

Am 10. April 1993 hatte das Soyfersche Stück „Astoria“ im Rahmen der 11. Europäischen Kulturentage am Badischen Staatstheater in Karlsruhe Premiere. Eröffnet wurde unmittelbar vor der Premiere auch die Ausstellung „Jura Soyfer und Theater“. Im Anschluß an eine der Aufführungen fand am 8. Mai 1993 im Badischen Staatstheater ein Gespräch statt, an dem der Regisseur Walter Weyers, die Dramaturgin Beate Potočnik, der Literaturwissenschaftler Herbert Arlt, das SchauspielerInnen-Ensemble und das Publikum teilnahmen. Nachfolgend überarbeitete Auszüge aus der Diskussionsaufnahme, die dankenswerterweise vom Badischen Staatstheater zur Verfügung gestellt wurden. Die Originalkassette befindet sich im Soyfer-Archiv.

Mit diesem Abdruck wird im übrigen zum ersten Mal auch eine Re-

Theatergespräch in Karlsruhe

zeptionsdokumentation vorgelegt, die sich nicht auf KünstlerInnen, das Distributionssystem, einen engeren SpezialistInnenkreis beschränkt. Aufgrund von 19 Wortmeldungen von ZuschauerInnen lassen sich andere Elemente der Rezeption in die Forschung einbeziehen. Wie schon bei anderen von der Forschung vorgelegten Dokumentationen zeigt sich, daß ein Text, eine Aufführung durchaus unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert werden können. Weitere Materialien zur Aufführung werden ebenfalls im Soyfer-Archiv eingesehen werden können.

BEATE POTOČNIK: Jura Soyfer ist doch ein relativ unbekannter Autor, der in Österreich, seinem Schreib-

land, wenig gespielt wurde. Im Gegensatz dazu gibt es in Wien eine Jura Soyfer-Gesellschaft, ein Jura Soyfer-Theater, eine Jura Soyfer-Zeitung und seit 1992 auch eine Jura Soyfer-Ausstellung. Wie erklärt sich dieser Widerspruch.

HERBERT ARLT: Sie haben bereits einiges aufgezählt, was rund um Jura Soyfer geschieht, um ihn bekannt zu machen. Und man müßte im Gegensatz dazu auch erwähnen, daß in Kritiken zur Karlsruher Aufführung die Auffassung vertreten wird, Jura Soyfer würde kaum gespielt beziehungsweise wahrgenommen. Das war eine Auffassung, die sehr lange vorherrschte. Die Jura Soyfer-Gesellschaft hatte zur Überprüfung dieser Meinung vor zwei Jahren begonnen,



In der Inszenierung von Walter Weyers spielt Musik eine wichtige Rolle. Das Foto zeigt Arthur Weinschrott (Horn) und Bernd Wiedemann (Baßklarinette) zu Beginn der Aufführung. Komposition und Pianist: Horst Merz.

Material über bereits Bekanntes hinaus zu sammeln. Es stellte sich heraus, daß Soyfer eben nicht nur in Österreich und in der DDR aufgeführt wurde, sondern in rund 14 Ländern: in Argentinien, den USA, in Frankreich und so weiter und daß die Aufführungen nicht so selten waren. Es gab dutzende von Aufführungen in der Bundesrepublik Deutschland. Es gab Aufführungen, die über das Satellitenfernsehen ausgestrahlt wurden, die somit in der gesamten BRD zu sehen waren. Es gibt Soyfer-Ausgaben, die in den letzten 10-15 Jahren in einer Auflage von 30.000 Stück allein im deutschsprachigen Raum verkauft wurden. Und es gibt eine Menge weiterer Rezeptionsdaten. Im Zusammenhang mit dem Kontrast der Behauptungen zur Nicht-Präsenz Soyfers in der Öffentlichkeit und der Rezeptionsdatensmenge würde meine Fragestellung daher auf diesen Widerspruch zielen. Und meine These ist, daß die Art der Rezeptionsvorprägung die Registrierung im Langzeitgedächtnis nicht erlaubt. Und das gilt nicht nur für Jura Soyfer, sondern für die Rezeption der österreichischen Literatur als solcher im allgemeinen – aber auch für die AutorInnen und Autoren aus anderen nicht-deutschen Kulturstrukturen. Zu einer tragenden Rezeptionsermöglichung würde gehören, daß in den Institutionen, die Kommunikation strukturieren, und das sind nicht vorrangig die Medien, das ist nicht vorrangig das Theater, sondern das ist die Wissenschaft und was nachfolgend über Schulen, über Multiplikatoren realisiert wird, daß in diesen Strukturen die realen Vorgänge zuwenig zur Kenntnis genommen werden. Wenn ich zum Beispiel das österreichische Volkstheater – oder überhaupt Volkstheater – hernehme, so wird dieses der bayrischen oder deutschen Literatur zugeordnet. Und das nicht nur im DTV-Lexikon von 1992, sondern auch in Metzlerschen Literaturlexikon von 1990. Und das führt dazu, daß über eine gewisse Struktur, die man genauer darstellen müßte – zum Beispiel die

Ausrichtung der Lehrstühlen hier im Lande –, nicht nur in Bezug auf Jura Soyfer, sondern bezüglich vieler Themen eine Wissenserfassung, eine Wissensaufbereitung, eine Wissensauswertung, eine Ausbildung erfolgt, die viele Prozesse nicht erfassbar und erinnerbar macht. Auch wenn über andere Strukturen, zum Beispiel die Medien, in hohen Auflagen usw. über Jura Soyfer, die Aufführung seiner Stücke berichtet wird.

