschlechtsakt hastig nach ihrem Mann und bittet Huguenau, ihn zu retten.³³⁶ Stattdessen geht Huguenau los und ergreift die Gelegenheit, seinen Widersacher unerkannt aus dem Weg zu schaffen.

Mit Roman Gancarczyk hat Lupa einen Schauspieler in der Rolle des Huguenau besetzt, der trotz seines männlichen Äußeren eine kindliche Ausstrahlung hat. Im Spiel überdeckt er die angelegte kindliche Schüchternheit mit einer aufgesetzten Zuvorkommenheit und angelernten Höflichkeit, wobei er soziale Abstufungen seiner Gegenüber schlau zu berücksichtigen weiß. Huguenaus Sympathie zu Maschinen stellt Gancarczyk durch Liebkosung von Maschinen dar, wodurch sein Huguenau geradezu in einen Trancezustand geraten kann.³³⁷ Zärtlich streichelt er Mutter Eschs Nähmaschine, bevor er sich von seiner Gastgeberin mütterliche Fürsorge erschleicht. Beim Ausbruch der Revolution benutzt er die Druckmaschine des «Kurtrierschen Boten», zu der er von Beginn an ein besonders inniges Verhältnis gezeigt hat, wie ein weiches Bett, in dem er sich wie im Schlafe wälzt und suchende Bewegungen macht, als würde er jemanden neben sich vermissen.

³³¹ Lupa variiert den ersten Satz des Epilogs im Roman, der in Brochs Resümee lautet: «Es war alles gut.» [BROCH 1996, S. 689]

³³² [BROCH 1996, S. 727]

³³³ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 3, 9, 21

³³⁴ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 21

³³⁵ [LUPA 1999b, S. 56]

³³⁶ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 25

³³⁷ Ich sehe hierin Bertrands Zukunftsvision von der «Ordnung der Maschine» ([BROCH 1996, S. 339], [LUPA 1995c, S. 85]) szenisch untermauert.

Anschließend vergewaltigt er Mutter Esch. Gancarczyk zeigt Huguenau als psychisch überdreht. In ihm bündelt sich die Energie in verschiedenen Szenen, weil er eine unnatürliche Spannung erzeugt. Bei dem Festakt des von Huguenau ins Leben gerufenen vaterländischen Vereins «Moseldank» wuselt er durch die Festgesellschaft, so daß auch noch der letzte zögerliche Gast in den grotesken Wirbel aus Marschmusik, Erotik, Alkohol und heiseren Siegesmeldungen über tote Feinde hineingezogen wird.³³⁸ Wenn Gancarczyk Huguenaus Bericht über den Aufstand im Gefängnis liest, mit dem er den Major sicher verärgern wird, tanzt er feist wie Rumpelstilzchen um das Feuer. Seine Rechnung geht jedoch (wie die Rumpelstilzchens) psychologisch nicht auf, wenn ihm die politischen Ereignisse auch zugute kommen. Pasenow hatte in ihm längst den Verräter erkannt, Verräter an dem, was dem müden Soldaten des untergehenden Kaiserreichs am Heiligsten ist: das Reich Gottes auf Erden. Lupa läßt Huguenau zur Bibelstunde, die Huguenau selbst als Treffen der «Jünger» des Laienpriesters Esch bezeichnet hatte, als zwölften auftauchen: Judas.³³⁹ Und dennoch bleibt Huguenau der Gewinner des von ihm angezettelten Roulettes, dessen Ausgang auch er nicht kannte. Gancarczyk gelingt es, den widerlichen Schmarotzer Huguenau so darzustellen, daß er als pressierter, zwanghafter, unbeholfener Gefangener seiner selbst erscheint und somit seiner symbolischen Rolle im dargestellten geistesgeschichtlichen Prozeß gerecht wird. In der Darstellung der Figur Huguenau äußert sich Lupa inniges Verhältnis zu seinen Figuren: Er liebt sie, selbst Huguenau, bei dem er nicht akzeptieren will, daß er *nur* schlecht oder böse ist.³⁴⁰

Was bleibt, wenn eine Figur wie Huguenau übrigbleibt? «Kann aus dem Schlaf und Traum übelsten Alltags ein neues Ethos entstehen?»³⁴¹ Am Schluß des Romans steht der Aufruf: «Tu dir kein Leid! denn wir sind noch alle hier!»³⁴² Broch beharrt auf seinem Optimismus des Trotz-alledem, denn «nicht Niedergang, sondern Wende ist das deutsche Schicksal, ist das Schicksal der Welt».³⁴³ An der Figur des Huguenau wird bei Broch deutlich, daß es ihm um die Tolerierung des Werteverfalls als Chance für einen Neubeginn mit einem «neuen Ethos» geht. Und wie konstruiert Lupa seine Utopie durch die Gestalt des Huguenau? Für den Regisseur ist Huguenau ein «Modell»,³⁴⁴ das bar aller Moral und daher auch ohne Gewissensbisse und ohne Tragik existiert. Huguenau ist für Lupa eine vorübergehende menschliche Erscheinung, die in die Zeit der «Verdunklung» gehört. In Polen am Ende des 20. Jahrhunderts sieht Lupa eine Rückkehr dieser «Verdunklung», die er insbesondere auf die zwischenmenschlichen Beziehungen bezieht. Es handelt sich um den Typus eines untragischen Rächers, der, ähnlich wie Parasiten in der Natur, sein Leben auf Kosten anderer gestaltet und aufrecht erhält, aber dennoch zur Erhaltung des natürlichen Gleichgewichts beiträgt. Die «vorüberge-

³³⁸ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 12

³³⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 16

³⁴⁰ s. [LUPA 1999c]

³⁴¹ Brief von Hermann Broch an G. H. Meyer vom 10. April 1930, [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 13]

³⁴² [BROCH 1996, S. 716] Broch zitiert hier eine Passage aus der Bibel, Apostelgeschichte 16/28, die auch in der «Bibelstunde» auftaucht.

³⁴³ Brochs Entwurf für einen Verlagspropekt für «Die Schlafwandler» [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 17]

³⁴⁴ [LUPA 1999b, S. 55]

hende Mutation des homo Huguenau ist unerlässlich»³⁴⁵ für die Überwindung der gegenwärtigen Krise.

Dramaturgisch baut Lupa seine leise Utopie in die Beziehung Huguenaus zu Marguerite ein, die dem Verräter der Menschlichkeit durch den arglosen Blick des Kindes für einige Augenblicke ein menschliches Antlitz zu verleihen imstande ist.³⁴⁶ Das Kind macht menschlich keinen Unterschied zwischen den drei Männern, die ihr alle freundlich zugewandt sind: Onkel Major, Onkel Esch, Onkel Huguenau. Auf der Bühne ist Marguerite fast immer stumm, ihre häufigste Antwort ist «Nichts». Sie strahlt die Ungebundenheit eines Straßenkindes aus. Ihr Verhältnis zu Gott ist von kindlichem, zum Teil schlitzohrigen Vertrauen geprägt. Lupa beschreibt die Kindheit als eine Epoche der Freiheit der Vorstellungskraft und der Einheit der Persönlichkeit, während er im Erwachsenenalter eine Affirmation der Maske sieht, die die eigene Unreife tarnt. Der Erwachsene der Gegenwart leidet unter seiner Fragmentarisierung und sucht daher verzweifelt nach der Einheit der verlorenen Kindheit.³⁴⁷ Insofern ist die Kindheit ein Sinnbild der Utopie.

5.5.6 Goedicke und Jarecki oder Die andere Seite

In den beiden Patienten des Lazarets, Jarecki und Goedicke, werden zwei durch den Krieg verursachte pathologische Verzerrungen der menschlichen Existenz einander gegenübergestellt. Beide haben symbolische Funktionen.

Otto Jarecki (Jacek Romanowski), dem der Gaskrieg die rechte Hand genommen hat, stellt sich selbst – bei vollem Bewußtsein – als Mörder anderer Menschen an den Pranger. Für sein Leben als Mörder sieht er keine friedvolle Zukunft. Seine Vergangenheit gilt ihm nichts mehr, denn der Krieg hat alles grundlegend zerstört. Voller Zynismus sieht er sein weiteres Leben als eine Art Mechanik, die von der Angst vor dem eigenen Tod angetrieben wird. Er flüchtet sich in ständigen Rausch: Unmengen an Alkohol, zahllose Zigaretten, beliebige Frauen. Sein Verhalten ist eine Provokation für gutgläubige Mitmenschen.³⁴⁸ Als Symbolfigur des Zerstörerischen wird Jarecki zum Objekt der Obsessionen Hanna Wendlings.³⁴⁹ Ludwig Goedicke war im Schützengraben verschüttet und wurde gerettet, durch die Wette zweier Sanitäter um sein Überleben. Sein Kontakt zu den Lebenden ist seit seiner Todeserfahrung unterbrochen. Er spricht nicht, gibt nur Urlaute der Verzweiflung von sich. Die Ärzte können seinen Körper durch Elektroschocks bewegen. Sonst zeigt er keine Reaktion. Auf der Bühne erscheint ihm seine Frau mit Kind im Traum.³⁵⁰ Die Radikalität des Todes ruft Erinnerungen wach: Vor Goedickes innerem Auge entsteht sein früheres Leben wieder, doch es ist ihm fremd, ein Zurück schließt er aus.³⁵¹ Erst die Beerdigung eines jungen Menschen

³⁴⁵[LUPA 1999b, S. 58]

³⁴⁶Bei Broch ist Huguenau für Marguerite der einzig mögliche Garant, aus der absoluten Einsamkeit ihres Waisenlebens in die Ferne entfliehen zu können. Ihre Zuneigung hat im Roman auch etwas Utilitaristisches. Lupa demhingegen läßt die Motive ihrer Anhänglichkeit offen.

³⁴⁷s.[LUPA 1999b, S. 44ff]

³⁴⁸«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szenen 2, 12, 15

³⁴⁹«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 18

³⁵⁰«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 2

³⁵¹Assmann bezeichnet den Tod als eine Urerfahrung zwischen Gestern und Heute, mit seiner

bringt Goedicke zum Sprechen: «Hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten». Mit diesem Zitat aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis bricht Goedickes kreatürlich-unbewußte Sehnsucht nach dem Totenreich wortwörtlich aus ihm heraus. Goedicke läßt Erde in das Grab des jungen Soldaten fallen als würde er sein eigenes Grab zuschütten wollen. Dann zieht es ihn hinab in das offene Grab.³⁵² Als die ganze Stadt beim Festakt versammelt ist und der Siegestaumel in Wahnsinn umzuschlagen droht, tritt Goedicke hervor wie ein Orakel der bevorstehenden menschlichen Katastrophe. Er unterbricht den wilden Tanz des völlig überdrehten Aktionisten Huguenau, steht wie ein an seinen Krücken Gekreuzigter an der Rampe. Die Situation verdichtet sich zu einem Symbol für die Hybris des Menschen.³⁵³

Goedicke ist eine Gegenfigur zu Esch. Der Maurer Goedicke, der den Tod am eigenen Leib erfahren hat, führt Eschs naiven Glauben an das Haus, das der Erlöser bauen wird, ins Absurde. Er stellt Eschs Dogmatismus bloß, indem er sich selbst an die Stelle desjenigen stellt, der Häuser von der Erde bis zum Himmel bauen kann – Sinnbild der Wolkenkratzer in Eschs Amerikaträumen. Goedicke drängt Esch in einen früheren psychischen Zustand zurück, als er die Bibel noch nicht als Sprachrohr für seine Träume entdeckt und seinen Aggressionen aufgrund der tief empfundenen Widersprüche zwischen Utopie und Wirklichkeit freien Lauf gelassen hatte. Esch bekämpft Goedicke nach Leibeskraften. Er wehrt sich gegen die durch Goedicke symbolisierte Macht der Toten³⁵⁴ und klammert sich an die Hoffnung auf Befreiung durch Gottes Macht.³⁵⁵

Lupa inszeniert ein Credo an «Goedicke in der Dunkelheit», in dem sich «die Welt in einen eigenartigen Gesang verwandelt».³⁵⁶ Eine abstrakte Instanz, ein Chor, dessen Gesang aus der Tiefe des Raums erschallt, zelebriert dieses Credo des zur Neige gehenden 20. Jahrhunderts. Goedicke sinkt zurück in einen unbestimmten Zustand zwischen Tod und Leben. Ein Modell der Zeichnung des *ecce homo* von da Vinci erscheint. Der Mensch hat einen verkohlten Kopf. Der Text des Credo wird hier dahingehend modifiziert, daß der lebendig tote Maurer an die Stelle des Gekreuzigten gerückt wird, der am dritten Tage auferstanden ist. Der Inbegriff des christlichen Weltbildes, die Entschuldung der Welt durch den Tod des Gottessohnes, schrumpft in der dargestellten Gegenwart zusammen zu einer todessüchtigen Figur, die Lupa in seiner Darstellung jedoch nicht der menschlichen Würde beraubt. Der anonyme Tod des Einzelnen wird gegen den Erlösertod aufgewogen, was nichts anderes als den Niedergang des Wertesystems bedeutet, daß auf den Tod Christi als Erlösung der Welt aufbaut. Goedicke will aufstehen und gehen, doch es ist dunkel um ihn geworden. Die Gegenwart steckt noch zu tief in der Vergangenheit als daß sie tatsächlich in die Zukunft übergehen könnte. «Lupa zeigt,

radikalen Unfortsetzbarkeit gewinnt das Leben eine Erinnerungskultur, s. [ASSMANN 1992, S. 33].

³⁵² «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 7

³⁵³ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 12

³⁵⁴ Es läßt sich ein Bezug zu «Der Schlaflose» aus «Esch oder Die Anarchie» herstellen, wo Esch angstbesessen brüllt: «Die Toten sind die Mörder der Frauen!» [LUPA 1995c, S. 95], [BROCH 1996, S. 353f]

³⁵⁵ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 16

³⁵⁶ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 17

in welcher Weise Kurzsichtigkeit und Begrenztheit in religiösen Angelegenheiten, wie im Falle der «Bekenner» Goedicke, zu gefährlicher Häresie führen kann.»³⁵⁷ Ich kann dieser Interpretation in Bezug auf Goedicke nicht folgen, sondern höre und sehe in den Goedicke-Szenen einen traurigen Abgesang auf den tragischen Glaubensverlust. Es ist für mich an dieser Stelle der Inszenierung keine Bloßstellung von Sektierertum und dergleichen erkennbar, es sei denn vielleicht in Eschs dogmatischen Séancen.

Lupa geht, was die Symbolhaftigkeit der Figur Goedicke betrifft, weiter als Broch. Er gestaltet die Figur Goedicke als Symbol des Untergangs des abendländischen Christentums, den er im gesamten Roman beschrieben sieht: «Der verschüttete Goedicke, der langsam aus der geistigen Nichtexistenz, des geistigen Nichtseins hinaus gelangt, klettert hinauf – um bildhaft zu sprechen – zur Wiedererrichtung der christlichen Symbolik des Todes und der Auferstehung. Das ist keine Identifikation mit Christus, sondern die Wiederholung seiner Tat. Goedicke wird aus den Überresten seiner Menschlichkeit und seines Glaubens als neuer Mensch mit neuer Aufgabe wiedergeboren. Er ist eine Art Embryo. Trotz der Monstrosität und Primitivität dieses körperlichen Bildes empfinden wir, wenn wir mit ihm umgehen, eine besonders rätselhafte Erhabenheit. Wir erfahren die in einem finsternen Symbol reifende mystische Partizipation.»³⁵⁸

Beide, Jarezki und Goedicke, werden liebevoll umsorgt von zwei Krankenschwestern des Lazaretts.³⁵⁹ Schwester Mathilde ist gebildet, pflichtbewußt und arbeitssam. Jarezki macht ihr mit seiner Härte gegen sich selbst und seinem Zynismus Angst, denn er stellt ihren mit Trauer getränkten, aber doch immer noch positivistischen Glauben in Frage. Obgleich er ihre besondere Aufmerksamkeit genießt, weicht sie der sich entwickelnden Nähe scheu aus. Eine intime Begegnung hieße, daß beide über ihren Schatten springen müßten: Er müßte aufhören, sich hinter seinem zerstörerischen Selbsthaß zu verstecken. Sie müßte das ihre Persönlichkeit verbergende Gerüst aus Pflichtbewußtsein ablegen. Schwester Karla trachtet danach, Goedicke, den lebendigen Toten, zu retten. Es ist, als verleihe Goedicke der Trauer der Schwester körperlich Ausdruck. Sie sitzt bei ihm, versucht, ihm die Erinnerung an sein früheres Leben wiederzuerwecken, bangt um ihn, hält ihn fest, wenn er zittert, singt für ihn und motiviert ihn zum Singen, damit seine Verzweiflung eine Form finde. Doch die Paare bleiben getrennt, ihre Gemeinschaft hat keine Zukunft. Namenlos gehen sie unter im Tumult der grausamen Ereignisse. Andrzej Hudziak verleiht der Figur Goedicke eine beeindruckende, existentielle Körpersprache. Urtümliche Seufzer brechen anstelle von Worten aus ihm heraus. Und selbst die Worte, die er sich alsbald abringt, klingen wie Urworte, die aus dem Unbewußten hervorbrechen. Seine Beine muß er durch Krücken ersetzen. In «Esch oder Die Anarchie» spielt Hudziak den hinkenden Gewerkschafter Martin Geyring, der für Esch zu einem Inbegriff des Opfers geworden war, ihm aber in einem Alptraum wiederholt als Bedrohung erscheint, in dem er Esch mit einem Stoß seiner Krücke zu Fall bringt.³⁶⁰ Hudziak als Goedicke schleppt sich

³⁵⁷ | GLOWACKA 1999, S. 28 |

³⁵⁸ | LUPA 1998c, S. 10 |

³⁵⁹ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szenen 2, 7, 15, 16, 17

³⁶⁰ Eschs Tod durch den rückwärtigen Stoß durch Huguenaus Lanze inszeniert Lupa als Wie-

wie ein jämmerlich krepierendes Tier durch die Welt der Lebenden. Seine Krüppelhaftigkeit wird zum Symbol für menschliche Unzulänglichkeit und mangelnde Humanität. Lupa sieht die Figur Goedicke als Traum der übrigen Figuren. Die Figur selbst erlebt den Prozeß einer Auslöschung, in der die Nacht, als Symbol für das Unbewußte, den Tag, als Symbol für Erkenntnis, besiegt.

5.5.7 Hanna Wendling oder Die Vereinigung der Gegensätze

Die Geschichte der Hanna Wendling beschreibt Broch als scheinbar einfach zu durchschauen, undramatisch, langweilig, ja nichtig. «Es war ein Leben, weitgehend aller Substanz entleert, und vielleicht aus diesem Grunde ein belangloses Leben. Daß es das der insignifikanten Gattin eines insignifikanten Provinzrechtsanwalts war, fällt dabei nicht sehr in die Waagschale. Denn mit der Signifikanz der Menschenschicksale ist es überhaupt nicht weit her.»³⁶¹ Oberflächlich betrachtet gibt es keine gravierenden Probleme in ihrem Leben. Zwar reduziert sich ihr gewohnter Wohlstand in Kriegszeiten, und doch hat sie das Privileg, die Ereignisse weit von sich schieben zu können, sich auf der einsamen Insel, in die sich ihr «Haus in Rosen» nach der Einberufung des Ehemannes verwandelt hat, einzurichten, sich in Bücher zu vertiefen und sich vom Hauspersonal bedienen zu lassen. Sie lebt in einer Scheinwelt, in die sie sich wie in einen Kokon immer weiter und tiefer einspinnt. Hanna Wendling wandelt im Schlaf durch ihr Leben.

Hanna ist bei Lupa die einzige Frauenfigur, deren Geschichte er ausführlich und unabhängig erzählt, während die anderen Frauen, wie aus den bisherigen Figurenanalysen ersichtlich wurde, eher als Beiwerk zu den dominierenden Männergestalten behandelt werden. Lupa führt Hanna mit dem Satz ein: «Ich bin verliebt und weiß nicht in wen, mein Herz ist voller Liebe und gleichzeitig bar aller Liebe...»³⁶² Der Satz kann als Motto der Figur gelten, deren emotionales Leben sich von einem psychischen Schwebezustand, in dem es kein klares Gefühl gibt, in eine Art besessener Liebesunfähigkeit steigert.

Als Hannas Mann Heinrich Wendling nach zwei Jahren Abwesenheit von der Front zurückkehrt, ist das ein Schock für sie, denn sie schreckt aus ihrem inzwischen gewohnten Dämmerzustand auf. Die Wiederbegegnung ist von extremer Fremdheit geprägt, die das Ehepaar mit Banalitäten und mit gegenseitigen Versicherungen, alles sei beim Alten, zu überspielen versucht. Sie schieben den Sohn Walter zwischen sich, der sich jedoch sträubt. An seiner unnatürlichen Steifheit offenbart sich erst recht die Künstlichkeit der Erwachsenen. Die Dienstmädchen leiden ebenso unter der Depression, die im Hause Wendling herrscht. Als Heinrich auf Fronturlaub kommt, wird er heimlich wie ein Retter aus der bedrückenden Situation empfangen, bis klar wird, daß auch er keinen Ausweg zu finden imstande ist.³⁶³

derholung des eigentlich freundschaftlich gemeinten Stoßes mit der Krücke durch Geyring, s. «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 25.

³⁶¹ [BROCH 1996, S. 422]

³⁶² [LUPA 1998b, S. 9] Lupa benutzt ein Zitat aus Musils «Der Mann ohne Eigenschaften», das auch in seiner Musilinszenierung, in der dieselbe Schauspielerin den Satz spricht, zentral ist. Insofern ist die Einfügung auch ein Selbstzitat. Er wird in Szene 18 wiederholt.

³⁶³ «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 10

Bei dem Festakt mit vaterländischer Aufmachung erscheint das Rechtsanwalts-paar pflichtgemäß. Lupa zeigt sie innerhalb der aufgeputzten Feststimmung als Insel scheuer Zurückgezogenheit. Beide haben Abstand gebietende Masken aus Noblesse angelegt. Huguenau läßt Hanna von sich abprallen. Bei diesem öffentlichen Anlaß trifft Hanna auf den verwundeten Unterleutnant Jaretzki. In einem kurzen Gespräch mit ihr wirft er ein, daß ein jeder seine «eigene Verpflichtung zur Einsamkeit»³⁶⁴ habe. Die Begegnung mit dem Zynismus und der Geilheit des einarmigen Jaretzki wird für Hanna schwerwiegende psychische Folgen haben.³⁶⁵ Die Rückkehr des Ehemanns bezeichnet Broch als «physisches Ereignis»³⁶⁶ für die in Einsamkeit vor sich hin dämmernde und doch Haltung bewahrende Hanna. Ihr sexueller Kontakt, der ein Symbol für die in Mann und Frau repräsentierte Vereinigung der Gegensätze sein soll, geht in einen Alptraum über.³⁶⁷ Broch beschreibt bei Hanna eine «Verengung ihres Ichs», ein «Eindämmen ihres Ichs in die Grenzen der Körperlichkeit».³⁶⁸

Lupa konzentriert die Szenen um Hanna Wendling auf den Widerspruch zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit. Er zeigt die Wendlings einerseits in Gesellschaft als ein ihr Glück zur Schau stellendes Paar, und andererseits ihre bloße Körperlichkeit, in die sich ihre geistige Vereinsamung eingefressen hat wie ein unauslöschliches Mal. Neben dem eigenen Körpergefühl verändert sich Hannas Verhältnis zu den Gebrauchsgegenständen, die früher für sie durch Schönheit und passenden Stil eine nahezu lebenswichtige Bedeutung hatten und die sie nun auf einmal als tot empfindet. An ihnen wird sie sich des eigenen Verfalls bewußt. Broch beschreibt ausführlich Hannas einst inniges Verhältnis zu Möbeln und Mode, was Lupa als immer entfremdeteren Umgang der Figur mit normalen Alltagsgegenständen inszeniert.

Es ist nicht allein der Krieg, der Hannas Wesen verändert hat. Sie erkennt den Krieg als etwas Sekundäres: «Wir sind das Zweite und der Krieg ist das Zweite ... das Erste ist etwas Unsichtbares, etwas, das aus uns herausgekommen ist...»³⁶⁹ Hanna dämmert an dieser Stelle, daß die Einsamkeit das Erste, die «Einsamkeit der Kern der Krankheit»³⁷⁰ ist. Doch die sekundäre Wirklichkeit des Krieges läßt den verdeckten und bis dato verdrängten psychischen Zustand nicht nur eines Individuums, sondern des Menschen schlechthin zutage treten. Der Krieg, der alles, Leben und Werte, in Frage stellt, verstärkt die Einsamkeit bis in ein unerträgliches Maß. Hanna geht daran allmählich zugrunde. Diese Passage bringt ein Axiom der gesamten Inszenierung auf den Punkt: Daß der Krieg nicht die Ursache, sondern Ausdruck eines geistigen Zustands der Menschheit ist.³⁷¹

Nachdem Heinrich wieder an die Front zurückgekehrt ist, taucht Jaretzki als Einbrecher in Hannas alptraumhafter Vision auf. In ihrer Phantasie erscheint ihr der

³⁶⁴[LUPA 1998b, S. 72]

³⁶⁵«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 12

³⁶⁶[BROCH 1996, S. 613]

³⁶⁷«Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 13

³⁶⁸[BROCH 1996, S. 613]

³⁶⁹[LUPA 1998b, S. 76], [BROCH 1996, S. 594]

³⁷⁰[BROCH 1996, S. 594]

³⁷¹Auch der hier angesprochene, stockende Dialog zwischen Hanna und ihrem Mann gehört zur Metaebene der Inszenierung.

Gatte als verstümmelte Kreatur. Danach erfährt man von Lupa nichts mehr über Heinrich, während Broch beschreibt, daß Hanna sich sicher ist, Heinrich werde heil von der Front zurückkehren. Heinrich hat aufgehört, für Hanna als Mensch aus Fleisch und Blut zu existieren, er ist nach seinem Weggang nur noch ein Menetekel ihrer vernichtenden Liebesunfähigkeit.

Während draußen die Revolution tobt, schleppt sich die kranke Hanna in die Küche hinab, in einen Raum ihres Hauses, in dem sie sich als Gnädige Frau sonst nicht aufzuhalten pflegt. «Einbruch von unten»³⁷² ist ihre Assoziation für den revolutionären Tumult. In der Küche haben sich die verängstigten Hausbewohner um den warmen Ofen versammelt, der auf der Bühne wie ein Altar wirkt. Hanna wohnt einem Gespräch ihrer Bediensteten bei, mit denen sie lebt, die sie aber doch nie wahrgenommen hat. Starr, wie gelähmt, sitzen sie in dem warmen und geschützten Raum. Ein Ofen bildet das Zentrum der Szene. Das Kind Walter verleiht wimmernd ihrer aller Angst Ausdruck. Eines der Dienstmädchen ist schwanger. Es entspinnt sich ein Gespräch unter den Dienstboten über das erwartete Kind.³⁷³

Lupa führt in diesem Gespräch das Symbol der siamesischen Zwillinge ein. In der Küche ist die Rede von einem Wesen, das nur einen Körper, aber zwei Köpfe hat. Gemeint ist wieder das alchemistische Symbol der Zweiheit in Einem, die als menschliches Wesen mit zwei Köpfen dargestellt wird. In der Alchemie wird damit die Vereinigung von Mann und Frau oder auch Sonne und Mond, Feuer und Wasser sowie darüber hinaus die Verschmelzung von Metallen symbolisiert. Die entstehende Androgynität gilt als gelungene «*conjunctio*», mit Hilfe derer der «*lapis*», der Stein der Weisen, gefunden werden kann.³⁷⁴

Die Symbolhaftigkeit des Bildes der miteinander verwachsenen Zwillinge deutet Lupa dezent zwischen den Zeilen des simplen Gesprächs unter den Dienstboten an. Sie sind sich einig, daß es sich bei einem solchen Wesen um ein unberechenbares Ungeheuer handeln muß. Die psychische Konstitution dieses Ungeheuers ist ihnen ein Rätsel: denn welcher Kopf denkt, sendet bzw. empfängt Signale des Schmerzes oder der Freude? Jede Mutter könnte ein solches Ungeheuer zur Welt bringen und immer schwingt in der Freude auf das neue Leben auch eine leise Furcht davor mit. Die schwangere Magd vertritt die Überzeugung, daß sie es dennoch als Mutter lieben würde, während die alte Köchin den Haß auf die eigenen Kinder schon erlebt hat, denn ihre fünf unehelichen Söhne sind von ihr weggegangen und haben ihre Mutter verleugnet. «Männer gebären Ungeheuer im Kopf, Weiber in den Eingeweiden»,³⁷⁵ gibt der Gärtner zum Besten. Die Köchin sieht, in einfachen Lebensweisheiten ausgedrückt, in den Trieben den Ursprung des Bösen und das schwangere Dienstmädchen betet um Gottes Erbarmen für ihren Sprößling. Der Gärtner, Vater des ungeborenen Kindes, der die Mutter im Stich gelassen hatte, kniet vor ihr nieder. Die apokalyptischen Worte brechen aus ihm hervor:

³⁷²[LUPA 1998b, S. 123], [BROCH 1996, S. 667, 678]

³⁷³Lupa hat dieses Gespräch der Brochschen Vorlage hinzugefügt. Ich sehe in dieser Apokryphe das Motiv aus dem zweiten Traumkapitel bei Broch szenisch ausgeführt: «Bloß die Mutter kann das Kind beruhigen, daß es keine Mißgeburt ist.» [BROCH 1996, S. 331].

³⁷⁴s. [ROOB 1996, S. 450-464]

³⁷⁵[LUPA 1998b, S. 126]

«Misteln, schwarze Misteln
 Mit großen schwarzen Blättern
 Wachsen sie auf den Bäumen
 Fressen die Bäume auf
 ROZALIA
 Ich habe Angst... ich will nicht, daß es auf dieser Welt lebe...
 GÄRTNER
 Aber sie werden weiter wachsen
 Und die Säfte aussaugen
 Immer tiefer
 Bis zu den tiefsten
 Wurzeln – Köpfe tauchen auf
 Ohne Augen
 Ohne Nasen
 Nur weit offene
 Mäuler
 Sie kommen aus der Erde
 Drohend
 Und die Gräber schwellen an
 Und sie brechen auf und Lehm tritt aus
 Wie Maulwurfshügel
 Und im Innern wird reifen
 die dunkle Frucht
 O verzeih mir, verzeih
 meine große Schuld
 Schwarzer Stein in meiner Seele
 Verzeih mir, Du Arme, verzeih...»³⁷⁶

Währenddessen stirbt Hanna langsam und gequält an einer eigentlich ungefährlichen Krankheit, der Spanischen Grippe. Ihre letzten Worte sind wieder: «Einbruch von unten»,³⁷⁷ die nun neben der historischen eine psychologische Bedeutung erhalten, denn sie spielen auf das Unbewußte als unberechenbare, gefährliche Gewalt an. Die Szene ist insgesamt ein Gleichnis für die Ambivalenz der Wertung menschlichen Verhaltens, vorgeführt an einem Gespräch unter einfachen Menschen. Hannas Tod ist Ausdruck ihrer Unfähigkeit zu leben. Als Autonomie Gottes bezeichnet Broch die absolute Einsamkeit: Der Mensch erlebe die radikale Einsamkeit im Sterben. «Die Einsamkeit ist die logische Gemeinschaft des Menschen mit Gott.»³⁷⁸

Lupas Figuren entziehen sich einer Stereotypisierung von Gut und Böse, Glück und Unglück.³⁷⁹ Eher erleben sie psychisch die unerträgliche Spannung dieser Widersprüche. So auch Hanna: Was von außen wie Glück wirkt, ist in Wirklichkeit

³⁷⁶ [LUPA 1998b, S. 128] Lupa ist Autor des Verses. Hervorhebungen K. L.

³⁷⁷ [LUPA 1998b, S. 128]

³⁷⁸ [BROCH 1955, S. 318]

³⁷⁹ Als ein Kommentar für das vereinzelte und vereinsamte Sein der Figuren kann Nothems Belustigung über eine Textstelle bei Kant gelten. Er schlußfolgert daraus, daß die Kultur ein Unglück ist oder zumindest nicht dem Glück entspricht, s. [LUPA 1998b, S. 38].

unwiederbringlicher Glücksverlust. Sie verliert die Fähigkeit, ihrer geistigen und kulturellen Bindung Freude abzugewinnen, denn der kulturelle Zusammenhang zerfällt in dem Sinne, daß er aufhört, eine Wertbindung zu sein. Somit verliert sie auch die Fähigkeit, glücklich zu sein, denn Glück ist das Zusammenfallen von Wunsch und Wirklichkeit. Dazu kommt Hannas Verlust ihrer Liebesfähigkeit, der sie paralyisiert erstarren läßt, so daß sie nicht einmal mehr darüber trauern kann. Hanna Wendling erscheint mir als eine sehr heutige Figur, an der die psychischen Konsequenzen von Wohlstand, Verdrängung der Wirklichkeit und Vereinsamung des Individuums deutlich werden. Die «Vereinsamung dieser höchst unbeträchtlichen Frau [...] spiegelt wie jedes Einzelschicksal ein metaphysisches Walten wider, das über die Welt verhängt ist, ein, wenn man will, physisches Ereignis, dessenungeachtet metaphysisch in seiner Tragik: denn diese Tragik heißt Vereinsamung des Ichs.»³⁸⁰

Iwona Budner, die die Hanna Wendling spielt, hat eine edle, barocke Gestalt. Ihre Ausstrahlung verrät mütterliche Weichheit und Wärme. Ihre Erscheinung steht mit der Gegenwart der Figur Hanna Wendling im Widerspruch, denn äußerlich ist zunächst nichts von einem verhärmten und grüblerischen Wesen zu bemerken. Genau diesen Widerspruch zwischen innen und außen läßt Iwona Budner in ihrer Figur augenfällig werden. Hanna Wendling hält eine Form aufrecht, die längst anachronistisch geworden ist, die nichts mehr mit ihrem gegenwärtigen Wesen zu tun hat. In einem Bericht über ihre «schlafwandlerischen Frauen»³⁸¹ stellt Iwona Budner die Verbindungen heraus zwischen der Figur der Klarissa in ihrem 1990 von Lupa inszenierten Diplom nach Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften», der von ihr gespielten Figur der Ilona in «Esch oder Die Anarchie» und Hanna Wendling. Die Doppelbesetzung, die Lupa hier vornimmt, indem er Iwona Budner als die Gehilfin des Messerwerfers Teltcher-Teltini einsetzt, auf die sich Eschs Erlösungsbestrebungen beziehen, und dann als Hanna Wendling, lassen Vermutungen über seine Interpretation der Hanna als eine psychische Weiterentwicklung Ilonas zu. Wo Ilona 1903 am Pranger des Messerwerfers nur im Theater steht und sich letztlich den tatsächlichen Gefahren, denen sie ausgesetzt ist, durch Schlaueit und Distanz entziehen kann, gibt sich Hanna nach einer historischen Entwicklung von 15 Jahren 1918 der eigenen «Opferung» hin, sie treibt sie sogar förmlich selbst voran. Nichts und niemand bietet ihr in dieser Phase der Geschichte noch Hilfe an. Iwona Budner berichtet: «Es ist schwer für mich, diese Frauen zu analysieren. Auf der Bühne bin ich Ilona, bin ich Hanna, und der Rest – der soll mein Geheimnis bleiben. Ich kann Krystian [Lupa] nur für diese Rollen danken, die zu einem Teil meiner selbst geworden sind, die ich in mir trage.»³⁸²

5.5.8 Dame mit Einhorn – Ein Exkurs

Ich möchte an dieser Stelle auf die Wroclawer Bearbeitung der Hanna-Wendling-Erzählung eingehen und sie mit der Krakauer Version vergleichen. Die Hanna-Wendling-Passagen hat Lupa für das *Teatr Polski* in Wroclaw 1997 adaptiert,

³⁸⁰ [BROCH 1996, S. 615]

³⁸¹ [BUDNER 1999, S. 119]

³⁸² [BUDNER 1999, S. 119] Hinzufügung U. S.

noch bevor er den dritten Teil der Trilogie in Krakau im Ganzen auf die Bühne brachte. Titel dieses mit Musils Erzählung «Die Versuchung der stillen Veronika» kombinierten Theaterabends war «Dame mit Einhorn».

In der Version des *Teatr Polski* sind mehrere Szenen bzw. Szenenfragmente sowie narrative Passagen aus dem Roman enthalten, die den trüben Alltag und die gedrückte Stimmung im vereinsamten Hause der Hanna Wendling zeigen.³⁸³ Darüber hinaus enthält der Text der Bearbeitung «Dame mit Einhorn» die Hanna-Wendling-Szenen, die Lupa auch in die Adaptation von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» aufgenommen hat.³⁸⁴

Die alle menschlichen Regungen überschattende Fremdheit Hannas zu ihrem nach langer Abwesenheit auf Fronturlaub zurückkehrenden Ehemann Heinrich ist vom Text her etwa ebenso gestaltet wie in «Huguenau oder Die Sachlichkeit».³⁸⁵ Hannas Dahinleben jenseits der Wirklichkeit und ihre körperlichen Störungen faßt Lupa in dieser früheren Version in eigene, teilweise an Broch angelehnte Worte: «Und wieder ist in all diesem der Verfall und das Vergessen und der Selbstverlust bis ins letzte Atom [...], als würden sie sich die Seelen aus den Körpern reißen wollen, die nicht zueinander finden konnten und die sich fremd geworden waren wie Misteln [...]»³⁸⁶ In den Szenen, in denen sich das Paar begegnet und gleichzeitig verfehlt, stellt Lupa Hannas furchtsame Unberührbarkeit als Folge ihrer beider zerstörten Liebesfähigkeit heraus, die eine tragische Form gestörter Kommunikation und abbröckelnden zwischenmenschlichen Kontakts ist. Beide versinken zunehmend in die jenseitige Welt des Traums. Für Hanna bedeutet das, im Unterschied zu Heinrich, der sich später wieder im Alltag «fängt», den Beginn einer existentiellen Krise. Da ihre Einsamkeit absolut wird, kann sie sie von innen zerfressen.

Zentrale Szene, in der die allgemeine Pervertierung zwischenmenschlichen Verhaltens während des Krieges bzw. der «Zeitgeist» versinnbildlicht wird, ist das «Bankett». Lupa skizziert hier Figuren, die sonst in der Wroclawer Bearbeitung nicht mehr auftauchen.³⁸⁷ In der Darstellung des Festaktes sieht Lupa ein «unwillkürliches Übergangsritual».³⁸⁸ Die Szene wirkt hier wie auch in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» wie ein Wendepunkt der Gefühle. Es gibt jedoch zwei entgegengesetzte Reaktionen auf diese «*passage*» durch das totale Chaos: Die einen fügen sich kopflos in die Akzeptanz des Kriegswahnsinns und finden ihre individuellen lebenspraktischen Auswege.³⁸⁹ Hanna hingegen zieht der Wirbel der Kriegereignisse in eine tiefe Depression. Von nun an bestimmt sie sich endgültig nicht mehr selbst, sondern wird von ihren Phantasien bestimmt.

³⁸³ «Dame mit Einhorn», Szene 1 und 7, teilweise 6

³⁸⁴ «Dame mit Einhorn», Szenen 2, 4, 5, 6, 8, 9. Insgesamt enthält die Wroclawer Adaptation neun Szenen.

³⁸⁵ «Dame mit Einhorn», Szene 2

³⁸⁶ [LUPA 1997a, S. 34] Hier erklärt sich das Bild im Abgesang des Gärtners, das Lupa in beiden Versionen verwendete: Die Mistel gilt in der Natur als Parasit.

³⁸⁷ Vom Text her ist die Szene der Krakauer Version sehr nahe. In Wroclaw nur einmalig auftauchende Figuren sind Huguenau, Dr. Kuhlenbeck, die Frau des Apothekers Paulsen, einige Soldaten und Mädchen.

³⁸⁸ [LUPA 1997c, S. 15]

³⁸⁹ Huguenau, Soldaten, Frau Paulsen und auch Heinrich

Lupa verfolgt auch in «Dame mit Einhorn» das Prinzip, hinter den Worten, deren Aussage banal klingen mag, das zu suchen, was ihm wichtig und wert ist, in seinem Theater anzusprechen. Bei Broch finde ich dafür den Begriff «Stummheit» hinter dem ununterbrochenen Gerede, in dem das Wesentliche nicht ausgesprochen wird. So wird beispielsweise an dem alltäglichen Krankenhausdialog zwischen Schwester Mathilde und Dr. Flurschütz deutlich, wie groß der Drang dieser Menschen ist, sich hinter dem Unwesentlichen zu verstecken. In der Szene beklagen sie zunächst ihr tierisches Leben ohne Ideale zwischen Schlafen und Essen, um sich dann aber an ihren täglichen Verantwortlichkeiten im Lazarett festzuklammern. Sie wollen nicht über die für ihre Existenz wichtigen Dinge sprechen, selbst wenn sie sich dieser wenigstens halb bewußt sind.

Schwester Mathilde sehe ich als dramaturgischen Gegenpol zu Hanna.³⁹⁰ Auch sie ist eine würdige, unnahbare Frau aus gutem Hause, intelligent, gebildet und einsam. Ihr Ausweg aus der ausweglos scheinenden Situation ist jedoch nicht Resignation und Krankheit, sondern Mut und Hilfe für Kranke. Mathilde hat im Gegensatz zu Hanna direkt mit dem menschlichen Leid im Krieg zu tun: Tagtäglich kommen neue Verletzte von der Front ins Lazarett. Ihre Verantwortung, so sehr sie auch der Aufgabe des Sisyphos gleichkommt, denn immerhin wird im Lazarett – zynisch ausgedrückt – das «Kanonenfutter» für den nächsten Einsatz zusammengefflickt, ist doch eine zutiefst humane Aufgabe, die dem Ethos des Menschen als Helfer des Menschen verpflichtet ist. Hanna entledigt sich dem entgegen aller Verantwortung, selbst derjenigen für das eigene Kind und für die eigene Person. Zwar hat sie nur indirekt mit Krieg und Revolution zu tun, und dennoch oder vielleicht gerade deshalb verinnerlicht sie die Defekte der Außenwelt, so daß es sie von innen auszuhöhlen beginnt. Während Mathilde siechenden Kreaturen beisteht, siecht Hanna selbst dahin, denn weder schenkt sie Hilfe, noch ist sie in der Lage, Hilfe anzunehmen. Ich möchte jedoch nicht verschweigen, daß auch ihr Helferethos durchaus angekränkt wirkt, denn Lupa läßt sie grübeln, zweifeln, weinen.³⁹¹ Mathilde verschanzt sich hinter ihrer Sanitäruniform. Die wohlthätige und konstruktive Einstellung dieser Figur wird so ausgespielt, daß der Eindruck entsteht, daß Mathilde als Figur zwar die Existenz des ethischen Prinzips, des Guten, bestätigt, Lupa als Regisseur aber in ihrer Version davon nicht notwendig eine Lösung sieht.

Hannas verdrängte unbewußte Inhalte kehren mit Gewalt zurück: Die tatsächliche Begegnung mit Jarecki bei dem Bankett ufert in eine masochistische Phantasie aus. Prolog dazu ist Hannas Vorstellung von Heinrichs Erstarrung zum Torso, der sich wenig später zu einem geglätteten, formlosen Stein am Flußufer auswäscht. Diese Auslöschung des Mannes macht ihr den Weg frei für den Einbruch des einarmigen Jarecki, dessen fehlender Arm ebenfalls den Eindruck eines Torsos erweckt. Indem er Hanna in seinen Bann zieht, wird er wiederum zum Vorboten

³⁹⁰ Lupa nimmt hier die kontrapunktische Beziehung zwischen Bertrand und Marie in der Krakauer Inszenierung von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» vorweg, spart dafür in Krakau den Bezug zwischen Hanna und Mathilde eher aus.

³⁹¹ z. B. in der Szene des Banketts, «Dame mit Einhorn», Szene 4 und «Huguenau oder Die Sachlichkeit», Szene 12

ihres nahen Todes.³⁹²

Die letzte Szene, die in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» «Küche» heißt, betitelte Lupa in einer früheren Textversion von «Dame mit Einhorn» mit «Reigen», womit er sich auf das ursprüngliche Finale der Szene bezieht.³⁹³ Als Hannas endgültiger Sterbeprozess einsetzt, sollte Jarecki in Hannas Imagination wiederkehren. Als einarmiger Sträfling – symbolische Personifikation des Todes – führt er eine Trauerprozession an. Im Moment seines Verschwindens, bricht Hanna zusammen. Sie ist tot. Kurz vor der Premiere hat Lupa diesen Reigen, der in Hannas Phantasie stattfinden sollte, gestrichen, um nicht wieder zu Hannas Obsession zurückzukehren, sondern um die andere Variante des Symbols der «Dame mit Einhorn», die zerbrochene und wiederbelebte Beziehung des Dienstmädchens mit dem Gärtner, als selbstständige Einheit wirken zu lassen. Der Gärtner, der zunächst die Funktion eines Propheten innehatte, entscheidet sich am Schluß für sein Kind, das das Dienstmädchen Rozalia gebären wird. Mit der Anerkennung des Kindes und seiner Vaterrolle, entscheidet er sich somit dafür, seine Zukunft und die Zukunft des Kindes gestaltend in die Hand zu nehmen. Statt in Hannas Depression zurückzukehren, setzt Lupa hier mit der veränderten dramaturgischen Konzeption ein Zeichen der Hoffnung.

Mit dem Titel «Dame mit Einhorn» spielt Lupa auf ein in verschiedenen Kulturkreisen vorzufindendes Symbol an. Das Horn gilt meist als Symbol für männliche sexuelle Potenz. In der christlichen Ikonographie wurde das Tier durch die Verlegung des Horns auf die Stirn, dem Sitz des Geistes, spiritualisiert. Aus dem Sexualsymbol wurde ein Symbol der Reinheit und geistiger Stärke. Das Einhorn kann nur mit Hilfe einer Jungfrau gefangen werden, in deren Schoß es sich flüchtet, woraufhin es von seinen Jägern gefangen und getötet wird. In dieser Mythologie wird es zum Symbol für die Empfängnis Jesu Christi durch die Jungfrau Maria und gleichzeitig für den Kreuzestod des Erlösers.

Lupa nimmt im Programheft der Wrocławer Inszenierung auf Darstellungen der «Dame mit Einhorn» auf den berühmt gewordenen Tapisserien vom Ende des 15. Jahrhunderts Bezug. Es handelt sich um sechs kunstvoll gefertigte Darstellungen einer adligen Dame, die verschiedene Handlungen (Flechten eines Blumenkranzes, Füttern eines Falken, Ablegen ihres Schmucks, Musizieren am Portativ, Halten eines Spiegels, Tragen einer Standarte) zwischen einem Löwen und einem Einhorn ausführt. Gottfried Büttner beschreibt die Teppichserie schlüssig als Bilder der psychischen Entwicklung des Menschen in sechs aufeinanderfolgenden Reifestufen von der unbewußten Kindheit zum selbstbestimmten Erwachsensein.³⁹⁴ Wichtig ist ihm dabei die Deutung der Dame als Idealbild der aufkeimenden Renaissance, einer Zeit, in der der abendländische Mensch ein Selbstbewußtsein gegenüber dem allmächtigen Gott zu gewinnen begann, sich aber mit diesem Selbsterkenntnisprozess auch von Gott entfernte. Der Gedanke der notwendigen Vervollkommnung des

³⁹² «Dame mit Einhorn», Szene 8

³⁹³ Im Aufbau sind die Szenen der Wrocławer und der Krakauer Adaptation fast identisch, die erstere ist etwas kürzer. Das Motiv des «Einbruchs von unten» wird in Wrocław nur in den Raum gestellt, wobei Lupa den konkreten Bezug zur Triebbestimmtheit des Menschen nicht wie in Krakau ausführt, sondern auf einer stark abstrahierten, symbolhaften Ebene beläßt.

³⁹⁴ s. [BÜTTNER 1990, S. 25-47]

Menschen geht aus seiner Erlösungsbedürftigkeit hervor. In der Renaissance rückte die Idee der Selbsterlösung immer mehr in den Vordergrund: Der Mensch nimmt sein Geschick selbst in die Hand, indem er sich seiner geistigen Erkenntnisfähigkeit bewußt wird. Der Gnostizismus nimmt die Möglichkeit einer Rückkehr des Menschen zu Gott über den Weg der Erkenntnis an. Die in der «Dame mit Einhorn» symbolisierte Entwicklung stellt als Höhepunkt den irdischen Menschen dar, der über seine geistigen Fähigkeiten mit Gott verbunden bleibt.