BEATE POTOČNIK: Aber trotzdem läßt sich feststellen, daß im Gegensatz zu Schnitzler oder Nestroy, auch Horvath, Jura Soyfer seltener am Wiener Parade-Theater, der Burg, gespielt wurde. Wie erklären Sie sich das? Ein Autor, der Stücke über die Phase zwischen zwei Weltkriegen schreibt, aktuelle politische Themen aufgreift, die ganz speziell Österreich betreffen?

HERBERT ARLT: Nochmals allgemein zur Rezeption: Wir können als Tatsache feststellen, daß Autoren, wie zum Beispiel Nestroy, in der Bibliothek Deutscher Klassiker veröffentlicht worden sind, Schnitzler auch in dieser Art und Weise rezipiert wird, und es gibt eine Reihe weiterer österreichischer Autorinnen und Autoren, die in dieser Art und Weise vereinnahmt wurden und werden. Der Vorlauf für diesen Prozeß reicht bis zumindestens ins 19. Jahrhundert zurück. Und dann existieren spezifische Rezeptionsfelder wie zum Beispiel das Burgtheater. Jura Soyfer thematisiert in seinem Stück „Broadway-Melodie 1492“, das er 1937 geschrieben hat, das nicht am Burgtheater gespielt wird, was am Burgtheater nicht gespielt wurde. Probleme mit Burgtheater-Aufführungen betreffen aber auch Nestroy. Und zum Beispiel das Stück „Burgtheater“ von Elfriede Jelinek wird ebenfalls dort nicht gespielt. Ich meine, daß die Aufführungsprobleme nicht unbedingt von der Vergangenheit, nicht immer von politischen Problemstellungen bestimmt werden. Gerade in der Gegenwart wurde zum Beispiel das Stück „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard gespielt. Wie aber spiele

ich zum Beispiel Jura Soyfer: In der Tradition des Wiener Volkstheaters? Oder: Ist Soyfer nur am Volkstheater in Wien oder am Jura Soyfer-Theater spielbar? Gibt es Stückstrukturen, die es unbedingt erforderlich machen würden, ihn in einer anderen Art und Weise zu spielen? Und diese Fragen betreffen nicht nur Soyfer, sondern auch andere. Zum Beispiel versuchte Karl Kraus in seinem „Theater der Dichtung“ zu zeigen, daß Nestroy, den sie ansprachen, nicht nur irgendein Dialektautor, irgendein Provinzler ist, sondern daß ein ganz wichtiger Dichter zu entdecken ist. Kraus hat in 12 Jahren versucht, den Autor durchzusetzen – so wie sich dann Qualtinger über lange Zeiträume hinweg für Soyfer einsetzte. Wie wichtig das Herausarbeiten der ästhetischen Fragestellungen ist, zeigt sich zum Beispiel auch an Elfriede Jelineks „Totenauberg“. Das Stück ist am Akademietheater gespielt worden. Es wurde aber in einer Art und Weise inszeniert, daß das, was im Stück auseinanderfällt, und aufgrund der ästhetischen Struktur auch auseinanderfallen soll, so in Bildern zusammengefaßt wurde, daß der Text, die Spielweise sich nicht in ihrer Spezifik entfalten konnten. Und bei Soyfer ist die Schwelle davor noch nicht überschritten. Man versteht nicht, wie man seine Stücke überhaupt auf diese Bühne bringen könnte. Und da wäre für mich ein Bogen zum heutigen Abend zu spannen. Ich habe das ungeheuer spannend gefunden, wie hier „Astoria“ inszeniert worden ist, weil man hier versucht hat, seine avantgardistischen Elemente zu nutzen. Auch die Berücksichtigung der spielerischen Möglichkeiten außerhalb des Gesprochenen. Und ich habe die Reaktionen des Publikums sehr spannend gefunden und habe auf der einen Seite diese Reaktionen (auch schon bei der Premiere) registriert und auf der anderen Seite das, was in der Presse stand, das doch mit „Altem Denken“ zu tun hat.

BEATE POTOČNIK: Was hat Dich an Jura Soyfer gereizt? Welche Form hast Du mit Jura Soyfer und

„Astoria“ umzugehen zu finden versucht?

WALTER WEYERS: Ich möchte versuchen, es ganz knapp zu formulieren – als Einstieg in ein erweitertes Gespräch. Beim allerersten Lesen drängte sich der Eindruck auf, man hätte es hier mit einem Stück zu tun, das in erster Linie kabarettistische



Hupka (Bernd Wurm) und Pistoletti (Hans-Georg Körbel) stehen am unteren Rand der schrägen Bühne, blicken ins Publikum und denken laut über ihr Winterquartier nach.