Lupa hat für seine Arbeit die fünfte, also die vorletzte Darstellung der Dame ausgewählt, in der das Einhorn die Vorderbeine auf ihren Schoß stützt. Die Frau hat keine menschlichen Gefährten.³⁹⁵ Sie umfängt das Tier zaghaft und hält ihm einen Spiegel vor. Sie ist gemeinsam mit dem Löwen und dem Einhorn auf einer erhöhten Ebene, einer Art heiliger Insel, wie eine Marienfigur dargestellt. Die Zweidimensionalität suggeriert das Traumhafte der Szene. In dem Spiegel sieht Büttner ein «Zeichen des Bewußtseins der Dame, die in meditativem Denken das Einhornwesen empfängt. Mit dieser spirituellen Vereinigung hat die menschliche Seele einen Gipfelpunkt ihrer Entwicklung erreicht: die Begegnung mit Gottes Sohn.»³⁹⁶

Ich deute den Bezug, den Lupa zwischen Hanna Wendling und der Dame mit Einhorn herstellt, als kontrapunktische Komposition. Der Mythos ist als Reminiszenz an das untergegangene Wertesystem des Mittelalters zu sehen, das vom Glauben an einen Gott zusammengehalten wurde, in dem es einen Zentralwert gab und in dem das Jenseits mehr bedeutete als das Diesseits, wobei im ausgehenden Mittelalter bereits das Bewußtsein der Wirklichkeit und der Bedeutung des Einzelmenschen im Kosmos aufkeimte.

Mit Hilfe seines Tagebuchs tastet sich Lupa an die Thematik der Dame mit Einhorn heran: «Liebesfähigkeit – weiblich – liebend – wie Rilke sagt. Über den Mann hinaus wachsend [...] Die Inhalte dieser Mythologie verändern sich – aber ihre Dimension verändert sich nicht... Diese Dimension wird von unbewußten Inhalten ausgefüllt – von dunklen Inhalten – Palimpsest... die Kehrseite der männlichen Metaphysik... Diese beiden Dimensionen beeinflussen sich gegenseitig ziemlich stark – sie erlauben keine Abschwächung... So als ob jeder Bereich angefüllt werden müßte mit den Inhalten des entgegengesetzten Pols... Aus dem dunklen – dem weiblichen – Abgrund des Yin taucht das Urbild des Königs auf. In der alchemistischen Symbolik des Opus Magnum ist die Figur der zweideutigen (zweiheitlichen) Königskönigin der Kern – um den herum alles entsteht und Früchte trägt in der Mythologie – die mythologische Struktur, die den Menschen durch die Große Wandlung führt – durch den GROSSEN PROZESS...»³⁹⁷ Das Motiv der «Dame mit Einhorn» hat Lupa vermutlich bei Rilke entdeckt. Es ist seit der Inszenierung von «Malte» 1991 zu einem immer wiederkehrenden Motiv seines Theaters, wie auch seiner Zeichnungen geworden.

In der Bearbeitung der Hanna-Wendling-Erzählung ist ihm deren Symbolgehalt am wichtigsten: Hannas psychische Konstitution als Symbol für den heutigen

³⁹⁵ Auf den ersten vier Darstellungen ist die Dame mit einer Dienerin dargestellt.

³⁹⁶ [BÜTTNER 1990, S. 36]

³⁹⁷ [LUPA 1997c, S. 8]

«Zeitgeist».³⁹⁸ Das individuelle Schicksal wird hier zum Symbol für die Geschichte schlechthin erhoben. Die Verknüpfung der erzählten Geschichte Hanna Wendlings mit der mythologischen Verbindung zwischen Frau und Tier ist bei Lupa im Sinne von Jungs Tiefenpsychologie zu verstehen. Lupa dient dieser psychologische Exkurs auf die Kulturgeschichte, als Anregung für den Zuschauer. Er sieht darin kein Erklärungsmuster, sondern eher einen Erklärungsversuch. Darüber hinaus benutzt Lupa das Symbol der «Dame mit Einhorn» als «Futter» für die Schauspieler, um damit die Figurengestaltung zu fundieren und zu präzisieren.

Was hat Hanna Wendling mit Erlösung zu tun? Warum bringt Lupa sie in Beziehung mit der Gottesmutter? Hanna ist nicht gottesfürchtig, Hanna ist nicht selbstbestimmt, Hanna ist nicht Jungfrau, im Gegenteil, sie konstruiert einen extremen Abstand zu ihrem Kind, fast bis zur Leugnung. Wen empfängt Hanna? Wer ist Opfer, wer Erlöser? Oder ist keine Erlösung mehr in Sicht? Broch hatte, wie oben zitiert, von «Ich-Verengung» gesprochen, die durch die Verknüpfung mit der Dame mit Einhorn nun im Gegensatz zur positiven Konnotation des erweiterten Ich-Bewußtseins des Menschen in der Renaissance steht. Hanna ist eine Negativ-Utopie. Was sie aufwühlt in ihrer Selbstbeschau, ist ihr Grab. Den sie empfängt, ist ihr Tod. Daneben steht bei Lupa das Kind der Anderen, der Jüngeren, der Dienerin. Vielleicht wird es ein Ungeheuer. Und doch soll Liebe über ihm sein. Die Zeit des Übergangs ist noch nicht vorbei.

Es vereinen sich im Symbol der «Dame mit Einhorn», insbesondere in dessen Verknüpfung mit Hanna Wendling, Zeugung und Tod, Opfer und Erlösung, Niedriges und Hohes, Böses und Gutes. Diese Denkstruktur, in der Paradoxien zusammen gedacht, entgegengesetzte Pole vereint werden sollen, zieht sich durch den gesamten Text sowohl von «Esch oder Die Anarchie» als auch von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» bei Broch und – meiner Ansicht nach sogar verstärkt – durch Lupas Adaptationen. Symbole, wie die «Dame mit dem Einhorn» eines ist, verweisen in ihrer Vielschichtigkeit auf hinter dem sichtbar Dargestellten angesiedelte Phänomene. Da die Bedeutung von Symbolen über das bildlich Dargestellte hinausgeht, wird eine Reflexion größeren geistigen Formats in Gang gesetzt. Prinzipiell sind Lupas Figuren und ihre Beziehungen untereinander auf eine ebensolche Weise zu betrachten. Sie stehen für etwas anderes, das hinter den gesprochenen Worten, hinter den dargestellten Szenen zu suchen ist.

Die Kombination dieses Motivs mit der Bearbeitung der Erzählung über Hanna Wendling in Wrocław 1997 macht mir zwei Dinge deutlich, weshalb ich es für sinnvoll hielt, näher darauf einzugehen: Erstens ist die Brochbearbeitung von 1997 eine wichtige Vorarbeit für die Bearbeitung des gesamten 3. Teils der Brochschen Trilogie gewesen, ohne daß ich ihr damit die inszenatorische Eigenständigkeit absprechen möchte. Zweitens wird hier einmal mehr deutlich, in welcher enger Bezogenheit Lupas Arbeiten zueinander stehen. Ich sehe eine Bestätigung seiner

³⁹⁸ Ich gebrauche hier einen Begriff Brochs, den er u. a. im Titel des 1934 gehaltenen Vortrags «Zeit und Zeitgeist» verwendete [BROCH 1997a, S. 43]. In diesem Vortrag von 1934 leitet Broch den «geheimnisvollen Doppelursprung der menschlichen Seele» aus dem «urtümlichen Zwiespalt des Gottes» zwischen Geist und Wort, Schicksal und Gesetz her [BROCH 1997a, S. 52]. Er verleiht seiner Verzweiflung über das gegenwärtige Verstummen des Geistes im Sinne einer Werthaltung und die Schändung des Wortes Ausdruck.

Aussage, daß ihm an der Bearbeitung von literarischen Werken besonders sein individueller Individuationsprozeß wichtig ist, denn Lupas Theaterarbeit besteht aus Variationen und Weiterentwicklungen seines «Identitätsthemas».³⁹⁹

5.5.9 Keine Helden, sondern nur noch Menschen

Die verschiedenen Figuren zeigen verschiedene Wege zur Erlösung, die eigentlich alle keine Lösung bieten: Pasenow strebt nach einem abstrakten Reich Gottes – aber er fürchtet die Erkenntnis vom Untergang des zerfallenden Wertesystems. Esch wartet auf den Sohn, der das Haus baut – er sucht krampfhaft nach Erkenntnis und stößt sich am Werteverfall. Goedicke strebt nach dem Tod – er hat den Zerfall der Werte bereits in der Todeserfahrung antizipiert. Huguenau übersetzt die Träume der Anderen in Axiome des Kapitalismus: Haus ist Haus, Sohn ist Sohn, Profit ist Profit – er hat die Erkenntnis des Werteverfalls verinnerlicht, schert sich nicht darum und strebt skrupellos gen Zukunft. Bertrand, im ersten Teil zum «Erkennenden und Erkannten» stilisiert, wird im zweiten Teil von diesem Sockel gestürzt, steht dennoch abermals außen: konstatierend, beklagend, depressiv – utopisches Denken wird bei ihm von Zweifeln und relativierenden Abwägungen zermalmt, aber in seiner Literatur doch festgehalten.

Im Grunde genommen sind sowohl Esch als auch Huguenau Gegenfiguren zu den im polnischen literarischen Kanon vorherrschenden Märtyrergestalten, die aber das Paradigma nicht aushebeln, sondern anhand derer es neu diskutiert werden kann. Esch übernimmt zwar zunächst den Habitus eines vermeintlichen Retters der wegen der gegebenen historischen Umstände verachteten Welt oder zumindest den Habitus eines Messianisten, d. h. eines Propheten der Erlösung. Im Laufe des ersten Teils der Inszenierung wird er jedoch zunehmend im Klein-Klein seiner privaten, doch allzu menschlichen Lösungen gezeigt. Wenn er in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» als erstarrter Sektierer auftritt, so verachtet ihn Lupa deshalb immer noch nicht, betont aber die anachronistische, demagogisch-verführerische Tendenz seines Tuns. Esch endet nicht als Märtyrer, sondern bleibt als eine der Vergangenheit verhaftete und daher dem Untergang geweihte Figur im Gedächtnis. In der subtilen Ironie der Darstellung dieser Figur ist eine Persiflage auf den Messianismus der polnischen Romantik zu erkennen.

Huguenau nimmt im Unterschied zu Esch erst gar nicht die Grundhaltung eines Märtyrers an. Das Retterethos der Märtyrer ist ihm fremd. Er ist auf seinen persönlichen Vorteil aus. In seinem skrupellosen Individualismus ist Huguenau eine postmoderne Figur. Sein Verbleib ist ungewiss, sein Schicksal fällt der Beliebigkeit anheim. Dramaturgisch setzt Lupa der Mordtat Huguenaus und Brochs abschließendem Trost des «Tu dir kein Leid, denn wir sind alle noch hier» die Ratlosigkeit des fragenden, des noch nicht erkennenden Künstlers Bertrands hinzu, der einen Weg nach Jerusalem sucht. In dieser wenig heldenhaften Suche drückt sich Lupas künstlerische Intention aus.

Lupas Theater, und das wird erneut an der Inszenierung der «Schlafwandler» deutlich, ist ein Theater des Menschen und des Menschlichen, gefaßt in Worte und Bilder, Klänge und Rhythmen, die niemals für sich selbst stehen, sondern immer

³⁹⁹s. [HOLLAND 1979, S. 1135]

Zeichen für das Menschliche der Figuren sind. Sein Theater ist geprägt von einer Liebe zu den Stärken und Schwächen der Menschen. Insofern ist es nur logisch, daß die Figuren als Gestalten dieses Humanen im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.

In jedem Falle greift der Inszenierungszyklus, obwohl er auf jeden direkten politischen Bezug verzichtet, den rasanten Veränderungsprozeß auf, der in der polnischen Gesellschaft seit 1989 abgelaufen ist und von der Romantik über die Anarchie zur Sachlichkeit geführt hat. Lupa und seine Mitarbeiter halten noch einmal inne, um dem Verlust des Metaphysischen und des Menschlichen entgegenzutreten.

Sind die beschriebenen Figuren aber nun in Ernst Blochs Sinne «Leitfiguren» oder sind sie gerade die gegenwärtige Unmöglichkeit der Postulierung von Leitbildern? Lupas Figuren stellen Schlafwandler dar, die einen Selbsterkenntnisprozeß vorspielen oder vor-erleben. Keine der Figuren repräsentiert eine positive Utopie, im Sinne eines Imperativs «So soll es sein!», sondern in den Figuren reihen sich Aspekte einer Negativutopie aneinander, die im Chaos aus der Verneinung «So soll es nicht sein!» geboren wird. Utopie steht nicht als moralisches Dogma da, sondern als «großer Prozeß».⁴⁰⁰

5.6 Zur Rezeption des Inszenierungszyklus

Im Folgenden möchte ich auf veröffentlichte Kritiken und anderweitige Stellungnahmen eingehen, um die Aufnahme des Inszenierungszyklus in der polnischen Öffentlichkeit zu beschreiben. Ich konzentriere mich in der Auswertung der Rezensionen auf den aus der Inszenierung abgeleiteten inhaltlichen Diskurs und den Bezug zur Wirklichkeit, muß jedoch anmerken, daß ein Großteil der Kritiken sich auf die formal-ästhetischen Komponenten der Inszenierung konzentriert, was zum einen Ausdruck dessen ist, daß Lupas Theater nur schwer auf eine konkrete historische Situation beziehbar ist, und sich darin zum anderen der Zeitgeist offenbart, den Lupa seinerseits thematisiert, in dem ästhetische vor ethische Kategorien rücken. Ich mußte feststellen, daß die Rezensenten zwar allgemein auf grundsätzliche Parallelen der geistigen Zustände zwischen Theater und Wirklichkeit eingehen, konkrete Bezüge zwischen den Inszenierungen und der gegenwärtigen Realität nach dem Umbruch 1989 aber aussparen.

Gruszczyński führt Lupas Inszenierung der «Schlafwandler» als eines der seltenen Beispiele für eine «Art von Vorstellung [an], die der neuen gesellschaftlichen und geistigen Wirklichkeit kritisch gegenübersteht».⁴⁰¹ Über das polnische Theater der letzten Jahre äußert sich derselbe Rezensent beinahe resignativ: «Das Theater bewegte sich in aller Ruhe in seiner eigenen Welt, die immer imaginärer geworden ist und sich immer weiter von der Wirklichkeit entfernt hat, vielleicht auch deshalb, weil sie undefinierbare Formen angenommen hat und immer schwie-

⁴⁰⁰[LUPA 1997c, S. 8]

⁴⁰¹[GRUSZCZYŃSKI 1999b, S. 36] Hinzufügung U. S. Der Artikel enthält ansonsten eine kritische Diskussion von Thomas Ostermeiers «Hyperrealismus» und ähnlichen Tendenzen, die in der letzten Zeit bei jüngeren polnischen Regisseuren erkennbar werden.

riger zu beschreiben war.»⁴⁰² Elżbieta Baniewicz erklärt Lupas Rückgriff auf ein verhältnismäßig «altes» Werk u. a. mit dem Mangel an dramatischen Texten, die die Probleme der sechs «Übungs»-Jahre im neuen politischen System thematisieren würden und sieht in Lupas Inszenierung ein Gegengewicht zur gegenwärtigen, «unerträglich aggressiven Politik» und zur «schwer auszuhaltenden Klasse der Neureichen, derer wir schon überdrüssig sind».⁴⁰³ Allgemeine Anmerkungen finden sich auch in den Fragen des Interviews, das Krzysztof Mieszkowski 1998 mit Lupa führte. Mieszkowski ist davon überzeugt, daß Lupas Inszenierung nach Broch «wie keine andere so drastisch unsere Realität wiedergibt. Die Welt, in der wir leben, ist ebenso die Welt deiner [Lupas] Protagonisten.»⁴⁰⁴ Aus Lupas Antwort wird ersichtlich, daß der Regisseur gewissermaßen einen erweiterten Gegenwartsbegriff hat. Was er mit «Gegenwart» meint, bezieht sich keineswegs nur auf die Zeit vor und nach dem gesellschaftlichen Umbruch 1989, sondern auf eine geistige Entwicklung Europas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Ausgangspunkt die Katastrophen der Weltkriege bilden. Lupa beschreibt die im genannten Sinne «gegenwärtige» Mentalität als vorübergehend, als «zur Zeit der Verdunklung gehörig, *nigredo*. Als die alte ethische Ordnung verschwand, wurde der verlassene Bau durch ethisch leere Menschen vernichtet – aus dieser Situation heraus wird ein neuer Mythos geboren und erst danach eine neue religiöse und ethische Ordnung. Das muß kommen, es ist unmöglich, daß die alte Ordnung von ein und denselben Leuten erneuert wird.»⁴⁰⁵ Lupa führt mit diesen (wiederholt geäußerten) Gedanken das zyklische Geschichtsbild Brochs fort und übersetzt dessen Antizipation der zweiten Katastrophe in eine verzweifelt stammelnde Suche angesichts wieder neuer Abgründe.

«Esch oder Die Anarchie» wurde 1995 im überwiegenden Teil der Kritiken als ein Durchbruch innerhalb von Lupas Schaffen begrüßt. Der Durchbruch meint die zu Beginn dieses Kapitels beschriebene Schwerpunktverschiebung hin zu «durchschnittlichen» Figuren, die nicht über einen so hohen Grad an Selbstbewußtheit verfügen wie die Figuren in Lupas früheren Inszenierungen. Diese Inszenierung, die laut verschiedenen Rezensenten auch als außergewöhnlich humorvoll, komisch und ironisch beschrieben wird, scheint einen höheren Grad an Identifikation der Zuschauer zu ermöglichen als die vorherigen Arbeiten Lupas. Das «heidnische Mysterium» löste «das anarchistische Element des Lachens» aus.⁴⁰⁶ In den Vorstellungen von «Esch oder Die Anarchie» wird tatsächlich viel gelacht. Jan Błoński stellt sich dieser leichtfüßigen Aufnahme des Brochschen Romans durch Lupa und dessen Zuschauer mit dem Zweifel entgegen, ob hinter der dargestellten Alltagswirklichkeit das im Roman beschriebene existentielle Chaos in Lupas Inszenierung tatsächlich dargestellt werde.⁴⁰⁷ Wenn ich jedoch von der befreienden Wirkung

⁴⁰²[GRUSZCZYŃSKI 1999b, S. 36]

⁴⁰³[BANIEWICZ 1995, S. 112 und 117f]

⁴⁰⁴[LUPA 1999b, S. 56f] Hinzufügung U. S.

⁴⁰⁵[LUPA 1999b, S. 58] Hervorhebung U. S.

⁴⁰⁶[MIKOS 1995]. In ähnlicher Weise äußert sich u. a. [LUKOSZ 1995, S. 26].

⁴⁰⁷s. [BŁOŃSKI 1995, S. 3]. Błoński gehörte 1995 zu den wenigen in Polen, die Brochs Roman gelesen haben, der zum Zeitpunkt der Inszenierung noch nicht in polnischer Übersetzung erschienen war. In seiner Kritik beruft er sich auf einen Vergleich der Inszenierung mit dem Roman.

gerade des identifikatorischen, selbstironischen Lachens ausgehe, muß ich Błoński in seinem Beitrag wiedergegebenen Eindruck widersprechen, daß die Alltagsbezogenheit der Inszenierung, den «schlafwandlerischen Charakter des Romans»⁴⁰⁸ aufhebt, denn gerade in der Alltagsdarstellung wird der Bezug zu jedem Einzelnen klar, der historische Umbrüche am eigenen Leibe erlebt. Das Schlafwandeln äußert sich im alltäglichen Verhalten, in der täglichen Desorientierung auch der einfachsten Menschen. Błoński formuliert selbst, daß sich der «schlafwandlerische Charakter des Romans, dieser unbewußte Marsch in Richtung einer bedrohlichen und unverständlichen Zukunft» darin ausdrückt, daß im Leben kleiner Leute für sie unbegreifliche Veränderungen vor sich gehen.⁴⁰⁹

Bereits zur Inszenierung von «Esch oder Die Anarchie» tauchen in den Kritiken Stimmen auf, die die Schwierigkeiten der Zuschauer beim Verfolgen komplizierter, vielschichtiger und oft mehrdeutiger Abläufe aufgreifen. In Bezug auf die absolute Offenheit der Form ahnt Lupa selbst voraus: «Die Ratlosigkeit des intelligenten Zuschauers ähnelt der Ratlosigkeit des unerfahrenen Lesers des Haiku. Ein Apfel liegt auf dem Tisch, ein Sonnenstrahl trifft ihn und der Apfel glänzt rot. «Na und?», fragt der Europäer.»⁴¹⁰ Lupa strebt mit seinen «Lunatycy» keinen Kassenschlager an, übrigens im Gegensatz zu Broch mit dessen Träumen über die Breitenwirkung der «Schlafwandler».⁴¹¹ Selbst Grzegorz Niziolek macht in seiner Rezension einer Aufführung von «Esch oder Die Anarchie» 1995 im Rahmen des internationalen Theaterfestivals «Kontakt» in Toruń auf den hohen Kompliziertheitsgrad der Inszenierung aufmerksam.⁴¹² In seinem Artikel geht Niziolek auch darauf ein, daß der Zuschauer sich ob der partiellen Primitivität der Protagonisten jenen überlegen fühlen könnte, die Inszenierung jedoch durch ihre Vielschichtigkeit auf die Allgemeingültigkeit der vorgeführten Alltagsvorgänge und damit den Zuschauer auf sich selbst verweist.⁴¹³ Beata Guczalska spricht von Lupas Theater als «elitärer, um nicht zu sagen exklusiver Kunst».⁴¹⁴ Sie äußert ihre Verwundung darüber, daß kaum jemand zugeben kann, in Lupas Theater nicht alles zu verstehen. Die Rezensentin der Premiere von «Esch oder Die Anarchie» konstatiert aber auch, daß die Undurchschaubarkeit der Aufführung verwandt ist mit der Undurchschaubarkeit des Lebens heutzutage. Die Welt ist «fragmentarisch, unverständlich, schwer zu erklären», sie setzt sich – wie Lupas Theater – aus «Zufällen und nicht zu Ende geführten Geschehnissen»⁴¹⁵ zusammen. Phantasmagorie und Realismus rücken, so Guczalska, in Lupas Theater unfaßbar eng aneinander. Ich möchte dazu anmerken, daß Lupa selbst nicht behauptet, zu verstehen, sondern sich als Suchender begreift.

Wanat beschreibt, in welcher Weise sich Lupa einem etablierten Status quo in

⁴⁰⁸[BŁOŃSKI 1995, S. 5]

⁴⁰⁹[BŁOŃSKI 1995, S. 5]

⁴¹⁰[LUPA 1998c, S. 13]. Haiku ist eine in Japan heute weit verbreitete Form eines Kurzgedichts mit heiterer Pointe, dessen meist dreizeiliger Aufbau formal von einem Silbenschema bestimmt ist.

⁴¹¹s. u. a. [DURZAK 2001, S. 87ff]

⁴¹²s. [NIZIOLEK 1995, S. 3]

⁴¹³s. [NIZIOLEK 1995, S. 4]

⁴¹⁴[GUCZALSKA 1995, S. 3]

⁴¹⁵[GUCZALSKA 1995, S. 2]

Stil und Thema des polnischen Theaters subtil entgegenstellt. Bei Wanat ist in Bezug auf «Esch oder Die Anarchie» von der Menschenliebe die Rede, die er in Lupas Theater spürt und die seiner Meinung nach selten vorkommt «in unserem misantropisch kokettierenden Theater». ⁴¹⁶ Diese Liebe drückt sich aus in der «Akzeptanz des Menschlichen mit all seiner Häßlichkeit, Lächerlichkeit, dem Tierischen und sämtlichen Falschheiten und Trugbildern, die die Kultur der Natur vorwirft». ⁴¹⁷ Lupa fordert von sich selbst, den Schauspielern und den Zuschauern eine vorurteilsfreie Selbstironie ab.

Malwina Głowacka sieht nach der erstmaligen Zuwendung Lupas zu durchschnittlichen Menschen und deren Problemen in der Inszenierung des «Esch» nun drei Jahre später in «Huguenau oder Die Sachlichkeit» einen Rückfall des Regisseurs in seine «früheren Faszinationen». ⁴¹⁸ Dementsprechend werden in den Rezensionen zu «Huguenau oder Die Sachlichkeit» 1998 verstärkt die erkenntnistheoretischen Ansätze wiedergegeben, die Lupa in der Inszenierung andeutet. In diesem Zusammenhang konzentrieren sich die Aussagen auf das existentielle Problem der Einsamkeit des Menschen einerseits und auf die Irrationalisierung des Denkens andererseits, die mit der Materialisierung der Welt einhergeht. Die in der Inszenierung thematisierte Suche nach einer neuen Religiosität scheint allgemein auf offene Ohren zu stoßen, beispielsweise bei Piotr Gruszczyński, der schreibt: «Der Weg zu einer neuen Religiosität, die ein Antidotum für die neue Sachlichkeit sein könnte, ist ein Weg, der zu Revolte und Umkehr führt. Es ist unsicher, ob er zu Gott führt. Vielleicht führt er auch zu Sektierertum und Häresie. Deshalb distanzieren sich Lupa [...] oft von seinen Protagonisten. Er stellt das Klägliche an ihrem Tun und ihren Erleuchtungen heraus.» ⁴¹⁹ Derselbe Rezensent nimmt Bezug auf Witkacys Begriff von der «Eigenartigkeit der Existenz»: «Man kann eben nichts mit der Existenz Verbundenes ruhig aufnehmen. Alles verwundert: Unser Körper und der Körper des anderen Menschen, unsere unvorhersehbaren Reaktionen und Taten, völlig unerklärliche Dummheit, es wundert uns Geschlechtlichkeit und Sexualität, Begierde und Leben. Wir sind absolut ratlos angesichts unserer Existenz, vielleicht sogar ratloser als angesichts des Todes.» ⁴²⁰ Lupa wird zugute gehalten, daß er existentielle Fragen thematisiert, über die in anderen Zusammenhängen kaum oder gar nicht gesprochen wird.

Niziołek konstatiert in der Inszenierung von «Huguenau oder Die Sachlichkeit» «eine bestimmte Art von Pathos. Keine Inszenierung Lupas [...] hatte einen solchen Tonfall. Ist das deshalb so, weil der Mensch hier vor allem ein religiöses, also zerrissenes Wesen ist: Er leidet und sehnt sich nach Freude, glaubt und fühlt sich vom Glauben entfernt, verwirft und bejaht das Leben. Lupa, der der Kunst das Recht auf Prophetie nicht abspricht und selbst zum ernsthaften Suchenden des neuen Mythos geworden ist, gesteht sich in dieser Inszenierung zu, beinahe nur Zeuge der Leiden zu sein. Vielleicht kommt daher der stark empfundene, künstle-

⁴¹⁶|WANAT 1995, S. 19|

⁴¹⁷|WANAT 1995, S. 19|

⁴¹⁸|GŁOWACKA 1999, S. 27|

⁴¹⁹|GRUSZCZYŃSKI 1998|

⁴²⁰|GRUSZCZYŃSKI 1998|

rische Effekt der Inszenierung – Entblößung.»⁴²¹ Das Pathos, das Lupa wiederholt nachgesagt wurde, wird jedoch vom Minimalismus seines Stils gebrochen und hebt sich so vom verbreiteteren, eher pompösen und z. T. nationalistischen Pathos ab. Insgesamt ist auffällig, daß Lupas Arbeit in keiner der mir bekannten polnischen Rezensionen prinzipiell in Frage gestellt wird. Negative Stimmen tauchen nur am Rande auf und werden umgehend von denselben Rezensenten gerechtfertigt. Der Großteil der Rezensionen ist beschreibend, weniger wertend oder extrahierend. Es fällt auf, daß viele Rezensenten in der Art ihrer Beschreibung stark auf Lupas Selbstinterpretationen zurückgreifen.

Die enorme Wirkung der Inszenierungen scheint auf einer persönlichen, individuellen und irrationalen, unbewußten Ebene zu liegen, die selbstredend weniger detailliert in der Öffentlichkeit diskutiert wird. Es werden darüber eher Ahnungen als Meinungen geäußert. Ich möchte hinzufügen, daß nach meiner Erfahrung in Polen recht offen mit religiösen bzw. spirituellen Spekulationen in Bezug auf Theater umgegangen wird, was sich auch in der Begrifflichkeit widerspiegelt, in der z. B. Witkacys «metaphysisches Gefühl» als erstrebenswertes Ideal für Theater angesehen wird. Lupa scheint jedoch mit dieser Inszenierung bestimmte Tabus zu berühren, wie zum Beispiel das Tabu des Todes, über die zu sprechen an die entsprechenden Berufsgruppen wie Geistliche und Ärzte delegiert wird. Der Austausch über existentielle Fragen wird gegenwärtig unter den Tisch gekehrt. Die Formen, die für einen solchen zwischenmenschlichen Dialog überkommen sind, haben für viele ihre Glaubwürdigkeit verloren. Das Theater Krystian Lupa, u. a. der Broch-Zyklus, artikuliert diesen gesellschaftlichen bzw. zwischenmenschlichen Mangel.

In Paris wurden die Gastspiele von «Esch oder Die Anarchie» und «Huguenau oder Die Sachlichkeit» im Rahmen des *Festival d'Automne* 1998 begeistert von Publikum und Kritik aufgenommen: «Als ob auf dieses Stück gewartet wurde».⁴²² Als «herausragend», «ambitioniert, fast demiurgisch», «hypnotisierend» werden die Aufführungen in Paris attribuiert. Die Figuren werden als Personen wahrgenommen: «Menschliches Material, sensibel, fragil und hartnäckig wie Atomstaub».⁴²³

Während die Inszenierung in Paris einen fulminanten Erfolg feierte, war ihre Aufnahme bei der Bonner Biennale 2000 eher verhalten. Während z. B. im überwiegenden Teil der deutschen Rezensionen über die Überlänge der Vorstellungen gestöhnt wird,⁴²⁴ ist man in Paris fasziniert vom dortselbst mangelen «langen Atem»⁴²⁵ dieses *work in progress*, der ein In-die-Tiefe-gehen ermöglicht. Ulrich Deuter bezeichnet die Aufführung der «Schlafwandler» in Bonn als «nicht enden wollende Debatte zwischen Gottesglauben und Zynismus, schwer lastend auf einem unendlich feinen Spiel der Akteure des Krakauer Stary Teatr. Man kann

⁴²¹[NIZIOLEK 1998, S. 6]

⁴²²[RAPACKI 1998]

⁴²³[SALINO 1998]

⁴²⁴Zum Beispiel schreibt die Neue Osnabrücker Zeitung: «Acht Stunden lang zerbröselt eine Welt. [...] Doch seine [Lupas] Elegie, auch ein Triumph der Langsamkeit, driftet gefährlich in die Breite.» [HENNECKE 2000]

⁴²⁵[LEONARDINI 1998]

nichts tun, war hier eines der Resümees.»⁴²⁶ Der Kritiker reiht Lupas Inszenierung in seine Schlußfolgerung aus den Theatererlebnissen auf dem Bonner Festival ein: «Noch immer geht ein Riß durch Europa. Die Theater des Ostens zeigen isolierte, verwirrte, depravierte Menschen in undurchsichtigen Lagen, verlorene Seelen in verspukten Gehäusen, um sie herum das Gesellschaftsnichts. Die Theater des Westens salben die Qualen des Ichs und finden dafür Mittel, die ungleich selbstsicherer und reflektierter sind.»⁴²⁷

Es ist interessant zu beobachten, wie unterschiedlich die Erwartungen an Theater in den drei Nachbarländern Polen, Deutschland und Frankreich zu sein scheinen, was mir am Spektrum der Rezensionen zu Lupas Broch-Inszenierung einmal mehr deutlich wurde. In Frankreich, sehr ähnlich wie in Polen, ist die Rezeption von Lupas «Schlafwandlern» emotional bzw. von der Metaphysik der Aufführung her geprägt, hinter der sich eine Art Magie des Noch-nicht-Verstehens, der (noch) ratlosen Ahnung von vielleicht Unausdrückbarem verbirgt. Dem entgegen hält man in Deutschland Ausschau nach eher rational erfaßbaren Antwortversuchen als Reaktion auf mangelhaftes individuelles Krisenmanagement.

Die Rezensionen zur Wroclawer Inszenierung «Dame mit Einhorn» konzentrieren sich auf das von Lupa dargestellte Frauenbild und auf die frappante Fremdheit zwischen Mann und Frau. Die Verbindung der Wendling-Passagen aus Brochs Roman mit Musils Text «Die Versuchung der stillen Veronika» unter dem Motto der «Dame mit Einhorn» läßt ein mystisches, aber nicht madonnenhaftes Frauenbild entstehen, das an bisher nicht oder kaum im polnischen Theater angerührte Saiten klingen läßt – zumindest für das Wroclawer Publikum ein Novum. Bei aller recht provinzieller Kritik am Tabubruch wird Lupa auch für diese Inszenierung als «Provokateur» herausgestellt, «der für das Theater neue Wege öffnet».⁴²⁸ «Das besondere Theater Lupas erscheint vielleicht weitab von der Wirklichkeit zu stehen, hält aber dennoch engen Kontakt mit ihr. Weil in seinem Zentrum immer der Mensch steht, erlauben bei ihm beginnende Pfade immer neue Phänomene zu entdecken.»⁴²⁹

⁴²⁶ | DEUTER 2000, S. 29 |

⁴²⁷ | DEUTER 2000, S. 27 |

⁴²⁸ | PAWŁOWSKI 1997 |

⁴²⁹ | GŁOWACKA 1997, S. 62 |

Kapitel 6

Zusammenfassung

6.1 Wege zu neuen Mythen

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war Krystian Lupa's Behauptung, mit seinem Theater einen «neuen Mythos» schaffen zu wollen. Nun will ich fragen, inwieweit ihm das gelingt und ob ein solcher Anspruch überhaupt aufgehen kann. Es gibt nie *den* Mythos, sondern immer verschiedene Fassungen eines Mythos, die unterschiedliche und auch widersprüchliche Fabeln beinhalten können. Insofern kann auch Lupa nicht *den* neuen Mythos darstellen, sondern immer nur Wege zu neuen Mythen. Lupa's Theater stellt ein offenes System dar. Er verabsolutiert nichts. Wie im Mythos werden auch in Lupa's Theater mögliche Ordnungen debattiert, was mir angesichts der gegenärtigen Wertkrise besonders wichtig zu sein scheint. Lupa stellt den Aspekt der Suche bewußt heraus und macht die Suche zum Arbeitsprinzip. Die mythogenen Symbolisierungen, die Lupa in seinem Theater entwickelt bzw. die sich in der Rezeption desselben herauschälen lassen, sind Teile eines Puzzles, die sich erst nach und nach finden und zusammengefügt werden können.

Die nicht normativ, sondern als Modelle aufzufassenden mythogenen Elemente in Lupa's Theater entstehen aus der Transformation literarischer Formen in Theater und haben dort ihren Ort in den Figuren. Das entspricht der Auffassung von Lévi-Strauss, daß Mythen «im Menschen gedacht» werden, d. h. daß sie sich im Menschen entwickeln. Ihre Relevanz muß sich in kommunikativen Prozessen erweisen, denen sie standzuhalten haben. Die von Schauspielern interpretierten literarischen Figuren können in der Kommunikation im Theater zu Spiegeln des Menschen werden. Die inszenierten «ästhetischen Erfahrungen» können im einzelnen Menschen weiterarbeiten.

Ich nenne Lupa's Theater «erkenntnispsychologisch», weil sein Ziel Erkenntnis ist und es gleichzeitig deren psychologische Wurzeln erforscht. In seinem «narrativen Theater» existieren grundsätzlich eine oder mehrere Metaebenen, mit Hilfe derer einerseits das Bühnengeschehen und andererseits der Erkenntnisvorgang reflektiert wird. Ich sehe in der inszenierten Vielschichtigkeit den Versuch, die durch Kunst gewonnene Erkenntnis als Wahrheit im Plural gelten zu lassen. Ambivalenz und Paradox sind dabei unerläßliche Zugänge zur Erkenntnis. In Lupa's Theater

wird Erkenntnis in individuelle Wahrheiten aufgespalten, die im Widerspruch koexistieren. In der Alchemie gilt die *«coincidentia oppositorum»* als Utopie, Sie besteht in der Einheit der Gegensätze, nach der der Mensch sein Leben lang strebt. Diese Utopie ist ein Grundprinzip von Lupas Theaterarbeit.

Lupa geht von der Differenz und Differenziertheit der Individualitäten aller Beteiligten aus und skizziert Fragmente eines Bildes des Menschen im abendländischen Kulturkreis, d. h. nicht beschränkt auf den polnischen kulturellen Kontext. Lupas Ansatz ist grundsätzlich anthropologisch. Immer steht der Mensch selbst im Zentrum seines Theaters. Darin sehe ich eine Parallele zum Mythos.

Um noch einmal in groben Zügen zusammenzutragen, welches die Mythen sind, an denen Lupa arbeitet, würde ich erstens einen Mythos der Erlösung nennen. Viele der Menschen, die in Lupas Theater dargestellt werden, spüren auf sehr unterschiedliche Art die Notwendigkeit, daß die Welt erlöst werden müsse, wobei das Verhältnis zwischen Gut und Böse kontrovers debattiert wird. Dieser Mythos schließt die Suche nach ethischer Orientierung in Zeiten des Wertzerfalls ein. Ausgangspunkt für den Erlösermythos ist der christliche Ansatz der Erlösung durch Leid und Marter, insbesondere aber der gnostische Ansatz, demgemäß Erlösung als Ziel eines Erkenntnisprozesses verstanden wird. Lupa spielt die verschiedenen Nuancen der Erlösungsbestrebungen mit seinen Figuren durch. Dabei wirken die Erlöser nicht selten grotesk. Transzendenz existiert, aber sie ist leer. Die Utopie bleibt dennoch bestehen. Zweitens erhält die Individuation, d. h. das werdende Ich, in Lupas Theater eine mythische Dimension. Sie ist als Mythos von einem Menschen zu fassen, der in unablässiger Entwicklung begriffen ist. Quelle der Individuation kann das Böse sein. Sie ist häufig ein Kampf oder ein Leidensweg, gilt aber dennoch als erstrebenswert. Dieser Mythos erzählt in vielen Variationen vom veränderbaren Menschen und beschreibt somit eine Hoffnung. Dem Künstler wird in diesem Mythos die Rolle eines Demiurgen der *«zweiten Genesis»*, wie Bruno Schulz sich ausgedrückt hat, oder, um mit Lupas Worten zu sprechen, die Rolle eines Demiurgen der *«Utopie»* zuteil. Drittens ist ein Mythos vom ererkennenden Menschen auszumachen, in dem es zunächst darum geht, daß der Mensch bemüht ist, sich selbst zu erkennen. Weil der menschlichen Erkenntnisfähigkeit etwas Göttliches zugeschrieben wird bzw. weil sich Erkenntnis im *«Numinosen»* erfüllt, steht auf der Kehrseite dieses Mythos die Hybris des Menschen.

Bei den eben genannten und allgemein zusammengefaßten Mythen kann man nicht von *«neuen»* Mythen sprechen. Eher reihen sie sich in die Jahrtausende alten Mythologien ein. Sie sind *eine* Version der Grundthemen menschlichen Seins. Das Besondere an den Versionen dieser Mythen läßt sich nur im Detail zeigen, was ich in den Inszenierungsanalysen versucht habe. Im Folgenden fasse ich die Besonderheiten von Lupas Theater zusammen, denn der Mythos verbirgt sich nicht nur in der erzählten Geschichte vom Menschen, sondern auch dahinter, wie sie erzählt wird.

Wie in den Inszenierungsanalysen deutlich wurde, sind das Hohe und das Niedere, das Sakrale und das Banale, das Zentrale und das Periphere gleichberechtigte Bestandteile der Analyse der Krise, die Lupa in seinem Theater vornimmt. Durch die Gleichberechtigung wird die Einteilung zwar an sich infrage gestellt, sie soll mir hier aber zur Verdeutlichung einer der Besonderheiten von Lupas Theater die-

nen. Ich habe gezeigt, daß Lupa verschiedene Erlösungsansätze debattiert, wobei Erlösung in Lupas Theater nicht nur etwas «Hohes» und «Sakrales» ist, sondern auch etwas mit den Seiten des Menschseins zu tun hat, die man meist abfällig das «Niedere» oder «Banale» nennt. Zu Letzterem gehört auch der Kitsch. Während der Kitsch für Broch «das Böse im Wertsystem der Kunst»¹ ist, verdrängt Lupa den Kitsch nicht aus der Kunst, sondern macht ihn zu einem Teil seiner psychologisch fundierten «Realitätsahnungen».² Zum Teil zeigt Lupa den Anachronismus des Kitzches, der insbesondere in Umbruchs- oder Krisenzeiten als Rettungsanker gegen Verzweiflung und Orientierungslosigkeit dient, jedoch gerade dann umso unpassender wirkt oder zu Stagnation führt. Dem Kitsch kommt in jeglichem Totalitarismus eine wichtige Rolle zu. Wie für den Kitsch hat Lupa ein besonderes Gespür für die Tragweite von Nichtigkeiten. Er spürt gerade in der Banalität des Alltags ontologischen Fragestellungen nach. Das kleinste, z. T. gegenständliche Detail eines Gefühls – und sei es «unecht» – ist es ihm wert, beachtet zu werden. Darin beweist er eine besondere Ironie. Das Unscheinbare wird auf der Bühne groß und bedeutsam. Auf der Kehrseite des «Hohen» tritt die «leere Transzendenz» besonders deutlich hervor. So werden Kitsch und Banalität zum Ausdruck der Wertkrise. Lupa aber macht Krisen, wie ich gezeigt habe, produktiv.

Wir leben in einer Welt der Beschleunigung, d. h. schneller, kurzlebiger Informationen, extremer Mobilität, oft überstürzter Flexibilität der Lebensentwürfe etc. Dem zum Trotz ist Lupas Theater langsam. Er setzt dem *accelerando* ein *ritardando* entgegen. Das langsame Fortschreiten oder gar der Stillstand der Vorgänge wird sowohl von der Musik als auch von räumlichen Lösungen unterstützt und getragen. Nicht zuletzt durch diese Langsamkeit tritt die fein ziselierte Ausarbeitung der Figuren zutage. Durch die Betonung der Figuren wird klar, daß Lupas Theater nicht nur Autorentheater ist, sondern auch Schauspielertheater und sich darin abhebt von aktuellen Theaterformen westlicher Prägung, in denen der Mensch nur noch Objekt von Bilderwelten, nicht aber mehr Subjekt von Traumwelten ist. Die Darstellung von Emotionen auf der Bühne, die annähernd in Realzeit und nicht in dramatischer Straffung ablaufen, macht das Irrationale menschlicher Entscheidungen nachvollziehbar. Das Erlebnis von Lupas Inszenierungen gleicht einem Traum mit zähen Gefühlen, manischen Wiederholungen, depressivem Alptrick, verzerrten und verschlüsselten Bildern. Das, was ich als «schwebende Faktizität» in Lupas Theater bezeichnet habe, ist auch ein Merkmal des Traums, in dem Raum und Zeit aufgehoben sind, sich erlebte und gedachte Realität ineinander verschieben. Das Verharren wie auch das Schweigen stehen in Lupas Inszenierungen für das Leiden an der Unmöglichkeit, angemessene Worte oder gar Taten zu finden. Das Langsame und der lange Atem sind meiner Ansicht nach Ausdruck einer Fähigkeit, einen zähen Prozeß auszuhalten und nicht rasch zu überspielen. Das fast subversiv zu nennende, stetige *ritardando* seiner Inszenierungen ist vielleicht als Stilmittel zur Vorbereitung von etwas Neuem zu verstehen, wie in der klassischen Musik: «Dies verbreiterte Ausschwingen einer musikalischen Fläche kann auch die Spannung für den Beginn einer neuen Periode vorbereiten.»³

¹[BROCH 1955, S. 307]

²[BROCH 1955, S. 304]

³[JOHNEN 1952, S. 109]

Neben der extremen Langsamkeit gehört das Zwielficht zu den Markenzeichen der Inszenierungen Krystian Lupas. Seine Bühnen sind niemals grell erleuchtet, sondern strahlen das fahle Licht der Dämmerung aus. In dieser Tatsache spiegelt sich Lupa Haltung, daß die Erkenntnis, um die es ihm geht, nie ganz ausgeleuchtet, nie umfassend formuliert werden kann. Zwielficht deutet aber auch auf die blaue Stunde hin, den Übergang des Tages in die Nacht und der Nacht in den Tag. In der Dämmerung gleitet ein Zustand in einen neuen über.

Der Werteverfall äußert sich laut Broch in der Stummheit der Individuen, die die Orientierung verloren haben. In Lupa Inszenierungen kommt das Schweigen als «stilles Geschrei» im mystischen Sinne zum Tragen. Die Figuren stammeln, weil sie sich bemühen, über ihr Nichtwissen hinauszugehen, Worte zu finden für Erkenntnisse, die kaum formulierbar sind. Die Sprachlosigkeit läßt Lupa stehen als Eingeständnis der Überforderung, innere Katastrophen in Worte, also reflexiv bzw. rational zu erfassen. Oder ist damit ein Manko der Sprache schlechthin angesprochen, die für eine solche Situation keine Worte und keine Grammatik bereithält? Können Literatur oder auch andere Kunstgattungen nicht gerade ein Versuch sein, dieser Sprachlosigkeit zu begegnen? Und würden Literatur und Theater damit nicht zu einem Werkzeug des Wandels hin zu einem «neuen Ethos»?

Lupa bezeichnet die Kunst als «Tempel, der in seinen Mauern einen typischen Betrug schützt – das Fehlen der Gottheit».⁴ Und Broch nennt den Dichter einen «wegweisenden Deuter»⁵ seiner Zeit: «bloß das Irrationale, das Dichterische wirkt von Mensch zu Mensch, bloß dieses ist imstande, eine Seele zu öffnen, und deshalb ist auch hier der Boden für jene angestrebte hypothetische Synthese zu suchen».⁶ Wie sehr auch das Theater dafür prädestiniert ist, zeigt Lupa mit seinen Inszenierungen, in denen sich Mensch und Mensch begegnen. Dieses Theater trägt Utopisches in sich, gerade weil es über die historische Situation hinausweist. Als Antwort auf historische Veränderungen integriert Lupa radikale Selbsterkenntnis in eine fragmentarische Totalität, die so menschlich bleibt, daß der Mensch in ihr, allen Greueln zum Trotz, nicht erniedrigt wird, sondern sich erhebt.

6.2 Meisterhafter Anachronismus

6.2.1 Lupa in Polen: Der Meister

Bis 1989 hat Lupa eher ein Nischendasein gefristet, obzwar er an renommierten Häusern als Regisseur tätig war. Er war in der ersten Dekade seiner Arbeit als Regisseur nicht zuletzt deshalb Außenseiter, weil sein Anspruch nicht darin bestand hat, engagiertes oder «tyrtäisches» Theater zu machen, um damit eine konkrete Utopie als Alternative zum bestehenden System zu formulieren. Selbst in der hochgradig politisierten Stimmung der 1970er und 1980er Jahre unterlag Lupa Arbeit einer gesonderten Entwicklung und eigenen Zäsuren, offenbar jenseits der gesellschaftlichen Entwicklung. Spätestens 1992 gelang ihm der Durchbruch

⁴s. [LUPA 1999d, S. 49]

⁵Brochs Entwurf für einen Verlagsprospekt für «Die Schlafwandler» [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 18]

⁶Brief von Hermann Broch an Frank Thiess vom 6. April 1932 [BRUDE-FIRNAU 1972, S. 93]

zu einem breiteren Publikum. Seither wird Lupa kaum noch kontrovers diskutiert, sondern ist in Polen als Meister seines Faches anerkannt. Harsche Kritik gibt es in den Rezensionen der 1990er Jahre kaum. Sie wird, wenn überhaupt, nur hinter vorgehaltener Hand geäußert. Lupa erhält in den letzten Jahren immer häufiger Preise für sein Theater. Auch «seine» Schauspieler finden sich oft unter den Ausgezeichneten.

Es lag und liegt ihm an der stückweisen Beschreibung der Mechanismen einer untergründigen Entwicklung, mit der die innere, geistige und spirituelle Wandlung des Einzelnen gemeint ist. Der einzelne Mensch bewegt sich in kommunikativen Zusammenhängen und ist somit von dem jeweiligen Herrschaftssystem geprägt, das aber bei Lupa recht diffus als das Außen, das Andere oder Fremde wirkt, mit dem sich der Einzelne auseinandersetzen hat. Lupa bearbeitet szenisch vor allem die Sicht von Individuen auf Konflikte, die zwischen den Ansprüchen, die sich im Innern herangebildet haben, und denen, die von außen gesetzt werden, ausbrechen. Nicht die Analyse des historischen Ereignisses steht im Mittelpunkt, sondern die Analyse von deren Abbild im Individuum, so daß die gesellschaftliche bzw. äußere Wirklichkeit nur noch als individuelles Erlebnis und Geschichte nur noch als Erinnerung wahrnehmbar ist.