Züge hätte. Man hätte das Ganze also auch sehr gut als Kabarett inszenieren können. Der nächste und sehr eindringliche Eindruck bei der Lektüre des Stückes von mir war, daß es sich um ein sehr poetisches Stück handelt. Um ein Stück, das sehr viele Zwischentöne hat und um ein Stück, das von der Stückstruktur, von der dramaturgischen Anlage her, sehr komplex, sehr diffizil, sehr subtil ist. Also kein Stück, das einfach auf Pointen gesetzt ist, die in einer etwas sehr durchsichtigen Weise allgemeine politische Inhalte zum Ausdruck bringen würden, sondern daß es sich um ein Geflecht von literarischen Strukturen handelt, das in einer Inszenierung aufzudecken mir sehr interessant erschien. Das vor dem thematischen Hintergrund, daß es hier darum geht, was passiert, wenn Phantasie von einem Subjekt, von einem Mensch – in unserem Stück Hupka – freigesetzt wird. Eine Phantasie, die in die Realität eingreift, die diese Realität verändert. Was passiert dann mit dieser Phantasie? Im Stück wird diese Phantasie korrumpiert. Sie erleidet in einer gewissen Weise Schiffbruch. Etwas verkürzt dargestellt:

Dieser Zusammenhang vom formalen diffizilen Aufbau, von vielen formalen Möglichkeiten und Hinsichten und dem Thema, wie sich Phantasie an Realität reibt und Schiffbruch erleidet – das war der erste große Einstieg in dieses Stück.

ZUSCHAUER/IN: Die Inszenierung hat mir sehr gut gefallen, aber ich habe das Stück nicht gelesen. Deshalb weiß ich nicht, ob der Autor Bühnenanweisungen gibt oder ob das Ihre Erfindungen sind. Ich hätte gerne Beispiele für eine Erfindung und für die Befolgung einer Bühnenanweisung.

WALTER WEYERS: Nehmen wir ein Beispiel von vielen heraus. Zum Beispiel, wie sich dieses Bild der verrückten Gesellschaft etabliert. Das war eine Erfindung von uns allen – vom Ensemble, von der Choreographin. Wie führen wir diese Gesellschaft ein, die etwas Bizarres, etwas Abwegiges hat? Wofür steht aber das Abwegige? Eigentlich für Normalität, für das Abwegige der Normalität – im Text zugespitzt dargestellt. Gemeint ist aber das Wesen einer geschauten Realität. Und wie findet man dafür ein Bild? Ein Bild war eine Art Tanz, den wir erfunden haben. Alle kommen mit den Stühlen heraus. Die Gesellschaft tanzt, gleitet in einer Art Trance auf die Bühne. Jeder Körper eingespannt in ein Stück vorgegebenen Raum – womit wir zum Ausdruck bringen wollten, daß diese Menschen schon sehr festgelegt sind und daß der gesellschaftliche Raum, den sie sich geschaffen haben, in dem sie sich etabliert haben, ihnen schon in den Körper gewachsen ist. Dieses Bild läßt sich das ganze Stück durch zitieren. Die Anweisungen Soyfers sind sehr deutbar. Sie sind nicht – wie in einem naturalistischen Stück – Vorgaben. Man kann sagen, im großen und ganzen waren die Bilder Eingebungen des Ensembles.

ZUSCHAUER/IN: Ist mein Eindruck richtig, daß Soyfer – oder auch Sie – am Schluß resignieren, nicht mehr daran glauben, daß irgend jemand in der Lage ist, die Realität wirklich zu erkennen? Die Rede von Hupka ist so schwach am Schluß, obwohl es am



In einer Kritik, die die „Grenzlinie zwischen dem Reich der Wirklichkeit und dem Reich der Märchen“ (Soyfer) als „Trennungslinie ... zwischen einem normalen und einem glücklichen Leben“ deutete (aus einer Kritik zur Inszenierung), wurde die Szene, in der Hupka (Bernd Wurm) auf Gräfin Gwendolyn Buckelburg-Marasquino (Ellen Rathsack) trifft (siehe Foto), wie folgt beschrieben: „Wenn man nur auf die richtige Seite treten müßte und schon käme eine reiche Amerikanerin, um einen herauszureißen aus allem Elend.“

Anfang so schwierig war, die Leute von der anderen Realität zu überzeugen. Ist das so angelegt, daß er am Ende denkt, daß sie alle spinnen und in der Illusion alle davonfliegen, daß eine Rückkehr zur Realität nicht mehr möglich ist? So hat das jedenfalls gewirkt. Das war ja unglaublich am Schluß.

BERND WURM (Darsteller des Hupka): Hupka ist verwirrt. Daß ich unglaublich war, das weiß ich jetzt nicht.

ZUSCHAUER/IN: Nein, ich meine nicht, daß Sie in der Rolle unglaublich waren, sondern daß die Rolle an sich unglaublich wirkt.

WALTER WEYERS: Wir haben uns diese Frage auch gestellt: Wie geht dieses Stück eigentlich aus? Endet es mit der Trostlosigkeit eines Mannes, der sehr viel Phantasie hat, der sehr viel Kraft freisetzen kann, weil er ein Mensch ist, der unterwegs ist – das ist die Vorgabe des Stücks –, der nicht eingebunden ist in ein Regelwerk und deshalb frei spinnen kann? Da ist Platz für Fiktion. Und nun setzt er diese Kraft frei, die Kraft der inneren Vorstellung. Er selber sitzt aber dann den Dingen auf, die von der Gesellschaft an ihn herangetragen werden. Für ihn wirkt es auf einmal interessant, Geld, gesellschaftlichen Einfluß, politische Macht zu haben. Dabei infiziert sich seine Phantasie mit den Inhalten der Gesellschaft, die er antrifft. Und das Stück geht so aus, daß er gerade noch einmal die Kurve bekommt. Aber was er hinterläßt, ist eine Gesellschaft, die mittlerweile paradoxerweise durch seinen Einfluß faschistoide Züge trägt. Das ist wirklich ein sehr trostloser Schluß. Da haben Sie völlig recht. Er ist trostlos im Hinblick auf diese Gesellschaft und ihre Verführbarkeit und diese Dynamik, die sich entfaltet, die irgendwo vorgegeben sein muß. Da muß ja ein Potential gewesen sein, sonst hätte es sich nicht so entwickeln können. Und es ist trostlos auch im Hinblick auf die Figur des Hupka, der das nicht mehr rückgängig machen kann, der sich als einzige Möglichkeit nur noch ausklinken kann, der nur

noch aussteigen kann. Da kann man schon sagen, daß das kein besonders optimistischer Schluß ist. Auf der anderen Seite, und da sind wir bei einem sehr wichtigen Thema, versteht er das aber nicht als defätistischen Schluß, als defätistische Hingabe an den Gedanken: Man kann nichts ändern an den Dingen. Zum Schluß wird Hupka zwar in unserer Inszenierung verhaftet, um zu zeigen, daß es eine große Konsequenz hat, aber die beiden Vagabunden, die zum Schluß noch unterwegs sind, die stehen eigentlich für die Kraft und das Wollen, daß es doch einmal anders werden könnte, daß die nicht verbraucht sind. Sie haben sich an der Figur Hupka für diese Ereignisse, die hier dargestellt werden, verbraucht, aber die Kraft hält weiter an. Anders als Brecht behauptet aber Soyfer nicht, schon zu wissen, wie es konkret weitergehen könnte. Dahinter steht also keine programmatische Vorgabe.

ZUSCHAUER/IN: Ich finde, daß es eigentlich ein sehr schöner Schluß ist: Auf das zu sehen, was wirklich ist. Ich finde besonders schön, was erstrebenswert ist.

SCHAUSPIELER/IN: Was wir in diesem Lied (Schlußlied – Red.) eigentlich singen, ist, daß es nichts nützt, versponnene Ideen zu verfolgen, sondern den Tag so real wie möglich aufzunehmen. Wir sind alle auf der Wanderschaft und sollen versuchen, unseren ständigen Weg in all dieser Wirrnis zu suchen, die uns umgibt. Keine große verlogene Idee, die als Ziel steht, sondern die Mühsal des Alltags...

ZUSCHAUER/IN: Sie haben gesagt, daß die Idee korrumpiert wird und daß das die Kraft des Stückes ist. Ich denke, Hupka hat am Anfang gar keine große Idee, sondern er ist ein Spieler, der dann merkt, was er lostritt. Er ist allenfalls ein Träumestifter. Seine Träume können nicht wahr werden. Das ist die Tragik der Figur. Er weiß, er spielt einfach drauflos. Und im Grunde ist diese Idee am Anfang schon Kalkül, denn es ist ja nicht seine eigene, denn sie wird ja von jemand anderem, der von Karrie-

re träumt, gesponnen, und er liefert nur den Funken und setzt etwas in Gang, das andere Leute scheitern läßt. Das ist für ihn schlimm. Auch als er merkt, daß dieses Mädchen auf der Strecke bleibt (bei dem Versuch, die astorische Botschaft nach vergeblichem Warten zu stürmen, werden in der Inszenierung von Weyers Rosa und andere von Lakaien ermordet – Red.). Da wird ihm bewußt, was er in seiner Unbefangenheit anrichtet hat. Die Idee von Anfang zu korrumpieren ist zu bestimmt, denn Hupka hat ja keine Vision als er das anfängt (Erfindung von „Astoria“ – Red.).

WALTER WEYERS: Ich bin mit allem einverstanden, was sie sagen. Der Begriff „Idee“ war insofern etwas irreführend. Es ist keine konkrete Idee. Es ist eine Vorstellung, daß alles in dieser Welt besser sein könnte. Man kann sich natürlich jetzt fragen, warum er keine konkrete Idee hat. Warum entläßt der Autor eine Figur in sein Stück, die keine konkreten Ideen hat, sondern nur eine sehr allgemeine Vorstellung, wie es um die Welt besser bestellt sein könnte und eine sehr starke Energie besitzt: die des Spielers? Warum macht der Autor das? Für mich ist das ein Fingerzeig, daß es gar nicht so einfach ist, unter ganz bestimmten gesellschaftspolitischen Vorgaben konkrete Ideen zu entwickeln, die anders sind. Das heißt: Wenn die Realität nichts anderes vorgibt, dann sind wir alle gefährdet mit unserem Drängen nach Veränderung – soweit vorhanden –, doch wieder die alten Gleise zu befahren, und das ist, meiner Meinung nach, ein sehr realistischer Blick auf die Welt, wobei etwas sehr Versöhnliches und Hoffnung Stiftendes eben gerade die Poesie im Stück ist. Denn die behauptet durch die Art der Darstellung, durch den Text, daß da noch etwas anderes in der Welt ist als die Banalität von solchen Wunschvorstellungen wie Karriere zu machen und ähnliche Dingen.