Ist für das Verständnis von Lupas Theater eine «Initiation der Eliten»⁷ nötig, die Eliade für notwendig hält, um moderne Kunst zu verstehen? Lupa sieht die Rezeption seiner Inszenierungen nicht quantitativ, sondern ihn macht, nach eigenen Angaben, ein einziger Zuschauer froh, der ihn verstanden hat oder zu verstehen versucht. Prinzipiell richtet sich Lupas Theater an Zuschauer, die zu einer besonderen Form von Offenheit fähig sind, die die Bereitschaft und Geduld aufbringen, seinen oftmals sehr langen Inszenierungen zu folgen, zuzuhören und sich einzuhören. Meiner Ansicht nach ist diese Fähigkeit nicht einer Elite vorbehalten, sondern einem Kreis von Menschen, die bereit sind, sich auf Lupas Theater einzulassen. Auffällig ist, daß Lupas Publikum durchaus polarisiert ist. Es spaltet sich einerseits in Fans, andererseits in Gegner auf. Zwischen diesen Polen findet sich kaum jemand.

Lupa thematisierte verfrüht Phänomene, die erst nach dem Umbruch 1989 an die Oberfläche des gesellschaftlichen Diskurses getreten sind und daher erst seit diesem Zeitpunkt von den Rezipienten assimiliert werden konnten. Ein Beispiel dafür ist die Rolle des Bürgerlichen in Lupas Theater. Typisch für die polnische Mentalität ist eine Mischung aus post-adeligen und bäuerlichen Eigenschaften, während die bürgerliche Kultur zurückgeblieben ist, was historisch dadurch bedingt war, daß Polen in der Zeit der Blüte des Bürgertums nicht existierte und nach dem zweiten Weltkrieg die sozialistische Gesellschaft im Prinzip aus einer post-feudalen entstanden ist. Lupa aber repräsentiert in seinem Theater vor der Zeit Bürgerlichkeit, die er einem fremden kulturellen Kontext entlehnt. Polen ist aber erst seit Anfang der 1990er Jahre auf dem Weg in eine bürgerliche Gesellschaft. In rasender Eile soll nun ein langer historischer Prozeß aufgeholt werden.

⁷[ELIADE 1988, S. 182f]. Eliade vermutet aufgrund der Komplexität und den vielen Verschlüsselungen in der modernen Kunst, die sich dem Rezipienten nicht auf den ersten Blick und meist nicht eindeutig erschließt, eine Analogie der Kunstrezeption zu Initiationsprüfungen in archaischen Gesellschaften.

Die Überstürzung bringt immense soziale Probleme mit sich, die an den Frühkapitalismus des 19. Jahrhunderts erinnern. Und wieder tritt Lupa vorzeitig an, «die heilige Ruhe»⁸ zu stören, indem er die Pervertierung des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft zeigt. Insofern macht ihn zunächst das Bürgerliche, als bald aber das Antibürgerliche zum Vorreiter oder zum Propheten einer geistigen Entwicklung.

Das Theater Krystian Lupas nimmt im Kanon des polnischen Theaters der beiden letzten Jahrzehnte eine Sonderstellung ein, vor allem weil er sich nicht explizit auf die polnische Romantik beruft. Obzwar Lupa in Polen mit Stolz als herausragende Persönlichkeit angesehen wird, gilt er jedoch nicht unbedingt als Repräsentant des Polentums.⁹ Lupa selbst hat nicht nur einmal seinen Abstand zu den polnischen Mythen betont, den er u. a. mit seiner Herkunft aus Kleinpolen, dem an Schlesien grenzenden Landesteil um Krakau, in Zusammenhang bringt. Der kleinpolnische Patriotismus sei stärker an das Haus gebunden und wird «nicht auf die Fahnen geschrieben», ist «ruhig, versteckt, unausgesprochen».¹⁰ Als Kosmopolit hat Lupa eine universelle Sicht auf die Welt und den Menschen. Darin trifft er sich mit jenen universalistischen Tendenzen der Romantik, die den Nationalisten immer wieder Schwierigkeiten bereitet haben.¹¹ Ich meine, daß in Lupas Theater auf der Grundlage anderer, fremder Stoffe eine neue Version des universalistischen romantischen Paradigmas in Entstehung begriffen ist. Dementsprechend meint Gruszczyński, Lupa sei in seinem Streben nach Erkenntnis ein Romantiker, was heute immer seltener werde. Indem Lupa sich auf andere Stoffe stütze, könne er den eigenen Stereotypen aus dem Weg gehen und so überlebe die Romantik gerade durch Lupa.¹²

Während die Rezeption der Romantik vor 1989 vorwiegend auf nationale Themen beschränkt war, rücken nach der Wende nun allgemein die individuelle Perspektive, das Verhältnis des Individuums zum Staat und der romantische Universalismus in den Vordergrund.¹³ Lupa seinerseits hat sich schon sehr früh jene ambivalente Sicht auf die polnischen Mythen zu eigen gemacht, die sich erst in den letzten Jahren durchzusetzen scheint. Eine Lesart der Dramen der polnischen Romantik beinhaltet, daß sie Individuationen darstellen, die jedoch immer vom Einzelnen auf die Gemeinschaft schließen.¹⁴ Mit diesen Individuationen ist der geistige Wandel des Menschen in einem metaphysisch-religiösen Sinne gemeint. Lupas universalistische Vision und eine solche Romantikrezeption laufen aufeinander zu, denn auch Lupa geht es um die künstlerische Darstellung eines geistigen Wandels des Menschen. Mir scheint die gemeinschaftliche, «tyrtäische» Komponente der Romantik in seinem Programm nahezu gänzlich zu fehlen, sein theatrales Werk schließt sie jedoch nicht unbedingt aus.

Es ist interessant zu beobachten, wie aus Lupas Inszenierungen aktuelle Bezüge

⁸[LUPA 2001b]

⁹s. [ZIELIŃSKA 2002, S. 7]

¹⁰[LUPA 2000f, S. 13]

¹¹s. [KRÓL 1992, S. 149]

¹²s. [GRUSZCZYŃSKI 1999a, S. 195f]

¹³s. [MASŁOWSKI 1998, S. 43]

¹⁴s. u. a. [MASŁOWSKI 1998, S. 227]

zur gesellschaftlichen Wirklichkeit herausgelesen werden können, obwohl sie möglicherweise unwillentlich entstanden sind. In «Immanuel Kant» (1996) und «Die Rückkehr des Odysseus» (1999) gibt es z. B. merkwürdig amorphe Gruppen junger Menschen, die kaum irgendwo zuzuordnen sind und von denen ein diffuser Widerstand gegen die bestehende Ordnung ausgeht, dessen Ausrichtung weder ihnen selbst noch dem Zuschauer klar ist. Sie können als Anspielung auf einen Großteil der heutigen Jugend in Polen verstanden werden, die ein großes Potential an Unmut besitzt, das aber kaum auf etwas Konkretes gerichtet ist, sondern eher eine orientierungslose, eben amorphe Protesthaltung ausdrückt. Ein anderes Beispiel ist Bernhards Stück «Ritter, Dene, Voß», für das dem Autor «echte» Schauspieler Pate gestanden hatten, die er in seinem Stück ältlich, verschroben und misanthropisch darstellt. Zwischen Lupas Inszenierung «Geschwister. Ritter, Dene, Voß» (1996) und der sich zeitgleich anbahnenden Krise am *Stary Teatr* ergeben sich frappierende Zusammenhänge. Mit manchen seiner Inszenierungen, z. B. «Auslöschung», wirkt Lupa durch die Darstellung der radikalen Abrechnung der Protagonisten mit sich selbst der menschlichen Maulwurfmentalität entgegen. Er zeigt, wie manche seiner Figuren die eigene Schuld, bestünde sie auch im Nichtstun oder im Geschehenlassen, anzunehmen bereit sind und bewußt mit ihr zu leben versuchen. Das ist in Polen derzeit besonders brisant, wenn es um die Frage der «Mitschuld» der Polen an der Shoah geht.¹⁵

In einem gewissen Sinne wurden die Veränderungen nach 1989 als Befreiung von der vormals extremen Politisierung des Theaters empfunden. Während man unter den besonderen Bedingungen des realen Sozialismus bzw. des Widerstands dagegen darauf aus war, das Wir-Gefühl der Polen gegen das Wir-Gefühl des Arbeiter- und Bauernstaates aufrechtzuerhalten und auszubauen, die Romantik als Bezugssystem und Identifikation nutzend, ist es heute wichtig, sich selbst als Mensch in einem neuen System und als Pole neu zu definieren. Insofern ist es nur logisch, daß die breitere Rezeption von Lupas Theater nach der politischen Wende eingesetzt hat.

Nicht nur in Polen ist die klar definierte Funktion des politischen Theaters nach 1989 abhanden gekommen. Wo sollte politisches Theater heute ansetzen? In der polnischen, an Theater interessierten Öffentlichkeit wird das bisherige Verständnis des politischen bzw. gesellschaftlich engagierten Theaters rege debattiert, gerade weil das Theater und seine Wirkung häufig noch immer in den Schemata der VR Polen gesehen wird, obwohl sich die Situation grundlegend geändert hat.¹⁶

Hans-Thies Lehmann spricht von der «unabsichtlichen», politischen Wirkung im Theater, die nur «jenseits der Intention» möglich sei. ««Irgendwie» wissen wir, dass Theater trotz allem in einer besonderen Weise zwar nicht direkt politisch ist, aber doch in der Praxis seiner Entstehung und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer eine eminent «soziale», eine gemeinschaftli-

¹⁵ Jan Błoński hatte bereits 1987 in seinem Artikel «Arme Polen blicken aufs Ghetto» von einer «Mitschuld» der Polen an der Vernichtung der Juden gesprochen. Durch diesen Text wurde eine erste Welle von Diskussionen ausgelöst. «Mit-Teilhabe und Mit-Schuld sind nicht dasselbe. Man kann mitschuldig sein an einem Verbrechen, ohne daran teilgehabt zu haben. Zunächst durch Unterlassen oder ungenügenden Gegendruck.» [BLOŃSKI 1995, S. 91]

¹⁶s. u. a. [GRUSZCZYŃSKI 1999b, S. 36-38], [PLATA 2000, S. 18-20]

che Sache ist. Das Politische ist ihm eingeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen.»¹⁷ Lehmann faßt das Politische im Theater in folgender Weise zusammen: «Erstens: das Politische kann im Theater nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo. Und zweitens: das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus drittens die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muß.»¹⁸ Lupas Ansatz, die nichtige Existenz des Einzelnen und seine Entwicklung zum Thema zu machen, wird unter den Prämissen der «Unterbrechung des Politischen» und der «Praxis der Ausnahme»¹⁹ hochaktuell und brisant. In so mancher polnischer Rezension wird Lupas Theater für diese Art von Aktualität hochgeschätzt. Es wird sogar allgemein eine Hinwendung zum «ethischen Drama» prognostiziert, in dem der Mensch selbst als Hauptfigur ins Theater zurückkehrt.²⁰ In Polen ist in letzter Zeit das Zerbrechen alter Theaterstrukturen zu beobachten. Die Krise der Theater beinhaltet auf der einen Seite den Widerspruch zwischen der nach wie vor zentralistischen Kulturpolitik, die die Schicksale einzelner Künstler durch das Ministerium regeln will, und dem eigentlichen Kulturbetrieb, der sich dem freien Markt öffnen muß bzw. dies schon getan hat. Ebenso sind die Stadt- und Staatstheater durch das Arbeitsrecht gezwungen, in ihren aus dem Sozialismus überkommenen Ensemblestrukturen weiterzuarbeiten, was für die soziale Sicherheit der älteren Ensemblemitglieder sicherlich von unschätzbarem Vorteil ist, für das Budget der Theater und für die Chancen jüngerer Künstler aber dementsprechend von Nachteil. Andererseits entstehen eine ganze Reihe neuer Theaterformen, die ihren Platz nun in einer Gesellschaft definieren müssen, in der das Theater nicht mehr die Stellvertreterfunktion einer unterdrückten Öffentlichkeit ausfüllt und somit längst nicht mehr den Nimbus des Verbotenen und daher des Wichtigen trägt. Ob aus der institutionellen Krise ein Aufbruch ableitbar ist, von wem dieser mögliche Aufbruch getragen wird und durch welcher Art Ideen er repräsentiert werden soll, sind derzeit noch offene Fragen.

Im Blick auf Lupas Theater hat diese institutionelle Krise eine Kehrseite: Lupa braucht für seine Arbeit Zeit. Die Überlängen der Vorstellungen und deren Langsamkeit habe ich als Gegengewicht zur heutigen Schnellebigkeit herausgestellt. Das Privileg der langen Probenzeiträume, das in der VR Polen wie auch in anderen ehemaligen sozialistischen Ländern existierte, gehört für Lupa zur unabdingbaren Arbeitsgrundlage. Er braucht somit diese sicheren Strukturen, innerhalb derer er mehr oder weniger ungestört arbeiten kann. Auch konnte sich durch die Struktur der festen Ensembles an den polnischen Theatern eine seit vielen Jahren kontinuierliche Zusammenarbeit mit bestimmten Schauspielern entwickeln. Die wachsende Anpassung auch der polnischen Theater an die Zwänge des Marktes wird die Notwendigkeit der zeitlichen Einschränkung mit sich bringen. Noch tan-

¹⁷[LEHMANN 2001, S. 10]

¹⁸[LEHMANN 2001, S. 13]

¹⁹[LEHMANN 2001, S. 13]

²⁰s. [AUGUSTYNOWICZ et al. 2000]

giert dieser Umbruch Lupas Arbeit aufgrund der allgemeinen Hochschätzung nur teilweise und in Maßen. Die Frage ist, ob diese Entwicklung Lupas Arbeit in Zukunft beeinträchtigen wird oder ob er seine Arbeitsweise den neuen Gegebenheiten anpassen können. Ich wünsche Lupa, daß Raddatz' «Vision einer von der Ökonomie befreiten Kultur, in deren Zentrum das Mysterium der Existenz steht» aufgeht, denn sie kann «den utopischen Kern von Kultur selbst freisetzen.»²¹ Ich sehe, daß in Polen wie in anderen ostmitteleuropäischen Ländern im Moment eine Chance vertan wird, politisch einen eigenen Weg zu beschreiten. Dagegen steht der zähe Anachronismus eines Theaters wie das Krystian Lupa. Hoffentlich gelingt es ihm und anderen, mit der Kunst oder auch dem Mythos Kunst ein Gegengewicht zur Politik zu setzen!

6.2.2 Lupa in Europa: Ein Anachronist?

Wird Lupa im eigenen Land als Stürmer, Prophet und Sonderling angesehen, so gilt er in Deutschland vorwiegend als Leisetreter ohne oder mit unklarer Botschaft und als typischer Pole. Er ist der Entwicklung in Polen bisher immer ein Stück weit voraus gewesen, wird aber in Deutschland kaum anerkannt, weil seine Diskursform veraltet erscheint. Aus den Rezensionen über Lupas Gastspiele ergibt sich das Bild eines – etwas überspitzt – langatmigen, bedrückenden, grauen Theaters. «Der Zuschauer geht nicht aus dem Grunde ins Theater, so der westliche Rezensent, um zu finsternen Gedanken herausgefordert zu werden. Wozu sollte man ihm zu viele Momente der Stille lassen? Dann begänne er noch nachzudenken. Zu denken hat er schon auf der Arbeit...»²² Anders als in Deutschland wird Lupa «metaphysischer Realismus»²³ in Frankreich mit Begeisterung aufgenommen. Auch äußerten sich renommierte Regisseure des westeuropäischen Theaters ausgesprochen positiv über Lupas Theater. Luc Bondy soll z. B. von einem «polnischen Theaterwunder» gesprochen haben,²⁴ Peter Brook soll sich Lupa gegenüber tief berührt von dessen Theater gezeigt haben,²⁵ und Georges Lavaudant hat aufgrund seiner Faszination für die erste Version der «Brüder Karamasow» deren Neuinszenierung für das Pariser Theater *Odéon* erwirkt. Im Zusammenhang mit der Rezeption der «Schlafwandler» habe ich darauf hingewiesen, wie stark sowohl die Sehgewohnheiten, als auch die Erwartungen an Theater innerhalb Europas differieren.

Ist Lupas Theater nun ein verspätetes Theater aus einer verspäteten Gesellschaft? Oder zeigt es gerade eine Alternative zu dem auf, was im Westen nicht mehr oder noch nicht denkbar ist? Die «metaphysischen» Schocks, die Lupa mit seinem Theater auslösen will, haben nichts mit (neo)avantgardistischen Schocks gemein.

²¹ Frank M. Raddatz in [HÖRNIGK et al. 1998, S. 7]

²²[KOWALCZYK 1994] Janusz Kowalczyk reflektiert dieses Phänomen anlässlich einer Rezension in «Le soir» über das Gastspiel von «Kalkwerk» beim 1. Internationalen Kunstfestival in Brüssel 1994. Er weist darauf hin, daß ein großer Teil des Publikums bei polnischen Gastspielen aus Exilpolen besteht, von denen Lupas Theater überwiegend positiv aufgenommen wird. Die Mehrzahl der ausländischen Rezensionen wird aber von Nichtpolen verfaßt.

²³[ZIELIŃSKA 2002, S. 8]

²⁴Luc Bondy zitiert nach [ZIELIŃSKA 2002, S. 7]

²⁵s. [LUPA 2000f, S. 11]

Lupa geht absichtlich einen Schritt vor die Neoavantgarde zurück, indem er erstens zum Prinzip der Individualität der Bühnenfiguren zurückkehrt und zweitens einen dichten *canevas* aus Bedeutungen aufbaut. Die Innovationen in seinem Theater bestehen aus «Retrogradationen».²⁶

Nicht zuletzt deshalb mag sein Theater in Deutschland anachronistisch wirken. Ich möchte jedoch den verbreiteten und durch den Kunstmarkt geförderten Anspruch an Künstler, immer wieder Brandneues zu produzieren, infrage stellen. Es gibt eine Tendenz, immer neue Avantgarden feiern zu wollen, aber wenn nahezu alles, was Kunst genannt wird, zur Avantgarde zählt, was ist dann noch avantgardistisch? Wer kann voraussehen, ob die Kunst, die heute als moderner als die Postmoderne empfunden wird, tatsächlich wegweisend für die Zukunft ist? Ausdruck ihrer Zeit ist sie sicherlich. In der Produktion immer neuer Avantgarden nutzt sich der Avantgardebegriff ab. Dann stirbt die Idee der Avantgarde. Sollte es keine Alternative dazu geben?

Ich meine, daß Lupas Individualismus stärker als der uniformierte und extrovertierte Individualismus des Westens ist, der hierzulande als Mode verordnet und massenweise anonym vor-gestaltet wird. Und ich meine, daß Lupas Theater modern (im Sinne von zeitgemäß und der Gegenwart verpflichtet) ist, gerade weil es anachronistisch ist und sein will. Es ist ein Gegenpol zu den sich auf dem westlich geprägten Kunstmarkt überstürzenden avantgardistischen Neuheiten: Es ist langsam, nicht rasend. Es ist leise, nicht schrill. Es ist grau koloriert, nicht grell. Es ist vorsichtig, nicht skandalös. Lupa steht nicht nur durch die Übersetzung vorwiegend fremder Stoffe, sondern auch durch seine kosmopolitische, universalistische Haltung zwischen den Welten. Sein Ort ist nirgends – in der Utopie.

Der wesentliche Unterschied zwischen Lupa und dem postmodernen bzw. «postdramatischen»²⁷ Theater ist, daß bei Lupa annähernd jedes Zeichen eine Bedeutung besitzt, wenn diese auch nie absolut und eindeutig besetzt ist. Lupas Zeichen stehen in ihrer Ambivalenz der individuellen Ausdeutung durch den Zuschauer offen. Insofern agiert Lupa anders als das «postdramatische Theater», wo die Bedeutung oft in der Bedeutungslosigkeit besteht, wo die Synthese entzogen wird.²⁸ Lupas Theater zeichnet sich dadurch aus, daß es mit einem Sinnentwurf aufwartet, den Lehmann schon gänzlich hatte verschwinden sehen, wenn er im Zusammenhang mit der Unmöglichkeit der Formulierung einer einheitlichen, «postdramatischen» Dramaturgie etwa nach dem Vorbild Lessings schreibt: «Das Theater des Sinnentwurfs und der Synthese und damit auch die Möglichkeit synthetisierender Auslegung schwand dahin. Lediglich «work in progress» bleibende, stotternde Antworten, partielle Perspektiven sind möglich, keine Ratschläge, geschweige Vorschriften.»²⁹ Der Sinnentwurf, den Lupa in seinem Theater auf die Probe stellt, ist aber nicht abgeschlossen, sondern immer unvollendet, eine ewige Skizze. Besser gesagt: Es sind Skizzen in der Mehrzahl, denn aus den verschiedensten Perspektiven betrachtet Lupa den schwindenden, zerrinnenden Sinn, dessen

²⁶[SCHMID 1995, S. 413], s. Abschnitt 2.1

²⁷Lehmann hat mit dem «postdramatischen Theater» einen Begriff entworfen, der bei weitem klarer formuliert ist, als das diffuse «postmoderne» Theater, s. [LEHMANN 1999].

²⁸s. [LEHMANN 1999, S. 139ff]

²⁹[LEHMANN 1999, S. 26]

Existenz er aber doch ahnt. «Schöpferische Menschen zeigen die Welt normalerweise in einer sehr <beholfenen> Weise, aber dann entstellen sie sie, indem sie sie wie von oben zeigen, durch jemanden, der höher steht, durch einen Arzt, der über einen Kranken redet, aber nicht durch den Kranken, der über die eigene Krankheit stammelt. Die Perspektive des Arztes, des Weisen, des Psychiaters, Gottes ist [...] tief verlogen.»³⁰ Lupa hingegen schreckt nicht vor der Unbeholfenheit seiner Figuren, nicht vor der Fragmentarhaftigkeit der Stoffe zurück, weil es ihm an der Darstellung des Menschlichen gelegen ist. Sein Theater ist nicht voller Gewissheiten und Antworten, sondern voller Unsicherheiten und offener Fragen. Je älter er wird, desto unsicherer werden die Fragen. Und: «Eigentlich erschafft jeder Leser [und jeder Zuschauer] im Rahmen seines eigenen Identitätsthemas das Werk neu.»³¹

³⁰{LUPA 2001b}

³¹{HOLLAND 1979, S. 1127} Hinzufügung U.S.

Kapitel 7

Anhang

7.1 Zeittafel

7. November 1943 Krystian Lupa als einziger Sohn von Ludwik Lupa und Weronika Lupa, geb. Freiherr, in Jastrzebie Zdroje geboren

1961 Beginn eines Physikstudiums an der Jagiellonen-Universität (*Uniwersytet Jagielloński*) in Krakau

1963 Malereistudium an der Akademie der Schönen Künste (*Akademia Sztuk Pięknych – ASP*) in Krakau in der Klasse von Hanna Rudzka-Cybisowa, Wechsel in die Graphikklassse von Mieczysław Wejman

1969 Abschluß des Graphikstudiums

1969–1971 Studium an der Staatlichen Theater- und Filmhochschule (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa – PWSTiF*) in Łódź; Mitarbeit im Studententheater *Cytryna* (Zitrone) bei den Produktionen «Szymon Słupnik» von Andrzej Maria Marczewski und «Anatomie des Dr. Tulp» von Jarosław Mark Rymkiewicz; Relegierung von der Filmhochschule

1972 Bewerbung für ein Regiestudium an der Staatlichen Theaterhochschule (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna – PWST*) in Warschau, Ablehnung

1973 Regiestudium an der Staatlichen Theaterhochschule (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna – PWST*) in Krakau u. a. bei Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki und Jerzy Krasowski

1974/75 Assistent bei Konrad Swinarskis unvollendeter Inszenierung «Hamlet» von Shakespeare am *Stary Teatr* (Alten Theater) in Krakau

Mai 1976¹ «Schlachthof» («Rzeźnia») von Sławomir Mrożek im *Teatr Słowackiego: Miniatura* (Studiobühne des Słowacki-Theaters) in Krakau

¹Die Angaben der Monate beziehen sich auf die offiziellen Premieren der Inszenierungen, bei den Inszenierungen an der Theaterhochschule auf die ersten öffentlichen Vorstellungen, die sich nicht unbedingt mit den Daten der Diplome decken, bei den Fernsehproduktionen auf die Daten der ersten Ausstrahlung.