ZUSCHAUER/IN: Was mir am meisten an der Inszenierung Probleme bereitet hat, war, daß sich die Idee an der Wirklichkeit reibt. Es ist mir punktu-

ell klar, daß es historische Bezüge gab. Ereignisse, die nur kurz aufgeblitzt, aber gleich wieder weggeschlüpft sind. Ich weiß nicht, ob es an der Inszenierung oder am Stück liegt. Ich habe den Eindruck gehabt, daß das einzige, das als Generalthema inszeniert wurde, die Scheinhaftigkeit war. Und da hat die Inszenierung noch eines draufgesetzt und hat die ganze Scheinhaftigkeit des Theaters mit Masken und Schrägen und Figuren aufgeföhren. Aber letztlich bleibt in dieser Inszenierung nur der Schein. Das Konkrete gleitet sofort weg: die Themen Exil/Asylproblematik, auch die historischen Bezüge zum Faschismus und Österreich/Deutschland. Die Bilder kommen nur als Bilder daher. Sie sind für mich ganz vordergründig als Theaterbilder inszeniert worden – in ihrer Kunsthaftigkeit und Kunstfertigkeit. Sie lassen aber nicht zu, daß ein Problembewußtsein entsteht. Das finde ich ein wenig inkonsequent. Auch das Problembewußtsein bei den Figuren entsteht nur sehr schwer, weil die Realitätsreibung nur schwer entsteht. Wir haben einen schönen Scheintheaterabend gehabt, der das Theater sehr stark in den Vordergrund gerückt hat, und die Reibung an der Realität, die hab ich nicht gesehen.

ZUSCHAUER/IN: Ich möchte etwas zu Realität sagen. Das Stück hat in mir Gedankenspiele losgelassen: Kann man einen Staat ohne Staatsgebiet aufziehen mit hinreichend viel Geld? Ich glaube: ohne weiteres. Vielleicht denkt man historisch an den Malteserorden, der auch heute noch von einigen Staaten anerkannt ist oder vielleicht an Exilregierungen. Das gab es ja auch und gibt es immer noch. Aber wenn Sie sich vorstellen, daß Sie genug Cash haben, können Sie sich von armen Ländern anerkennen lassen. Sie können dort Stützpunkte kaufen, Söldner anwerben. Sie können auch in reicheren Ländern Anerkennung finden. Und es gibt eine Art Staat im Staat in Form von gewissen Sekten weltweit. Es gibt auch gewisse Drogenkartelle. Das gibt es alles. Das kann noch zulegen

in unserer postmodernen Welt. Mich hat das Stück beklemmt, weil es so realitätsnah war. Heute gibt es Möglichkeiten einen solchen Staat ohne Gebiet aufzuziehen.

SCHAUSPIELER/IN: Das ist ja auch wirklich passiert. Jura Soyfer hat das Stück anlässlich eines Zeitungsartikels geschrieben, weil es in London damals so aufgezogen wurde. Da hat man eine Botschaft eröffnet, hat den Staat auch „Astoria“ genannt. Und das gab Soyfer die Idee, das Stück zu schreiben.

ZUSCHAUER/IN: Große Firmen können ja sehr staatsähnlich auftreten. Mit den Arbeitsplätzen können sie lokale Regierungen ganz schön an die Kandare nehmen. Das muß man einfach ganz nüchtern sehen. Die eigentliche Staatsgewalt, die wir als demokratische Bürger durch Wahlen und Stimmabgaben unter Kontrolle haben, wird durch solche Konstrukte unterlaufen.

WALTER WEYERS: Der politische Bezug liegt eher im politisch-philosophischen Bereich. Das heißt, wenn sie sagen, da blitzen Zusammenhänge auf und dann sind sie wieder weg, dann darf ich entgegenhalten, daß das sicher von diesem Stück so gewollt ist. Die Bezüge sind nur Anlaß, um das Ganze im Ganzen zu überdenken, um sehr allgemein

darüber zu verhandeln, was einzelne Momente angeht. Man kann sehr schlecht hier und heute vom Stück, vom Text oder von Inszenierungsbildern her ganz direkt ableiten. Aber man kann sehr wohl im allgemeinen Bereich sehr konkrete Rückschlüsse ziehen. Zum Beispiel zum Verhältnis Spielertum und Fiktion, zum Verhältnis von Staatlichkeit und Anarchie,



In der Inszenierung wird nicht nur im Zusammenhang mit gesprochenem Text gespielt. Es wird auch nach Figurenkonstellationen gesucht. Ein Beispiel dafür ist die „Einführung“ von Rosa (Esther Reubold) durch Hortensia (Friedrike Frerichs) in ihrem Rayon. Die Brutalität des Vorgangs wird auf der Bühne gezeigt.