- Januar 1977** Diplominszenierung «Nixen und Hexen» («Nadobnisie i koczkodany») von Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) an der Theaterhochschule in Krakau
- Juli 1977** «Das Leben des Menschen» («Życie człowieka») von Leonid Andrejew am *Teatr im. Cypriana Norwida* (Cyprian-Norwid-Theater) in Jelenia Góra
- Januar 1978** «Yvonne, die Burgunderprinzessin» («Iwona, księżniczka Burgunda») von Witold Gombrowicz am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- Januar 1978** Fernsehproduktion zu «Narr und Nonne» («Wariat i zakonnica») von Witkacy für OTV Wrocław
- Februar 1978** «Nixen und Hexen» von Witkacy am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- 1978** Auszeichnung an Lupa für Bühnenbild und Regie von «Nixen und Hexen» beim IV. Oppelner Theaterwettbewerb – Polnische Klassik (*IV Opolskie Konfrontacje Teatralne – Klasyka Polska*)
- Juni 1978** Frank Wedekind «Erdgeist» («Demon ziemi») am *Teatr Bagatela* in Krakau
- Februar 1979** «Das durchsichtige Zimmer» («Przeroczysty pokój») von Krystian Lupa am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- September 1979** «Die Mutter» («Matka») von Stanisław Przybyszewski am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- April 1980** «Das Abendessen» («Kolacja») von Krystian Lupa am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- Juni 1981** «Die Rückkehr des Odysseus» («Powrót Odysa») von Stanisław Wyspiański am *Stary Teatr* in Krakau
- 1982** Auszeichnung an Lupa für das Bühnenbild und an Stanisław Radwan für die Musik in «Die Rückkehr des Odysseus» beim VIII. Oppelner Theaterwettbewerb – Polnische Klassik
- Oktober 1981** «Die Pragmatiker» («Pragmatyści») von Witkacy am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- Februar 1982** «Zu Fuß» («Pieszko») von Sławomir Mrożek am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- Dezember 1982** «Das namenlose Werk» («Bezimiennie dzieło») am *Stary Teatr* in Krakau

- 1983** Preis an Lupa für seine Bearbeitungen von Witkacys «Die Pragmatiker» und »Namenloses Werk« beim IX. Oppelner Theaterwettbewerb – Polnische Klassik, Auszeichnung für Lupas Arbeit mit den Schauspielern in «Die Pragmatiker» bei der Kalischer Theaterbegegnung (*Kaliskie Spotkania Teatralne*)
- März 1983** «Yvonne, die Burgunderprinzessin» von Witold Gombrowicz am *Petőfi-Theater* in Veszprem/Ungarn
- März 1984** «Trauung» («Ślub») von Witold Gombrowicz am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- Juni 1984** Fernsehproduktion «Die Pragmatiker» von Witkacy für den Sender OTV Wrocław
- März 1985** «Sieben Träume im Traumstaat» («Siedem snów w państwie snów») nach Alfred Kubins «Die andere Seite» an der Theaterhochschule in Krakau
- Mai 1985** «Traumstadt» («Miasto snu») nach Alfred Kubins «Die andere Seite» am *Stary Teatr* in Krakau
- seit Oktober 1985** Dozent an der Theaterhochschule in Krakau, seit März 1992 außerordentlicher Professor, seit Februar 2001 Professor
- April 1986** «Maciej Korbowa und Bellatrix» («Maciej Korbowa i Bellatrix») von Witkacy am *Teatr im. Cypriana Norwida* in Jelenia Góra
- 1987** Preis an Krystian Lupa für das Bühnenbild und an Marcin Krzyżanowski für die Musik in «Maciej Korbowa und Bellatrix» beim XIII. Oppelner Theaterwettbewerb – Polnische Klassik
- Februar 1988** «Die Schwärmer» («Marzyciele») von Robert Musil am *Stary Teatr* in Krakau
- 1988** Konrad-Swinarski-Preis an Krystian Lupa für «Die Schwärmer»
- November 1988** «Brüder» («Bracia») nach Fjodor Dostojewskis «Die Brüder Karamasow» an der Theaterhochschule in Krakau
- Februar 1990** «Skizzen aus Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»» («Szkice z «Człowieka bez właściwości» Roberta Musila») an der Theaterhochschule in Krakau
- April 1990** «Die Brüder Karamasow» («Bracia Karamazow») nach Fjodor Dostojewski am Alten Theater in Krakau
- Dezember 1991** «Malte oder Triptychon des verlorenen Sohnes» («Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna») nach Rainer Maria Rilke am *Stary Teatr* in Krakau

- 1991** Preis der Stiftung für Polnische Kultur (Fondacja Kultury Polskiej) an Krystian Lupa für sein Gesamtwerk, Aleksander-Zelwerowicz-Preis der Zeitschrift «Teatr» an Andrzej Hudziak als Lassman in «Malte»
- Januar 1992** Fernsehproduktion «Die Schwärmer» für OTV Krakau
- 1992** Leon-Schiller-Preis an Krystian Lupa für sein Gesamtwerk
- Juli 1992** «Kalkwerk» nach Thomas Bernhard beim Mittelfest in Cividale del Friule/Italien und im November 1992 am *Stary Teatr* in Krakau
- 1993** Preise für «Kalkwerk»: Grand Prix der Kalischer Theaterbegegnung für die Inszenierung und Preise an Malgorzata Hajewska-Krzysztofik, Andrzej Hudziak und Zbigniew Kosowski für ihre Rollen; 2. Preis für die Inszenierung beim Internationalen Theaterfestival «Kontakt» (Międzynarodowy Festiwal Teatralny «Kontakt») in Toruń, Aleksander-Zelwerowicz-Preis der Zeitschrift «Teatr» an Andrzej Hudziak als Konrad; Preis «Goldene Kutsche» («Złota karetka») der Zeitung Nowości
- Februar 1993** «Maciej Korbowa und Bellatrix» von Witkacy an der Theaterhochschule in Krakau
- Dezember 1993** Fernsehproduktion «Clarissas Welt» («W stronę Klarysy») nach Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften» für *Teatr Telewizji* (Fernsehtheater – TVP 2)
- Januar 1995** Fernsehproduktion «Das alte Haus» («Stary dom») nach Hans Christian Andersen für OTV Krakau
- Februar 1995** «Die Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie» («Lunacy. Esch czyli anarchia») nach dem zweiten Teil der Trilogie «Die Schlafwandler» von Hermann Broch am *Stary Teatr* in Krakau
- 1995** Dritter Preis für die Inszenierung «Die Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie» beim Internationalen Theaterfestival «Kontakt» in Toruń, Aleksander-Zelwerowicz-Preis der Zeitschrift «Teatr» an Alicja Bieniewicz als Mutter Hentjen
- Juni 1995** «Kalkwerk» nach Thomas Bernhard am Stadttheater in Beer Sheva/Israel
- Januar 1996** «Immanuel Kant» von Thomas Bernhard am *Teatr Polski* (Polnisches Theater) in Wrocław
- 1996** Preis für die beste Regie des Internationalen Theaterfestivals «Kontakt» in Toruń für die Inszenierung «Immanuel Kant»
- April und Mai 1996** «Kirschroter und olivgrüner Platonow» («Platonow wiśniowy i oliwkowy») nach Anton Tschechows «Platonow» an der Theaterhochschule in Krakau

- Oktober 1996** «Geschwister. Ritter, Dene, Voß» («Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voß») von Thomas Bernhard am *Stary Teatr* in Krakau
- Mai 1997** «Dame mit Einhorn» («Dama z jednorożcem») nach dem dritten Teil von Hermann Brochs «Die Schlafwandler» und «Die Versuchung der stillen Veronika» («Kuszenie cichej Weroniki») nach Robert Musils gleichnamiger Erzählung am *Teatr Polski* in Wrocław
- November 1997** «Kunst» («Sztuka») von Jasmina Reza am *Stary Teatr* in Krakau
- März 1998** «Drei Schwestern» («Trzy siostry») von Anton Tschechow an der Theaterhochschule Krakau
- Oktober 1998** «Die Schlafwandler. Huguenau oder Die Sachlichkeit» («Lunacy. Huguenau czyli rzeczowość») nach dem dritten Teil der Trilogie «Die Schlafwandler» von Hermann Broch am *Stary Teatr* in Krakau
- Februar 1999** Stanisław Wyspiański «Die Rückkehr des Odysseus» am *Teatr Dramatyczny* (Dramatisches Theater) in Warschau
- September 1999** «Die Präsidentinnen» («Prezydentki») von Werner Schwab am *Teatr Polski* in Wrocław
- März 2000** «Sommergäste» («Letnicy») von Maxim Gorki an der Theaterhochschule in Krakau
- 2000** Fernsehfilm «Julia» nach Lidia Wilk
- April 2001** Fernsehproduktion «Die Versuchung der stillen Veronika» für *Teatr Telewizji* (TVP 2)
- März 2001** «Auslöschung» («Wymazywanie») am *Teatr Dramatyczny* in Warschau
- November 2001** Neuinszenierung «Die Schwärmer» am Thalia-Theater Hamburg
- 2001** Fernsehproduktion «Hanna Wendling» nach Hermann Broch für *Teatr Telewizji*
- Mai 2002** «Meister und Margarita» («Mistrz i Małgorzata») am *Stary Teatr* in Krakau
- 2002** Proben zu «Klaras Verhältnisse» («Przypadek Klary») von Dea Loher am *Teatr Rozmaitości* in Warschau und «Nachtasyl» («Na dnie») von Maxim Gorki am *Teatr Polski* in Wrocław
- 2002** Auszeichnung mit dem höchsten französischen Orden: Ritter der Ehrenlegion (*Légion d'Honneur*) für das künstlerische Werk

7.2 Liste der Szenen «Die Schlafwandler»

7.2.1 «Esch oder Die Anarchie»

Akt 1		
1	Uwertura	Ouvertüre
2	Wyrzucony (a) U Nentwiga (b) Esch sam na ulicy (c) Potem upił się i przespał z dziwką	Entlassen (a) Bei Nentwig (b) Esch allein auf der Straße (c) Hinterher hatte er sich besoffen und mit einem Mädchen geschlafen
3	Martin i Hentjen	Martin und Hentjen
4	Pod drzwiami prezydenta	Vor der Tür des Präsidenten
5	Szwagier	Schwager
6	Wieczorne napięcia	Abendliche Spannungen
7	Sztylety	Dolche
8	Artyści i kupcy	Künstler und Kaufleute
9	Armia Zbawienia	Heilsarmee
10	Do Ameriki	Nach Amerika
11	Kocha się raz	Man liebt nur einmal
Akt 2		
12	Znowu w Kolonii	Wieder in Köln
13	Próba walki kobiet	Probe zu den Frauenringkämpfen
14	Bidula	Dummchen
15	W redakcji	In der Redaktion
16	Lorelei (1-7)	Lorelei (1-7)
17	Harry Kohler	Harry Kohler
18	Koniec z tym	Schluß damit
Akt 3		
19	Pociąg	Der Zug
20	Pod zboczem góry	Am Fuße des Berges
21	Audiencja	Die Audienz
22	Lawina (a) W więzieniu (b) U Erny (c) Jakiś czas później	Die Lawine (a) Im Gefängnis (b) Bei Erna (c) Einige Zeit später
23	Bezsenny	Der Schlaflose
24	Doniesienie	Die Anzeige
25	Epilog (1-3)	Epilog (1-3)

7.2.2 «Huguenau oder Die Sachlichkeit»

Erster Abend

Akt 1		
1	Za miastem	Vor der Stadt
2	Anatomia	Anatomie
3	Obiad	Das Mittagessen
4	Wizyta	Der Besuch
5	Esch przyjeżdża rowerem	Esch kommt mit dem Fahrrad
Akt 2		
6	Maria, Nuchem, Litwak	Maria, Nuchem, Litwak
7	Pogrzeb Samwalda	Samwalds Beerdigung
8	Jerusalem	Jerusalem
9	Święta dysputa (Symposium, czyli rozmowa o wybawieniu)	Der heilige Disput (Symposium oder Gespräch über Erlösung)
Akt 3		
10	Powrót	Die Rückkehr
11	Modlitwy	Das Gebet
12	Festyn	Das Bankett

Zweiter Abend

Akt 1		
13	Nocą i rankiem	Nachts und morgens
14	Na schodach	Auf der Treppe
15	Spacer	Der Spaziergang
16	Spotkanie Biblijne	Die Bibelstunde
17	Goedicke w ciemności	Goedicke in der Dunkelheit
Akt 2		
18	Włamywacz	Der Einbrecher
19	Bunt	Die Revolte
20	Przytułek	Die Herberge
21	Choroba	Die Krankheit
22	Muzykowanie	Musizieren
Akt 3		
23	Dezserter	Der Deserteur
24	Jesienny spacer	Herbstspaziergang
25	Nikt nie widzi drugiego w ciemności	Keiner sieht den Anderen in der Dunkelheit
	1 Eksplozja	1 Die Explosion
	2 Gwałt	2 Die Vergewaltigung
	3 Zabójstwo	3 Der Mord
26	Kuchnia	Die Küche
27	Nokturn	Nocturne

7.3 Editorische Notiz

Die Übersetzungen der Texte einschließlich der Adaptationen von Krystian Lupa sowie der Rezensionen zu seinen Inszenierungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin Uta Schorlemmer.

7.4 Photos



Krystian Lupa und Malgorzata Hajewska-Krzysztofik bei den Proben zu «Geschwister» («Rodzeństwo») – Stary Teatr Krakau 1996. Photo: Marek Gardulski



«Das Abendessen» («Kolacja») mit Zdisław Soboczyński, Jolanta Biela, Stanisław Cichota, Piotr Skiba – Teatr im. Cypriana Norwida Jelenia Góra 1980. Photo: Jerzy Bergander



«Die Pragmatiker» («Pragmatyści») mit Zdisław Soboczyński – Teatr im. Cypriana Norwida Jelenia Góra 1981. Photo: Leszek Strzelec



«Traumstadt» («Miasto Snu») mit Jerzy Fedorowicz, Piotr Skiba, Jacek Romanowski u. a. – Stary Teatr Krakau 1985. Photo: Wojciech Plewiński



«Maciej Korbowa und Bellatrix» («Maciej Korbowa i Bellatrix») mit Ewa Sobiech, Zofia Bajno – Teatr im. Cypriana Norwida Jelenia Góra 1986. Photo: Leszek Strzelec



«Die Schwärmer» («Marzyciele») mit Agnieszka Mandat, Andrzej Hudziak – Stary Teatr Krakau 1988. Photo: Stanisław Markowski



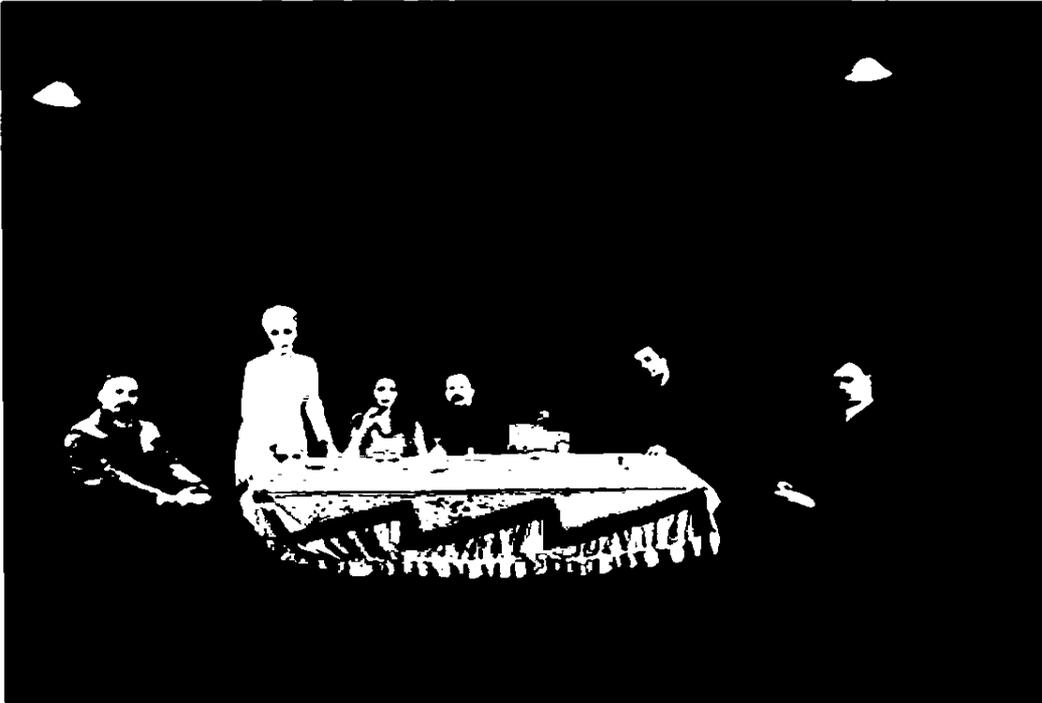
«Die Schwärmer» («Marzyciele») mit Zygmunt Józefczak, Andrzej Hudziak – Stary Teatr Krakau 1988. Photo: Stanisław Markowski



«Kalkwerk» mit Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Andrzej Hudziak – Stary Teatr Krakau 1992. Photo: Marek Gardulski



«Kalkwerk» mit Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Andrzej Hudziak – Stary Teatr Krakau 1992. Photo: Marek Gardulski



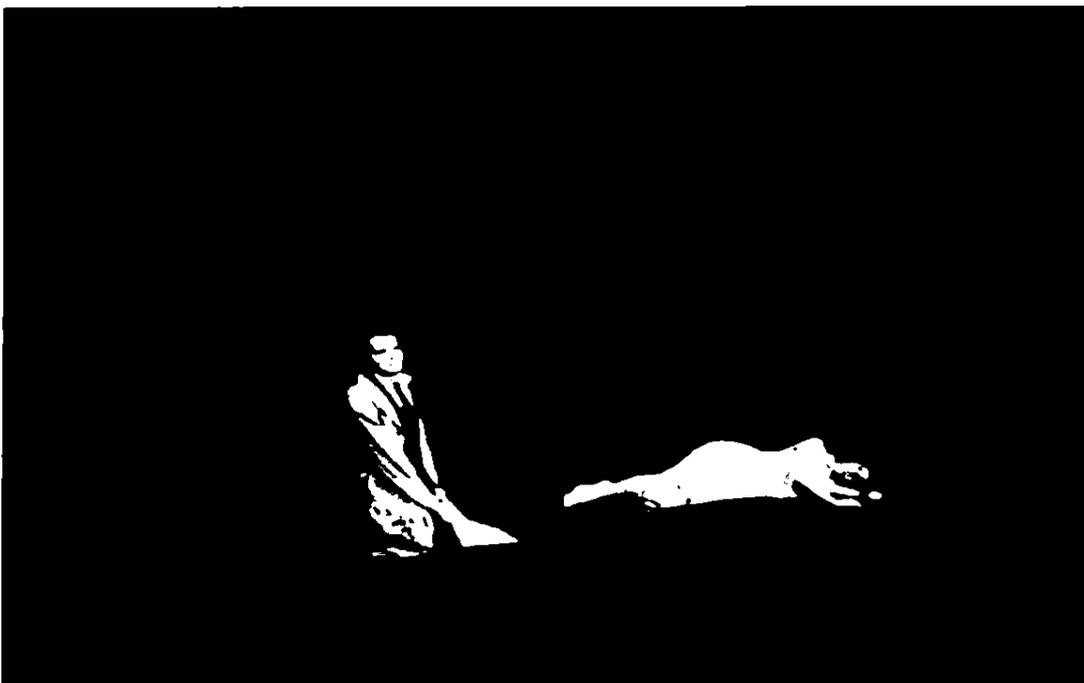
«Die Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie» («Lunatycy. Esch czyli Anarchia») mit Roman Gancarczyk, Anna Polony, Iwona Budner, Zbigniew Kosowski, Krzysztof Globisz, Jan Frycz – Stary Teatr Krakau 1995. Photo: Marek Gardulski



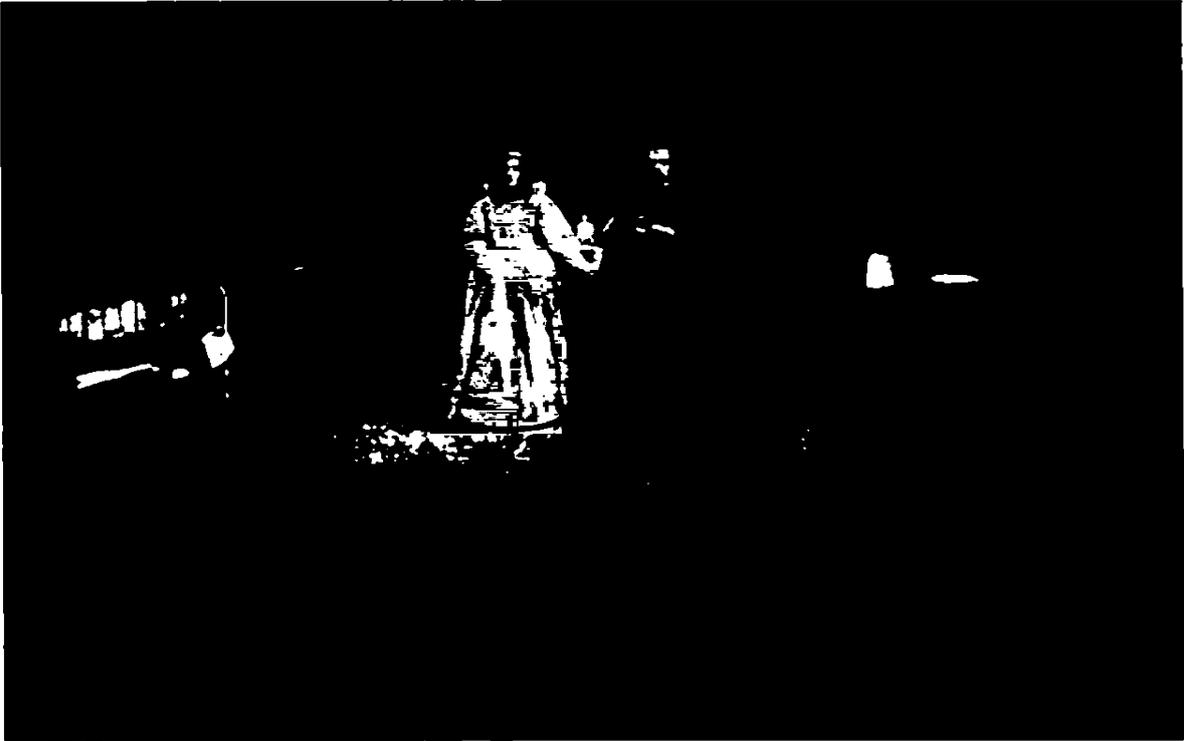
«Die Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie» («Lunatycy. Esch czyli Anarchia») mit Jan Frycz, Alicja Bieniewicz – Stary Teatr Krakau 1995. Photo: Marek Gardulski



«Die Schlafwandler. Huguenau oder Die Sachlichkeit» («Lunatycy. Huguenau czyli Rzeczowość») mit Andrzej Hudziak, Paweł Miśkiewicz, Iwona Budner u. a. – Stary Teatr Krakau 1998. Photo: Marek Gardulski



«Die Schlafwandler. Huguenau oder Die Sachlichkeit» («Lunatycy. Huguenau czyli Rzeczowość») mit Piotr Skiba, Maja Ostaszewska – Stary Teatr Krakau 1998. Photo: Marek Gardulski



«Malte oder Triptychon des Verlorenen Sohnes» («Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna») mit Agnieszka Mandat, Jan Frycz – Stary Teatr Krakau 1991. Photo: Wojciech Plewiński



«Die Rückkehr des Odysseus» («Powrót Odysa») – Teatr Dramatyczny Warschau 1999. Photo: Marcin Kopec



«Auslöschung» mit Aleksandra Konieczna, Piotr Skiba – Teatr Dramatyczny Warschau 2001. Photo: Marcin Kopec

Literaturverzeichnis

- [ANDREJEW 1979] ANDREJEW, LEONID (1979). *Das Leben des Menschen (1907)*. Insel-Verlag, Leipzig.
- [ARTAUD 1964] ARTAUD, ANTONIN (1964). *Le théâtre et son double*. Gallimard, Paris.
- [ASSMANN 1992] ASSMANN, JAN (1992). *Das kulturelle Gedächtnis*. Frankfurt.
- [ASSMANN et al. 1988] ASSMANN, JAN et al. (1988). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt.
- [AUGUSTYNOWICZ et al. 2000] AUGUSTYNOWICZ, ANNA et al. (2000). *Pierwsza dekada: Wolność czyli koniec?* Teatr, (1-3):6–21.
- [BABIŃSKA 1999] BABIŃSKA, IRMINA (1999). *16 lat temu*. Notatnik Teatralny, (18/19):72–73.
- [BANIEWICZ 1995] BANIEWICZ, ELŻBIETA (1995). *Kulisz, Canetti, Broch - Pytania o Europie*. *Twórczość*, (5):112–118.
- [BARKER 1997] BARKER, EILEEN (1997). *Nowe Ruchy religijne*. Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- [BERNHARD 1970] BERNHARD, THOMAS (1970). *Kalkwerk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BERNHARD 1988] BERNHARD, THOMAS (1988). *Auslöschung. Ein Zerfall*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BÖHME 1982] BÖHME, WOLFGANG (1982). *Mystik ohne Gott? Tendenzen des zwanzigsten Jahrhunderts*.
- [BLOCH 1977] BLOCH, ERNST (1977). *Das Prinzip Hoffnung (3. Teil)*. In: Gesamtausgabe Bd. 5. Frankfurt.
- [BŁOŃSKI 1992] BŁOŃSKI, JAN (1992). *Anatomia dziwności (O dramaturgii Witkacego)*. In: [BŁOŃSKI et al. 1992].
- [BŁOŃSKI 1995] BŁOŃSKI, JAN (1995). *Die armen Polen blicken aufs Getto*. In: [KLECEL 1995], S. 76–93.