Rosa (Esther Reubold) und Paul (Thomas Braus) träumen von Astoria.

zum Verhältnis von Veränderung und Statik. Darüber wird eigentlich im Stück verhandelt. Und über den Schein, der hier in einer sehr ambivalenten Weise auftaucht: nämlich als das Scheinhafte, den anderen und sich selber etwas vormachen. Aber auch als der schöne Schein, der Hoffnung gibt, weil er innerhalb dieser Realität nicht als Makulatur, als Verkleisterung, sondern als Gegenleistung des menschlichen Gehirns existiert – etwa im Schillerschen Sinne. Daß so etwas wie Poesie möglich ist, selbst wenn man diese verrückte Gesellschaft ansieht, diese Regeln, wie sie daherkommt, dann ist das zwar inhaltlich schrecklich, aber es kann dennoch auf abstruse Weise eine moralische Wirksamkeit entfalten, die uns darüber nachdenken lassen kann, was mit diesen Leuten los ist, die uns verführen. Kann uns vielleicht auch in den Spiegel schauen lassen. Und wenn man sich im Spiegel sieht, muß man das nicht immer in der Weise machen, daß man sagt: Aber wo ist denn hier der tagespolitische Bezug oder ein programmatischer Ansatz, sondern man kann auch in dieser Weise nachdenken, daß man versucht, philosophische Bezüge herzustellen. Das wäre zumindest der Versuch einer Antwort auf das, was sie gerade gesagt haben. Wenn man so an das Stück herangeht, so wie sie es tun, dann ist dieser Abend vermutlich nicht sehr ergiebig.

ZUSCHAUER/IN: Weiß man, ob der Dichter seiner nazistischen Umwelt irgendetwas damit sagen wollte? Er stirbt im KZ. Das untergründige Erleben der furchtbaren Umgebung ist doch irgendwo spürbar. Diese faschistischen Züge tauchen auch am Ende des Stückes auf. Ich möchte wissen, ob er irgend etwas damit verbunden hat und ob seine jüdische Herkunft eine Rolle spielt?

HERBERT ARLT: Es gibt in Österreich eine Zäsur und die setzt 1933/34 ein. 1933 findet die Ausschaltung des Parlaments statt und die Zensur wird eingeführt. Das heißt, ab 1933/34 schreibt Soyfer unter Bedingungen, unter denen er nicht mehr direkt alles sagen

kann, was er will. Das heißt, alle Stücke, die von ihm geschrieben worden sind – nicht die Szenen –, sind „verschlüsselte“ Stücke, die ein sehr dichtes Gewebe haben. Zum Beispiel ist das vorliegende Stück „Astoria“ mehrfach zensuriert und abgesetzt worden. Und es ist wahrscheinlich nur in der zensurierten Form überliefert worden. Man muß sich vorstellen, daß Soyfer im März 1938 versucht hat, über die Grenze in die Schweiz zu fliehen. Stücke und andere Texte sind bereits 1937 beschlagnahmt worden. Sofern sich die Exemplare nur im Landesgericht Wien befunden haben, sind sie verschwunden. Zum Teil sind sie in Bruchstücken nach Großbritannien, Australien, in die USA und so weiter gekommen. Es gibt keine Überlieferung – wie wir es von Brecht oder anderen Autoren kennen –, die uns in jedem Fall genau sagen läßt, daß das der Originaltext und das die Originalstruktur ist. Wir wissen aber, daß Soyfer sowohl gegen den Austrofaschismus als auch gegen den Nazifaschismus aktiv politisch gearbeitet hat und das stellt einen gewichtigen Hintergrund dar. Wir wissen auch, daß er auf Grund dieser Tätigkeit verhaftet worden ist, sowohl von den Austrofaschisten als auch später von den Nazis, wobei hier explizit hinzugefügt werden muß, daß diejenigen, die ihn verhaftet haben, als er versuchte, von Österreich in die Schweiz zu gelangen, nicht Angehörige deutscher Truppen waren, sondern österreichische Zöllner und daß sie am Beginn des Weges ins KZ standen. Was bei ihm weniger eine Rolle zu spielen scheint, ist seine Bindung an ein Judentum. Dennoch lassen sich aber, zum Beispiel anhand der Essayistik, seiner Arbeiten über Börne und andere, Bezüge herausarbeiten. Über Börne schreibt er, auf dessen Schriften sich beziehend, daß es darauf ankomme, einer allgemeinen Unterdrückung einen allgemeinen Abwehrkampf entgegenzusetzen. Das Stück „Astoria“ ist aber trotz dieses Hintergrundes und vieler zeitbezogener Anspielungen im Stück nicht nur einfach ein Zeitstück. Nehmen wir zum Bei-