- [BŁOŃSKI 1995] BŁOŃSKI, JAN (1995). *Po premierze («Esch oder Die Anarchie»)*. *Didaskalia*, (5):5.
- [BŁOŃSKI et al. 1992] BŁOŃSKI, JAN et al. (1992). *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*. Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- [BOOTH 1961] BOOTH, WAYNE C. (1961). *Der implizite Autor*. In: [JANNIDIS et al. 2000], S. 138–152.
- [BRAUNECK 1991] BRAUNECK, MANFRED (1991). *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- [BROCH 1955] BROCH, HERMANN (1955). *Dichten und Erkennen*. In: *Gesammelte Werke Bd. 6*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BROCH 1959] BROCH, HERMANN (1959). *Massenpsychologie*. In: *Gesammelte Werke Bd. 9*. Rhein-Verlag, Zürich.
- [BROCH 1975] BROCH, HERMANN (1975). *Kommentierte Werkausgabe, Bd. 1-13*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BROCH 1996] BROCH, HERMANN (1996). *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BROCH 1997a] BROCH, HERMANN (1997a). *Geist und Zeitgeist*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BROCH 1997b] BROCH, HERMANN (1997b). *Lunacy*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- [BRUDE-FIRNAU 1972] BRUDE-FIRNAU, GISELA (1972). *Materialien zu Hermann Brochs «Die Schlafwandler»*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [BUDNER 1999] BUDNER, IWONA (1999). *Moje lunatyczne kobiety*. *Notatnik Teatralny*, (18/19):119.
- [BURKHARDT 2001] BURKHARDT, WERNER (2001). *Im Schwitzkasten. Bretter, die keine Welt bedeuten: Krystian Lupa inszeniert Robert Musils als unspielbar geltendes Stück «Die Schwärmer» am Thalia-Theater*. *Süddeutsche Zeitung*. 27. November.
- [BÜTTNER 1990] BÜTTNER, GOTTFRIED (1990). *Die Dame mit Einhorn. Die Teppiche des Musée de Cluny. Bilder der seelischen Entwicklung*. Urachhaus, Stuttgart.
- [CIEŚLAK 2001] CIEŚLAK, JACEK (2001). *Piękne lizaje*. *Rzeczpospolita*, (61). 13. März.
- [COHN 1966] COHN, DORRIT. C. (1966). *The Sleepwalkers, Elucidation of Hermann Broch's Trilogie*. Den Haag.

- [DEGLER 1986] DEGLER, JANUSZ (1986). *Prapremiera «Maciej Korbowa i Bellatrix»*. Programmheft des Teatr im. Cypriana Norwida in Jelenia Góra zur Inszenierung «Maciej Korbowa und Bellatrix», S. 7.
- [DEGLER 1999] DEGLER, JANUSZ (1999). *Tak to się zaczęło*. Notatnik Teatralny, (18/19):75–85.
- [DEJMEK 1981] DEJMEK, KAZIMIERZ (1981). *Casus Dziady*. Dialog, (6).
- [DEUTER 2000] DEUTER, ULRICH (2000). *Weltauflösung. Die Bonner Biennale und die Politik des Theaters*. Theater der Zeit, (9):26–29.
- [DURZAK 1967] DURZAK, MANFRED (1967). *Hermann Broch*. Stuttgart.
- [DURZAK 2001] DURZAK, MANFRED (2001). *Hermann Broch*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- [ELIADE 1988] ELIADE, MIRCEA (1988). *Mythos und Wirklichkeit*. Frankfurt.
- [ESSLIN 1991] ESSLIN, MARTIN (1991). *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- [FISCHER-LICHTE 1995] FISCHER-LICHTE, ERIKA (1995). *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung - Körper - Sprache*. Francke Verlag, Tübingen und Basel.
- [FRANK 1982] FRANK, MANFRED (1982). *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. I. Teil*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [GAREWICZ 1992] GAREWICZ, JAN (1992). *Messianismus*. In: [KOBYLIŃSKA et al. 1992], S. 152–160.
- [GEISSLER 1964] GEISSLER, ROLF (1964). *Dekadenz und Heroismus*. Stuttgart.
- [VAN GENNEP 1986] GENNEP, ARNOLD VAN (1986). *Übergangsriten*. Frankfurt.
- [GERGEN 1996] GERGEN, KENNETH J. (1996). *Das übersättigte Selbst*. Carl Auer Verlag, Heidelberg.
- [GŁOWACKA 1997] GŁOWACKA, MALWINA (1997). *Dwie kobiety*. Teatr, (7/8):58–62.
- [GŁOWACKA 1999] GŁOWACKA, MALWINA (1999). *Czekając na zbawiciela...* Teatr, (2):27–29.
- [GODLEWSKA 1999] GODLEWSKA, JOANNA (1999). *Najnowsza historia teatru polskiego*. Wydawnictwo Siedmoróg, Wrocław.
- [GOMBROWICZ 1970] GOMBROWICZ, WITOLD (1970). *Die Tagebücher*, Bd. 1-3. Verlag Günther Neske, Pfullingen.
- [GOMBROWICZ 1997a] GOMBROWICZ, WITOLD (1997a). *Tagebuch 1953-1969*. In: *Gesammelte Werke* Bd. 6-8. Carl Hanser Verlag, München. Wien.

- [GOMBROWICZ 1997b] GOMBROWICZ, WITOLD (1997b). *Theaterstücke (Yvonne, die Burgunderprinzessin/Die Trauung/Geschichte/Operette)*. In: *Gesammelte Werke Bd. 5*. Carl Hanser Verlag, München, Wien.
- [GOWIN 1999] GOWIN, JAROSŁAW (1999). *Kościół w czasach wolności 1989-1999*. Znak, Kraków.
- [GRABOWSKY-HOTAMANIDIS 1995] GRABOWSKY-HOTAMANIDIS, ANJA (1995). *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*. Tübingen.
- [GROSS 2000] GROSS, JAN TOMASZ (2000). *Sąsiedzi. Pogranicze, Sejny*.
- [GROTOWSKI 1968] GROTOWSKI, JERZY (1968). *Das arme Theater*. Friedrich Verlag, Velber.
- [GRUSZCZYŃSKI 1998] GRUSZCZYŃSKI, PIOTR (1998). *Sterbenzeit*. Tygodnik Powszechny, 8. November.
- [GRUSZCZYŃSKI 1999a] GRUSZCZYŃSKI, PIOTR (1999a). *Au-delà*. Notatnik Teatralny, (18/19):195–200.
- [GRUSZCZYŃSKI 1999b] GRUSZCZYŃSKI, PIOTR (1999b). *Buntownicy*. Didaskalia, (34):36–38.
- [GRUSZCZYŃSKI 2000] GRUSZCZYŃSKI, PIOTR (2000). *Madonny trzy*. Tygodnik Powszechny, (47). 19. November.
- [GRUSZCZYŃSKI 2001] GRUSZCZYŃSKI, PIOTR (2001). *Wyznawanie, wymazywanie*. Tygodnik Powszechny, (12). 25. März.
- [GUCZALSKA 2001] GUCZALSKA, BEATA (2001). *Schreibend vernichte ich*. Didaskalia, (42):2–6.
- [GUCZALSKA 1995] GUCZALSKA, BEATE (1995). *Realistyczna fantasmagoria*. Didaskalia, (5):2–4.
- [HAAK 1981] HAAK, JAROSŁAW (1981). *Struktura kryształu*. Wiadomości, (48).
- [HANNO-WEBER 2001] HANNO-WEBER, SABINE (2001). *Musil in Hamburg*. ZDF Theaterkanal: Foyer. 25. November.
- [HARTMANN 2002] HARTMANN, RAINER (2002). *Scheitern mit Bernhard*. Kölner Stadtanzeiger. 24. Juni.
- [HEDERER 1941] HEDERER, E. (1941). *Mystik und Lyrik*. München, Berlin.
- [HENNECKE 2000] HENNECKE, GÜNTHER (2000). *Lange Suche nach dem Sinn*. Neue Osnabrücker Zeitung. 5. Juli.
- [HOELSCHER-OBERMAIER 1998] HOELSCHER-OBERMAIER, HANS-PETER (1998). *Polnische Romantik. Ein literarisches Lesebuch*. Suhrkamp Verlag (Polnische Bibliothek), Frankfurt.

- [HOLLAND 1979] HOLLAND, NORMAN N. (1979). *Einheit Identität Text Selbst. Psyche*, 36(12):1127–1148.
- [HÖRNIGK et al. 1998] HÖRNIGK, THERESE et al. (1998). *TheaterKulturVision – Arbeitsbuch*. Theater der Zeit, Berlin.
- [HUDZIAK et al. 1993/94] HUDZIAK, ANDRZEJ et al. (1993/94). *Pofrunęć. Andrzej Hudziak und Małgorzata Hajewska-Krzysztofik im Gespräch mit Lidia Kośka*. *Notatnik Teatralny*, (7):65–74.
- [ITZ 2001] ITZ (2001). *Im Labyrinth des Lebens und der Welt verirrt. Robert Musils Inszenierung «Die Schwärmer» in der Inszenierung von Krystian Lupa*. *Hamburger Abendblatt*. 26. November.
- [JANION 1998] JANION, MARIA (1998). *Vorwort*. In: [HOELSCHER-OBERMAIER 1998], S. 9–42.
- [JANKOWSKA-CIEŚLAK 2001] JANKOWSKA-CIEŚLAK, JADWIGA (2001). *Wymazywanie matki (Jadwiga Jankowska-Cieślak im Gespräch mit Piotr Mitzner)*. *Didaskalia*, (42):8–9.
- [JANNIDIS et al. 2000] JANNIDIS, FOTIS et al. (2000). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- [JOHNEN 1952] JOHNEN, KURT (1952). *Allgemeine Musiklehre*. Reclam Verlag, Leipzig.
- [JUNG 1984] JUNG, CARL GUSTAV (1984). *Grundwerk*. Walter-Verlag AG, Olten.
- [KAMIŃSKI 1977] KAMIŃSKI, P. (1977). *Seks na ulicy Warszawskiej*. *Literatura*, (13).
- [KARAŚ 1999] KARAŚ, HANNA (1999). *Quo vadis nowa ero? New age w Polsce*. Wydawnictwo Księży Marianów, Kraków.
- [KERÉNYI 1966] KERÉNYI, KARL (1966). *Humanistische Seelenforschung*. In: *Werke in Einzelausgaben Bd. 1*. Langen Müller, München, Wien.
- [KLECEL 1995] KLECEL, MAREK (1995). *Polen zwischen Ost und West. Polnische Essays des 20. Jahrhunderts*. Polnische Bibliothek. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [KOBYLIŃSKA et al. 1992] KOBYLIŃSKA, EWA et al. (1992). *Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe*. Piper, München, Zürich.
- [KOMOROWSKA 2001] KOMOROWSKA, MAJA (2001). *Dojść do tego, co życie nam przypisuje (Maja Komorowska im Gespräch mit Barbara Osterloff)*. *Teatr*, (5):5–10.
- [KONIC 1989] KONIC, PAWEŁ (1989). *«Marzyciele» – Teatr myśli*. *Teatr*, (3):7–8.

- [KOTT 1990] KOTT, JAN (1990). *Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Literatur und Theater*. Alexander Verlag, Berlin.
- [KOWALCZYK 1994] KOWALCZYK, JANUSZ R. (1994). «Kalkwerk» w stolicy Europy. *Rzeczpospolita*, (117). 21./22. Mai.
- [KRASNODEBSKI 1993] KRASNODEBSKI, ZDISŁAW (1993). *Moral und Ästhetik in der polnischen Kultur und die Erfordernisse der Modernisierung*. *Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft*, (3):319–335.
- [KREUTZER 1966] KREUTZER, LEO (1966). *Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler»*. Tübingen.
- [KRÓL 1992] KRÓL, MARCIN (1992). *Polnische Romantik und Moderne*. In: [KOBYLIŃSKA et al. 1992], S. 147–151.
- [KRZYWICKA 1988] KRZYWICKA, DOROTA (1988). «Marzyciele». *Echo Krakowa*, (73). 14. April.
- [VON KUTSCHERA 1998] KUTSCHERA, F. VON (1998). *Ästhetik*. Berlin, New York.
- [KYDRYNSKI 1978] KYDRYNSKI, L. (1978). *Über Nixen und Hexen in Jelenia Góra*. *Przekrój*, (1738).
- [LEHMANN 1999] LEHMANN, HANS-THIES (1999). *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt.
- [LEHMANN 2001] LEHMANN, HANS-THIES (2001). *Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann*. *Theater der Zeit*, (10):10–14.
- [LEHMANN 1991] LEHMANN, HANS-THIESS (1991). *Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- [LEONARDINI 1998] LEONARDINI, JEAN-PIERRE (1998). *Des somnambules qui réveillent un grand amour de l'art*. *L'Humanité*. 7. Dezember.
- [LEVI-STRAUSS 1996] LEVI-STRAUSS, CLAUDE (1996). *Mythos und Bedeutung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [LIEBE 2001] LIEBE, KARIN (2001). *Die Demut der Gedanken. Am Thalia: Kristian Lupa verwandelt Musils «Die Schwärmer» vom Lese- in ein Theaterstück*. *Die Tageszeitung*. 26. November.
- [ŁOPATKA 1995] ŁOPATKA, PAWEŁ (1995). *Konstellacje*. *Teatr*, (7/8):24–25.
- [ŁUKOSZ 1995] ŁUKOSZ, JERZY (1995). *Esch, czyli anarchia*. *Teatr*, (4):25–26.
- [ŁUKOSZ 1996] ŁUKOSZ, JERZY (1996). *Kant tańczy*. *Teatr*, (4).

- [LUPA 1979a] LUPA, KRYSZTIAN (1979a). *Z egzemplarza «Przeroczystego pokoju»*. Programmheft des Teatr im. Cypriana Norwida in Jelenia Góra zur Inszenierung «Das durchsichtige Zimmer».
- [LUPA 1979b] LUPA, KRYSZTIAN (1979b). *Żalostną rzeczą jest naśladować siebie (Krystian Lupa im Gespräch mit Anna Sobańska)*. Teatr, 15:21–22.
- [LUPA 1980] LUPA, KRYSZTIAN (1980). *Teatr zawieszenia*. Programmheft des Teatr im. Cypriana Norwida in Jelenia Góra zur Inszenierung «Das Abendessen», S. 2–4.
- [LUPA 1981] LUPA, KRYSZTIAN (1981). *Pięć lat temu w Saigonie, czyli Oranżeria sekretnych cierpień*. Programmheft des Teatr im. Cypriana Norwida in Jelenia Góra zur Inszenierung «Die Pragmatiker», S. 8–14.
- [LUPA 1984] LUPA, KRYSZTIAN (1984). *Teatr osobisty (Krystian Lupa im Gespräch mit Łukasz Ratajczak)*. Teatr, 2:8–10.
- [LUPA 1988a] LUPA, KRYSZTIAN (1988a). *I. Dom; II. Klan – Związek hermetyczny; III. Pory dnia*. Programmheft des Stary Teatr in Krakau zur Inszenierung «Die Schwärmer».
- [LUPA 1988b] LUPA, KRYSZTIAN (1988b). *«Marzyciele» na deskach Teatru Kameralnego (Krystian Lupa im Gespräch mit E. Borek)*. Dziennik Polski, (53).
- [LUPA 1992a] LUPA, KRYSZTIAN (1992a). *Brief an den Suhrkamp Verlag (Peter Fabian) vom 6. Juli 1992*. Programmheft des Stary Teatr in Krakau zur Inszenierung «Kalkwerk».
- [LUPA 1992b] LUPA, KRYSZTIAN (1992b). *Ja służę demonowi*. Odra, (4):30–34.
- [LUPA 1992c] LUPA, KRYSZTIAN (1992c). *Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard (Übersetzung von Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak)*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Stary Teatr in Krakau.
- [LUPA 1993] LUPA, KRYSZTIAN (1993). *Prawda zbłąkania (Krystian Lupa im Gespräch mit Grzegorz Niziołek)*. Notatnik Teatralny, (6).
- [LUPA 1994a] LUPA, KRYSZTIAN (1994a). *Kalkwerk Thomasa Bernharda*. Notatnik Teatralny, (7):58–63.
- [LUPA 1994b] LUPA, KRYSZTIAN (1994b). *Utopia i jej mieszkańcy*. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- [LUPA 1995a] LUPA, KRYSZTIAN (1995a). *Aktor w obnazających sytuacjach (Krystian Lupa im Gespräch mit Grzegorz Niziołek)*. Didaskalia, (10):6–8.
- [LUPA 1995b] LUPA, KRYSZTIAN (1995b). *Brief an den Suhrkamp Verlag (Siegfried Unseld)*. Programmheft des Stary Teatr in Krakau zur Inszenierung «Die Schlafwandler. Esch oder Die Anarchie».

- [LUPA 1995c] LUPA, KRYSZTIAN (1995c). *Lunatycy. Esch czyli Anarchia. Nach Hermann Broch «Die Schlafwandler»* (Übersetzung von Krystian Lupa). Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Sary Teatr in Krakau.
- [LUPA 1995d] LUPA, KRYSZTIAN (1995d). *Nawracające marzenia i myśli o muzyce i o teatrze*. Teatr, (6):12–15.
- [LUPA 1995e] LUPA, KRYSZTIAN (1995e). *Teatr zarażony literaturą (Krystian Lupa im Gespräch mit Grzegorz Niziołek)*. Didaskalia, (5):6–8.
- [LUPA 1997a] LUPA, KRYSZTIAN (1997a). *Dama z jednoroźcem. Nach Hermann Broch «Die Schlafwandler»*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Teatr Polski in Wrocław.
- [LUPA 1997b] LUPA, KRYSZTIAN (1997b). *Z dziennika*. Didaskalia, (19/20):29–31.
- [LUPA 1997c] LUPA, KRYSZTIAN (1997c). *Z dziennika*. Programmheft des Teatr Polski in Wrocław zur Inszenierung «Dame mit Einhorn».
- [LUPA 1998a] LUPA, KRYSZTIAN (1998a). *Krzesanie ognia (Krystian Lupa im Gespräch mit Roman Pawłowski)*. Gazeta Wyborcza, (149). 27./28. Juni.
- [LUPA 1998b] LUPA, KRYSZTIAN (1998b). *Lunatycy. Huguenau, czyli Rzeczowość. Nach Hermann Broch «Die Schlafwandler»* (Übersetzung von Sławomir Blaut). Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Sary Teatr in Krakau.
- [LUPA 1998c] LUPA, KRYSZTIAN (1998c). *To drugie i to pierwsze (Krystian Lupa im Gespräch mit Joanna Targoń)*. Didaskalia, (28):10–13.
- [LUPA 1998d] LUPA, KRYSZTIAN (1998d). *Wypisy z dzienników*. Programmheft des Sary Teatr in Krakau zur Inszenierung «Die Schlafwandler. Huguenau oder Die Sachlichkeit».
- [LUPA 1999a] LUPA, KRYSZTIAN (1999a). *Entretien avec Krystian Lupa (Krystian Lupa im Gespräch mit Michel Archimbaud)*. C&D International Editors, Paris, Kraków.
- [LUPA 1999b] LUPA, KRYSZTIAN (1999b). *Juskunia (Krystian Lupa im Gespräch mit Krzysztof Mieszkowski)*. Notatnik Teatralny, (18/19):30–61.
- [LUPA 1999c] LUPA, KRYSZTIAN (1999c). *Krystian Lupa im Gespräch mit Uta Schorlemmer*. Unveröffentlicht.
- [LUPA 1999d] LUPA, KRYSZTIAN (1999d). *Refleksje równoległe (Anmerkungen zur polnischen Ausgabe von Hermann Broch: «Kilka uwag o kiczu i inne eseje»)*. Didaskalia, (31/32):46–49.
- [LUPA 2000a] LUPA, KRYSZTIAN (2000a). *An den Grenzen der Erleuchtung (Krystian Lupa im Gespräch mit Hans Haider)*. Presse, S. 29. 21. April.

- [LUPA 2000b] LUPA, KRYSZTIAN (2000b). *Die partielle Extraktion des Theaters aus der Literatur (Krystian Lupa im Gespräch mit Mark Fisher)*. Biennale Katalog: Neue Stücke aus Europa, Bonn. S. 77–78.
- [LUPA 2000c] LUPA, KRYSZTIAN (2000c). *Krystian Lupa im Gespräch mit Uta Schorlemmer*. Unveröffentlicht.
- [LUPA 2000d] LUPA, KRYSZTIAN (2000d). *Opowieść asystenta*. In: [OPALSKI 2000], S. 46–61.
- [LUPA 2000e] LUPA, KRYSZTIAN (2000e). *Originalität misst in Millimetern. Der Regisseur Krystian Lupa im Gespräch mit Joanna Targon*. Theater der Zeit (Polen Spezial), (9):6–8.
- [LUPA 2000f] LUPA, KRYSZTIAN (2000f). *Siedem dachówek (Krystian Lupa im Gespräch mit Beata Matkowska-Święs)*. Magazyn Gazety Wyborczej, S. 11–15. 1. Juni.
- [LUPA 2001a] LUPA, KRYSZTIAN (2001a). *Auslöschung – Wymazywanie. Nach Thomas Bernhard «Auslöschung» (Übersetzung von Krystian Lupa)*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Teatr Dramatyczny in Warschau.
- [LUPA 2001b] LUPA, KRYSZTIAN (2001b). *Burzyć święty spokój (Krystian Lupa im Gespräch mit Piotr Gruszczyński)*. Tygodnik Powszechny, (39). 30. September.
- [LUPA 2001c] LUPA, KRYSZTIAN (2001c). *Labirynt. Archipelagi*. Wab, Warszawa.
- [LUPA 2001d] LUPA, KRYSZTIAN (2001d). *Rzeczy najcenniejsze (Krystian Lupa im Gespräch mit Beata Guczalska)*. Didaskalia, (46):31–33.
- [LUPA 2001e] LUPA, KRYSZTIAN (2001e). *Wokół «Auslöschung» Thomasa Bernharda*. Programmheft des Teatr Dramatyczny in Warschau zur Inszenierung «Auslöschung», S. 5–21.
- [LUPA 2001f] LUPA, KRYSZTIAN (2001f). *Zmaganie (Krystian Lupa im Gespräch mit Dorota Wyżyńska)*. Gazeta Wyborcza (Gazeta Stołeczna), (59). 10./11. März.
- [LUPA 2001g] LUPA, KRYSZTIAN (2001g). *Znowu o Bernhardzie (Krystian Lupa im Gespräch mit Natalia Adaszyńska)*. Teatr, (5):11–13.
- [LUPA 2002] LUPA, KRYSZTIAN (2002). *Zaułki przeżyć (Krystian Lupa im Gespräch mit Maria Serafinowicz-Molska)*. Nowe Książki, (2):4–7.
- [LUTOMSKI 1989] LUTOMSKI, JACEK (1989). *Tajemnica zdarzenia*. Rzeczpospolita, (135). 11. Juni.
- [MAJ 1999] MAJ, MARIA (1999). *****. Notatnik Teatralny, (18/19):67–71.
- [MAJCHEREK 1993] MAJCHEREK, JANUSZ (1993). *Kamień filozoficzny*. Teatr, (1):22–25.

- [MAJCHEREK 2001a] MAJCHEREK, JANUSZ (2001a). *Powymazywaniec*. *Teatr*, (5):15–17.
- [MAJCHEREK 2001b] MAJCHEREK, WOJCIECH (2001b). *W teatrze wokół teatru 1982-89*, Bd. 1. Biblioteka miesięcznika *Teatr*, Warszawa.
- [MANDELKOW 1962] MANDELKOW, ROBERT (1962). *Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler»*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*. Heidelberg.
- [MASŁOWSKI 1998] MASŁOWSKI, MICHAŁ (1998). *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. PWN, Warszawa.
- [MICHNIK 1998] MICHNIK, ADAM (1998). *Kościół, lewica, dialog*. Świat Książki, Warszawa.
- [MICKIEWICZ 1981] MICKIEWICZ, ADAM (1981). *Dzieła poetyckie. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Czytelnik, Warszawa.
- [MIDGLEY 1981] MIDGLEY, D. R. (1981). *Entfremdete Erzählhaltung. Zur Funktion des fiktiven Erzählers in Hermann Brochs «Schlafwandler»-Trilogie*. *Zeitschrift für Deutsche Philologie (ZfDP)*, 100:204–219.
- [MIKOS 1995] MIKOS, MAREK (1995). *Anarchia i śmiech*. *Gazeta Wyborcza*, (37). 13. Februar.
- [MINDELL 1987] MINDELL, ARNOLD (1987). *The Dreambody – Krankheit und Individuation. Über die Beziehungen zwischen Traum- und Körperprozessen*. Bonz, Fellbach-Oeffingen.
- [MROŹEK 1997a] MROŹEK, SŁAWOMIR (1997a). *Emigranten und andere Stücke*. *Gesammelte Werke*. Diogenes, Zürich.
- [MROŹEK 1997b] MROŹEK, SŁAWOMIR (1997b). *Schlachthof. Ein Hörspiel (1973)*, S. 111–225. In: [MROŹEK 1997a].
- [MROŹEK 1998a] MROŹEK, SŁAWOMIR (1998a). *Amor und andere Stücke*. *Gesammelte Werke*. Diogenes, Zürich.
- [MROŹEK 1998b] MROŹEK, SŁAWOMIR (1998b). *Zu Fuß. Schauspiel in zwei Akten (1980)*, S. 413–480. In: [MROŹEK 1998a].
- [MUSIL 1990a] MUSIL, ROBERT (1990a). *Aus Robert Musils Tagebüchern*, S. 127–129. In: [MUSIL 1990b].volume
- [MUSIL 1990b] MUSIL, ROBERT (1990b). *Die Schwärmer. Ein Schauspiel in drei Aufzügen*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- [MUSIL 1998] MUSIL, ROBERT (1998). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.

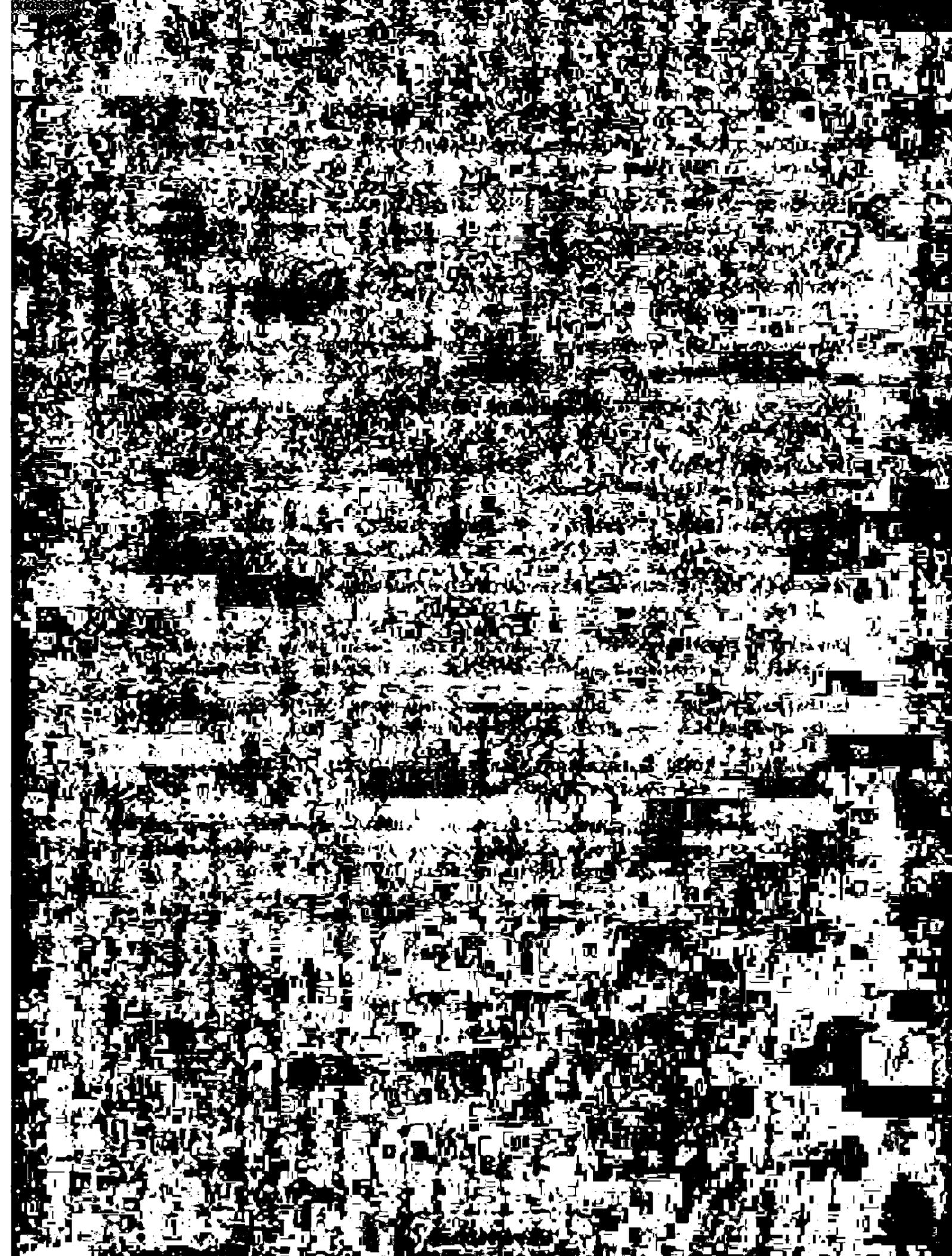
- [NAGANOWSKI 1988] NAGANOWSKI, EGON (1988). *«Marzyciele» jako sztuka teatralna*. Programmheft des Stary Teatr Krakau zur Inszenierung «Die Schwärmer», S. 1–7.
- [NAGANOWSKI 1997] NAGANOWSKI, EGON (1997). *Auszug aus «Podróż bez końca»*. Programmheft des Teatr Polski Wrocław zur Inszenierung «Dame mit Einhorn».
- [NIZIOLEK 1989] NIZIOLEK, GRZEGORZ (1989). *Laboratorium Krystiana Lupy*. Teatr, (3):3–6.
- [NIZIOLEK 1995] NIZIOLEK, GRZEGORZ (1995). *Nowe sytuacje teatralne*. Didaskalia, (7):2–4.
- [NIZIOLEK 1997] NIZIOLEK, GRZEGORZ (1997). *Sobowtór i Utopia*. Universitas, Kraków.
- [NIZIOLEK 1998] NIZIOLEK, GRZEGORZ (1998). *Ogłoszenie*. Didaskalia, (28):3–6.
- [OBIDNIAK 1999] OBIDNIAK, ALINA (1999). *Krystian*. Notatnik Teatralny, (18/19):63–65.
- [OPALSKI 1976] OPALSKI, JÓZEF (1976). *Mrozek i Euripides w «Miniaturze»*. Teatr, (19).
- [OPALSKI 1979] OPALSKI, JÓZEF (1979). *W pokoju obsesji pełnym*. Kierunki, (33):10–11. 19. August.
- [OPALSKI 1990] OPALSKI, JÓZEF (1990). *Krystian Lupa i Kanapa*. Teatr, (6):29.
- [OPALSKI 2000] OPALSKI, JÓZEF (2000). *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i Hamlecie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- [OSTASZEWSKI 1995] OSTASZEWSKI, JACEK (1995). *Sfera dźwięku (Jacek Ostaszewski im Gespräch mit Maryla Zielińska)*. Teatr, (7/8):25–27.
- [OSTASZEWSKI 1999] OSTASZEWSKI, JACEK (1999). *Ryzyko stymuluje uwagę (Jacek Ostaszewski im Gespräch mit Wojciech Malinowski)*. Notatnik Teatralny, (18/19):184–188.
- [OSTASZEWSKI 2000] OSTASZEWSKI, JACEK (2000). *Jacek Ostaszewski im Gespräch mit Uta Schorlemmer*. Unveröffentlicht.
- [OTTO 1988] OTTO, RUDOLF (1988). *Das Heilige*. Verlag C. H. Beck, München.
- [PAVIS 1988] PAVIS, PATRICE (1988). *Semiotik der Theaterrezeption*. Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- [PAWŁOWSKI 1997] PAWŁOWSKI, ROMAN (1997). *Życie za kurtyną*. Gazeta Wyborcza, (117). 21. Mai.

- [PAWŁOWSKI 2001] PAWŁOWSKI, ROMAN (2001). *Koniec mitu*. Gazeta Wyborcza, S. 18. 12. März.
- [PLATA 2000] PLATA, TOMASZ (2000). *Szybko, coraz szybciej, z zamkniętymi oczami*. Didaskalia, (36):18–20.
- [PLEŚNIAROWICZ 1990] PLEŚNIAROWICZ, KRZYSZTOF (1990). *Martyrology and Elements of the Grotesque in Contemporary Polish Theatre*. Forum Modernes Theater, 5(Heft 2):155–173.
- [PLESSNER 1982a] PLESSNER, HELMUT (1982a). *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- [PLESSNER 1982b] PLESSNER, HELMUT (1982b). *Zur Anthropologie des Schauspielers*. In: [PLESSNER 1982a], Bd. 7, S. 399–418.
- [PROUST 1953-1957] PROUST, MARCEL (1953-1957). *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1-7. E. Rechel-Mertens Verlag, Frankfurt, Zürich.
- [PRZYBYSZEWSKI 1993a] PRZYBYSZEWSKI, STANISŁAW (1993a). *Die Mutter. Drama in vier Akten (1902)*, S. 121–177. In: [PRZYBYSZEWSKI 1993b].
- [PRZYBYSZEWSKI 1993b] PRZYBYSZEWSKI, STANISŁAW (1993b). *Schnee und andere Dramen. Werke, Aufzeichnungen, Briefe*. Igel Verlag, Paderborn.
- [PÖTZ 1975] PÖTZ, RAINER (1975). *Die Figur des «Schlafwandlers» bei Hermann Broch*. Dissertation/Freie Universität, Berlin.
- [RAPACKI 1998] RAPACKI, MAREK (1998). *Lupa i inni*. Gazeta Wyborcza. 16. Dezember.
- [RATHGEB 2001] RATHGEB, EBERHARD (2001). *In der Aphorismusschaukel. Pappentheater: Robert Musils «Schwärmer» in Hamburg*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 27. November.
- [RICKERT 2001] RICKERT, JÜRGEN (2001). *Geplatzte Hoffnungen. Robert Musils «Schwärmer» am Thalia-Theater Hamburg*. Landeszeitung Lüneburg. 27. November.
- [ROGOWICZ 1979] ROGOWICZ, S. (1979). *Przybyszewski ante portas*. Nowiny Jeleniogórskie. 21. November.
- [ROOB 1996] ROOB, ALEXANDER (1996). *Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik*. Taschen, Köln, London, Paris.
- [SALINO 1998] SALINO, BRIGITTE (1998). *Le polonais Krystian Lupa propose sa vision fin de siècle*. Le Monde. 1. Dezember.
- [SCHMID 1995] SCHMID, HERTA (1995). *Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre. Polen, Sowjetunion, Tschechoslowakei*. In: [FISCHER-LICHTE 1995], S. 399–454.

- [SCHMIDT 1992] SCHMIDT, ANNA (1992). *Form und Deformation. Zum kunsttheoretischen und dramatischen Werk von S. I. Witkiewicz*. Slawistische Beiträge 294. Verlag Otto Sagner, München.
- [SCHOLZ 2001] SCHOLZ, BRIGITTE (2001). *Hochkarätiges für Literaturfans. Gelingen: Krystian Lupa inszeniert «Die Schwärmer»*. Hamburger Morgenpost. 26. November.
- [SCHULZ 1970] SCHULZ, BRUNO (1970). *Die Zimtläden und andere Erzählungen*. Verlag Volk und Welt, Berlin.
- [SCHULZ 2001] SCHULZ, JOHANNES (2001). *Die Schwärmer. Robert Musil/Thalia-Theater*. Abendjournal im NDR. 26. November.
- [SCHWAB 1984] SCHWAB, WERNER (1984). *Die Präsidentinnen*. Programmheft des Burgtheaters in Wien.
- [SIERACKI 1988] SIERACKI, JACEK (1988). *Kłopoty z teatrem poważnym*. Polityka, (33). 19. August.
- [SIERADZKI 2001] SIERADZKI, JACEK (2001). *Ciekąca egzystencja*. Polityka, (12 (2290)):56. 24. März.
- [SINKO 1979] SINKO, GRZEGORZ (1979). *Teatr magiczny Krystiana Lupy*. Teatr, (15).
- [SINKO 1980] SINKO, GRZEGORZ (1980). *Fenomenologia i teatr*. Teatr, (20).
- [SKIBIŃSKA 1999] SKIBIŃSKA, EWA (1999). *Kuszenie*. Notatnik Teatralny, (18/19):147–152.
- [SÖLLE 2000] SÖLLE, DOROTHEE (2000). *Mystik und Widerstand «Du stilles Geschrei»*. Piper Verlag, München.
- [SOBAŃSKA 1977] SOBAŃSKA, ANNA (1977). *Sposób na «Życie człowieka» Andrzeja*. Teatr, (25):7–9.
- [SOBAŃSKA 1980] SOBAŃSKA, ANNA (1980). *Konrad – Hamlet Przybyszewskiego*. Teatr, (1):11–12.
- [SOKÓŁ 1978] SOKÓŁ, LECH (1978). *Les grâces et les épouvantails*. Le théâtre en Pologne, (6/7).
- [SOKÓŁ 1985] SOKÓŁ, LECH (1985). *Nadobnisie i koczkodany czyli dramat wtajemniczenia*. Pamiętnik Teatralny, (1-4):169–180.
- [SROKOWSKI 1978] SROKOWSKI, S. (1978). *Nadobnisie i koczkodany*. Wiadomości, (14).
- [STANZEL 1995] STANZEL, FRIEDRICH (1995). *Theorie des Erzählens*. Göttingen.

- [STEINECKE 1968] STEINECKE, HARTMUT (1968). *Hermann Broch und der polyhistorische Roman*. Bonn.
- [ŚWIERKOWSKA 1977] ŚWIERKOWSKA, M. (1977). *Nadobnisie i Hadyna w Krakowie*. *Kultura*, (15).
- [SZYBIST 1977] SZYBIST, MACIEJ (1977). *Nadobnisie i koczkodany*. *Echo Krakowa*, (47). 28. Februar.
- [TOMAŚEWSKIJ 1923] TOMAŚEWSKIJ, BORIS (1923). *Literatur und Biographie*. In: [JANNIDIS et al. 2000], S. 46–61.
- [VOGEL 1974] VOGEL, CHRISTA (1974). *Macht und Freiheit im modernen polnischen Drama*. Karl H. Henssel Verlag, Berlin.
- [DE VRIES 1998] VRIES, HENT DE (1998). *In Media Res: Die Wende zur Religion*. *Theaterschrift*, (13):16–33.
- [WANAT 1995] WANAT, ANDRZEJ (1995). *Szkice z «Lunatyków» Hermanna Brocha w reżyserii Krystiana Lupy*. *Teatr*, (7/8):18–22.
- [WENGIEREK 2001] WENGIEREK, REINHARD (2001). *Welch Nachtgeraune in Moll! In träger Ausführlichkeit: Robert Musils «Die Schwärmer» am Thalia-Theater Hamburg*. *Die Welt*. 26. November.
- [WINNICKA 1988] WINNICKA, BOŻENA (1988). *Marzyciele*. *Życie Literackie*, (15):3,5. 19. April.
- [WIRTH 1980] WIRTH, ANDRZEJ (1980). *Vom Dialog zum Diskurs*. *Theater Heute*, (1):16–19.
- [WITKIEWICZ 1967] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1967). *Die Pragmatiker. Ein Stück in drei Akten (1919)*. Verlag Johannes Hertel, Baden-Baden, unverkäufliches Manuskript.
- [WITKIEWICZ 1974a] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1974a). *Nizen und Hezen oder Die grüne Pille. Komödie mit Leichen in zwei Akten und drei Bildern (1922)*. Thomas Sessler Verlag, Wien, unverkäufliches Bühnenmanuskript.
- [WITKIEWICZ 1974b] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1974b). *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warschau.
- [WITKIEWICZ 1977] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1977). *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*. Warszawa.
- [WITKIEWICZ 1982a] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1982a). *Das namenlose Werk. Vier Akte eines ziemlich peinlichen Alptraums (1921)*. In: [WITKIEWICZ 1982b], S. 5–62.
- [WITKIEWICZ 1982b] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1982b). *Stücke*. Verlag Volk und Welt, Berlin.

- [WITKIEWICZ 1985a] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1985a). *Dzieła Wybrane*, Bd. 1-5. PIW, Warszawa.
- [WITKIEWICZ 1985b] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1985b). *Maciej Korbowa i Bellatrix. Tragedia w pięciu aktach z prologiem (1918)*. In: [WITKIEWICZ 1985a], Bd. 4, S. 121-195.
- [WITKIEWICZ 1985c] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1985c). *Narkotyki*. In: [WITKIEWICZ 1985a], Bd. 1, S. 519-650.
- [WITKIEWICZ 1986] WITKIEWICZ, STANISŁAW IGNACY (1986). *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków.
- [WYSIŃSKA 1979] WYSIŃSKA, ELŻBIETA (1979). *Reżyser na dorobku*. Dialog, (10).
- [WYSPIAŃSKI 1960a] WYSPIAŃSKI, STANISŁAW (1960a). *Dzieła zebrane*, Bd. 9. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- [WYSPIAŃSKI 1960b] WYSPIAŃSKI, STANISŁAW (1960b). *Powrót Odysa. Dramat w trzech aktach (1907)*. In: [WYSPIAŃSKI 1960a], Bd. 9, S. 97-199.
- [ZIELIŃSKA 2002] ZIELIŃSKA, MARYLA (2002). *Teatr pasji i pełni*. Nowe Książki, (2):7-8.
- [ZIEMAŃSKI 1999] ZIEMAŃSKI, WOJCIECH (1999). *Luksus pracy (Wojciech Ziemański im Gespräch mit Maria Hepel)*. Notatnik Teatralny, (18/19):153-157.
- [ZIMMERMANN 2002] ZIMMERMANN, HANS-CHRISTOPH (2002). *Ein Redefluss, der alles mit sich fortreißt*. Bonner Generalanzeiger. 24. Juni.
- [ZIMMERMANN 1982] ZIMMERMANN, HANS-DIETER (1982). *Die Entstehung der Moderne aus dem Geist der Mystik*. In: [BÖHME 1982], S. 9-31.
- [ZIOŁKOWSKI 1964] ZIOŁKOWSKI, THEODORE (1964). *Zur Entstehung und Struktur von Hermann Brochs «Schlafwandlern»*. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVJS), (38):40-69.



Dank

Mein Dank gilt allen, die das Entstehen dieser Arbeit unterstützt haben, meiner Familie, insbesondere Danijel Schorlemmer, der Hans-Böckler-Stiftung, Prof. Frank Hörnigk, PD Dr. Eleonore Kalisch, Prof. Klaus Bochmann, Prof. German Ritz, Prof. Wolfgang Schwarz, Krystian Lupa, Piotr Skiba, den Mitarbeitern der Archive des Teatr im. Cypriana Norwida/Jelenia Góra, des Stary Teatr/Krakau, des Teatr Polski/Wrocław, des Teatr Dramatyczny/Warschau, des ZASP sowie der Zeitschriften Teatr und Didaskalia, Dr. Grzegorz Niziolek, Maryla Zielińska, Agnieszka Grzybkowska, Dr. Barbara Strohschein, Doris Boden, Beate Rademacher und Daniela Colombo.

Die Photos wurden mir für die Veröffentlichung gratis zur Verfügung gestellt. Deshalb gilt mein Dank auch den Photographen.

DIE WELT DER SLAVEN

Sammelbände • Сборники

Herausgegeben von Peter Rehder und Igor Smirnov • Verlag Otto Sagner, D-80328 München

Bd. 2 + 4 + 8 + 12 + 15 + 20: Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (Polyslav).

Herausgegeben von K. Böttger, S. Dönninghaus, M. Giger, R. Marzari, B. Wiemer.

Bd. 1: 1998. Hardcover. X, 212 S. 43.97 €. (ISBN 3-87690-705-5)

Bd. 2: 1999. Hardcover. VIII, 320 S. 57.26 €. (ISBN 3-87690-738-1)

Bd. 3: 2000. Hardcover. X, 232 S. 48.06 €. (ISBN 3-87690-773-X)

Bd. 4: 2001. Hardcover. VIII, 292 S. 50.11 €. (ISBN 3-87690-803-5)

Bd. 5: 2002. Hardcover. X, 303 S. 54.00 €. (ISBN 3-87690-825-6)

Bd. 6: 2003. Hardcover. X, 281 S. 53.00 €. (ISBN 3-87690-852-3)

Bd. 5: Festschrift für Klaus Trost zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Ernst Hansack, Walter Koschmal, Norbert Nübler, Radoslav Večerka.

1999. Hardcover. 355 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-739-X)

Bd. 6: Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. Herausgegeben von Dagmar Burkhart.

1999. Hardcover. 244 S. 49.08 €. (ISBN 3-87690-745-4)

Bd. 7: Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext. Beiträge zum Internationalen Bohemistischen Mácha-Symposium an der Universität Potsdam 21.–22.1.1995. Herausgegeben von Herta Schmid in Zusammenarbeit mit dem Ústav pro českou literaturu Akademie Věd České Republiky und unter Mitwirkung von Holt Meyer und Irina Wutsdorff.

2000. Hardcover. 307 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-756-X)

Bd. 9: Hypertext *Отчаяние* / Сверхтекст *Despair*. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. Herausgegeben von Igor Smirnov. Internetredaktion: Harry Raiser, Natalja Sander, Lora Schlothauer.

2000. Hardcover. 279 S. 50.11 €. (ISBN 3-87690-777-2)

Bd. 10: Entgrenzte Repräsentationen // Gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik. Herausgegeben von Angela Richter unter Mitwirkung von Tatjana Petzer.

2001. Hardcover. 226 S. 38.86 €. (ISBN 3-87690-783-7)

Bd. 11: Количественность и градуальность в естественном языке. Quantität und Graduierung in der natürlichen Sprache. Herausgegeben von Alexander Kiklevič.

2001. Hardcover. VIII, 212 S. 34.77 €. (ISBN 3-87690-782-9)

Bd. 13: Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. Herausgegeben von Susi K. Frank, Erika Greber, Schamma Schahadat, Igor Smirnov.

2001. Hardcover. 634 S. 130.- €. (ISBN 3-87690-820-5)

Bd. 14: Lexical Norm and National Language. Lexicography and Language Policy in South-Slavic Languages after 1989. Herausgegeben von Radovan Lučić.

2002. Hardcover. 192 S. 36.- €. (ISBN 3-87690-823-1)

Bd. 16: Itinera Slavica. Studien zu Literatur und Kultur der Slaven. Festschrift für Rolf-Dieter Kluge zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Heide Willich-Lederbogen, Regine Nohejl, Michaela Fischer, Heinz Setzer.

2002. Hardcover. 308 S. 60.- €. (ISBN 3-87690-824-8)

Bd. 17: Bühne und Öffentlichkeit. Drama und Theater im Spät- und Postsozialismus (1983-1993). Herausgegeben von Norbert Franz und Herta Schmid.

2002. Hardcover. 200 S. 46.- €. (ISBN 3-87690-833-7)

Bd. 18: Kapitel zur Poetik: Vrchlický und der tschechische Symbolismus. Beiträge zum Internationalen Bohemistischen Vrchlický-Symposium an der Universität Potsdam 4. bis 7. Dezember 1997. Herausgegeben von Herta Schmid unter Mitwirkung von Birgit Krehl und Irina Wutsdorff.

2003. Hardcover. 270 S. 54.- €. (ISBN 3-87690-834-5)

Bd. 19: Русистика • Славистика • Лингвистика. Festschrift für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Sebastian Kempgen, Ulrich Schweier, Tilman Berger.

2003. Hardcover. 532 S. 90.- €. (ISBN 3-87690-837-5)