spiel den Schluß. Der ist in der Inszenierung etwas anders gestaltet als im Originaltext und zwar insofern, als es alle drei sind, also auch Hupka, die den schon zitierten Schlußsong singen. Diesen Schlußsong muß man im Zusammenhang mit vielfältigen Wechselbeziehungen sehen und hören. Wenn man zum Beispiel die „Rhythmik“ analysiert – das ist vielleicht nicht leicht zu bemerken, wenn der Text, wie in dieser Inszenierung, mit einer modernen Musik verbunden ist –, aber es ist die Metrik von Matthias Claudius. Und daß dies nicht nur eine formale Bindung ist, zeigt die Tatsache, daß ehemalige Industriearbeiter vom „Pflug“ singen. Oder zum Beispiel die Figurenkonstellation: Der innerliterarische Bezug zu den Vagabunden bei Soyfer wäre sein Essay über François Villon. Er schreibt über die Scholaren, die auf der Grenzlinie ihrer Zeit schwanken. Und diese Grenzlinie kommt gleich am Beginn des Stückes wieder vor. Die schwankenden Scholaren, die schwankenden Vagabunden, das ist der historische Bezug – und zwar im Zeitalter eines Umbruchs, während dem es verschiedene Perspektiven geben kann. Und Soyfer läßt für die Zeit Villons die Perspektive offen. Und in seiner Darstellung zeigt Soyfer, wie widersprüchlich und zerrissen einer sein kann und daß es genau das Hinausschreiben dieser Zerrissenheit ist, die das Werk von Villon in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts so spannend gemacht hat. Und später gibt es zum Beispiele eine Wiederentdeckung von Villon durch Helmut Qualtinger in Österreich, der auch Soyfer rezipiert hat und den ähnliche Momente interessierten. Die Grenzlinie ist aber zugleich auch Teil der Gegenwart. Soyfer hatte sich auch mit Massenkommunikation auseinandergesetzt. Es gibt ein Gedicht, das in der „Arbeiter-Zeitung“, einer sozialdemokratischen Tageszeitung mit großer Auflage, in Wien erschienen ist. In diesem Gedicht setzt ein Mann eine Pistole an – an den Kopf eines Arbeiter, im metaphorischen Sinne. Der Mann ist ein Schauspieler, spielt

einen reichen Mann. Und im Film setzt er sie an seinen eigenen Schädel an. Aber Soyfer schreibt, daß die Wirkung so wäre, als ob er sie nicht an seinen eigenen Schädel ansetzte, sondern an den Schädel der ArbeiterInnen, die diesen Film sehen. Im Stück „Astoria“ ist es dann tatsächlich so, daß eine Millionärin mit der Pistole in der Hand Hupka zur Reise zwingt. Das, was als Moment der Massenkommunikation in den 60er Jahren von Marshall McLuhan zitiert und entdeckt wurde, die sogenannte „Kühlschrankrevolution“, daß man sich nach einer (Konsum-)Welt sehnt, so wie auch im Stück Gartenzwerge und so weiter im Zusammenhang mit „Zukunftsentwürfen“ zitiert werden – das ist keine große Utopie, sondern das sind die Sehnsüchte „Kühlschrankrevolution“. Das hat Soyfer rund 30 Jahre vor Marshall McLuhan erkannt. Aber es geht nicht nur um die Massenkommunikation. Da gibt es noch ganz andere Momente. Zum Beispiel spielen heute wieder Fragen der Verständigung, der Interpretation ganz allgemein eine Rolle. Fragen, die zum Beispiel von französischen Wissenschaftlern, von Umberto Eco und anderen zur Zeit neuerlich kontroversiell diskutiert werden. Da bemerken wir auf der einen Seite im Stück Mechanismen, die auch aus dem Mittelalter sind. Heutige Figuren verwenden Metaphern, die beliebig zugeordnet werden. Zum Beispiel: Fagottist. Eco zeigt in seinem Roman „Das Foucaultsche Pendel“ diese „alchimistische Denkweise“ als Verständigungsform einer realen Struktur. Es gibt eine große Anzahl von Vereinigungen mit diesen Denkrichtungen auch in Österreich, die sich zudem ausweiten. Und um den Gedankengang sehr verkürzt abzuschließen: gerade der Schlußsong setzt dem etwas in der Form entgegen, die Eco in seinem Buch „Die Grenzen der Interpretation“ als eine reale Hinwendung beschrieben hat, die offenbar auch in der Erarbeitung der Inszenierung, wie das heute bereits in unserer Diskussion beschrieben wurde, eine Rolle spielte. Es ist kein Einsteigen auf einen

Diskurs, auf den man gar nicht einsteigen kann, der gar nicht zu führen ist, weil diese Auseinandersetzungsstruktur nicht funktioniert. Zum Beispiel im Dialog Graf/Hupka die Sichtweise beziehungsweise Verständigung auf/über die Rolle der Fagottisten. Und da meine ich, daß Soyfer auf den unterschiedlichsten Ebenen und von den unterschiedlichsten Zugängen ausgehend spannende Varianten an-

bietet. Es gibt eine Tiefenstruktur, die sehr viel hergibt, wenn man sie zu entdecken beginnt.

ZUSCHAUER/IN: Erst als ich das Stück gesehen habe, habe ich nachgelesen, wer Jura Soyfer war. Und ich fand schon Parallelen. Es ist so vielschichtig, daß man wochenlang sitzen kann, um zu interpretieren – wie beim Ecoschen Roman „Foucaultsches Pendel“. Ich fand, daß es



Szene in der astorischen Botschaft. Die Gesellschaft wird im Theatergespräch als „verrückt“ apostrophiert.



Paul (Thomas Braus) zu Hupka (Bernd Wurm) im fünften Bild, der in der Tür der astorischen Botschaft steht: „Und Sie sind ein elender Tintenuli, ein ganz gemeiner, eine Kreatur, die was uns pflanzen tut.“

wichtig war, daß es ein schöner Abend war.

WALTER WEYERS: Es ist nicht so, daß wir einfach schöne Bilder gebracht hätten. Ganz im Gegenteil. Die Bilder haben alle einen sehr konkreten gedanklichen Hintergrund in der Arbeit gehabt, und sie sollen ganz sicher Assoziationen freisetzen. Wir haben sie in der Hoffnung entstehen lassen, gebaut, durchdacht, daß sie vielfältige Assoziationen freisetzen. Um an einem Beispiel zu zeigen, daß wir uns vor dem politischen Hintergrund nicht gedrückt haben: Wir haben viel über das Thema Asyl nachgedacht. Wie können wir das zeigen, daß die Wartenden auf etwas hoffen, das eigentlich gar nicht vorhanden ist beziehungsweise nur dem Schein nach vorhanden ist? Zum Beispiel die Welt einer Tür (der astorischen Botschaft – die Red.), hinter der ganz offensichtlich gar nichts mehr ist. Und trotzdem glauben sie alle daran. Das ist für mich schon ein sehr konkreter Gedanke. Die Bilder sind nicht aus der Lust entstanden, schöne Bilder zu machen. Ganz im Gegenteil.

ZUSCHAUER/IN: Was für ein konkreter Hintergrund steht hinter den Farben Rot und Schwarz, die dominieren?

WALTER WEYERS: Das ist eine Frage, die ganz schwer zu beantworten ist, obwohl ich die ersten, sehr guten und langen Gespräche mit der Bühnenbildnerin darüber geführt habe. Die haben keinen symbolischen Wert. Sie stehen nicht als Farben für etwas Bestimmtes. Schwarz hat etwas von Tod und Erde und Kot und bis sonst wohin alle möglichen symbolischen Inhalte; Rot – Blut und Lebendigkeit und Aggressivität. Das wollten wir damit nicht erreichen, sondern wir wollten eigentlich intuitiv entdecken, bewußt nicht symbolhaft. Das wäre uns zu einseitig gewesen. Wir haben über alle möglichen Farben nachgedacht. Das Stück spielt im Winter. Also dachte ich, daß irgendwo diese Winterfarben da sein sollten, daß das ganze Bild eine Weite haben, gleichzeitig aber auch Kühle

ausdrücken sollte. Wenn wir intuitiv zu Rot und Schwarz gekommen sind, steht Schwarz für etwas Totes und Rot für Lebendigkeit; aber in dem Augenblick, in dem ich das sage, schäme ich mich bereits, denn das finde ich sehr platt. So wie ein Maler die Farben aufträgt, ohne an den Symbolgehalt zu denken, machen wir das in unserer Arbeit auch. Das andere Argumentieren wäre unauf richtig.

ZUSCHAUER/IN: Stark hat mich auch diese schräge Bühne, diese Steigung beeindruckt. Ist das für die Schauspieler nicht sehr schwierig?

SCHAUSPIELER/IN: Wir hatten einen Proberaum, in dem diese Schräge aufgebaut war, denn es ist ein Unterschied wochenlang auf der Schräge zu probieren und dann muß man eine Woche darauf arbeiten. Es ist komisch.

ZUSCHAUER/IN: Es wurden von Ihnen die Grenzsituationen angesprochen. Zum Beispiele: Wie schlägt Fiktion in Realität um? Was passiert da?

WALTER WEYERS: Das wollten wir bewußt auf der Kippe stehen lassen. Das heißt, es sollte schon ein optisches Gleichgewicht sein, das vorgeführt wird. Wir wollten zeigen, daß es Kippmomente von einer noch verträglichen Realität zu einer nicht mehr erträglichen Realität gibt, vom Traum in die Wirklichkeit. Wenn sie Bilder und ihren Hintergrund beschreiben, dann präjudiziert man Wirkungen der Zuschauer. Das darf man nicht. Diese verschobene merkwürdige Welt, in der in der Realität ernsthafter Vorsatz und Berechnung, vorgespielte und wirkliche Gefühle einander durchdringen, diese Welt stellen wir zu allererst einmal in eine Schräglage. Diesen Hintergrund hatte es. Und es ist dann nicht so, daß es dabei bleibt. Das hat natürlich Folgen. Wenn sie sich die einzelnen Bilder in Erinnerung rufen, wie sie gewirkt haben und stellen sich das Warten dieser Schlange in diesem Paßamt einmal auf einer geraden Fläche vor – kann auch funktionieren. Aber dadurch, daß sie schief gestanden sind, gibt es andere

Verzerrungen der Körper der Darsteller. Das leistet einen bestimmten bildhaften Ausdruck. Und so sind wir zur Schräge gekommen. Nicht weil es modern ist.

ZUSCHAUER/IN: Wir haben uns überlegt, ob dieses Stück ohne Musik auch möglich gewesen wäre. War Ihre Intention, die poetische Seite des Stückes durch diese Musik zu unterstützen oder ist das von dem Autor so vorgeschrieben?

WALTER WEYERS: Es ist vom Autor vorgeschrieben. Im Stück sind diese Lieder drin. Die spielen eine große Rolle, wie Sie gerade gesagt haben. Und weil Sie von Intention gesprochen haben: Das Liedhafte leistet natürlich noch etwas anderes als das Textlich-Gedankliche. Text ist immer näher an der Reflexionsstruktur. Das Liedhafte spricht eher den emotionalen Bereich an. Das ist auch ein wesentlicher Grund, warum hier Lieder drin sind. Auch die Verbundenheit der Figuren, wenn es zum Schluß um die Penner geht, da leistet das Liedhafte, sich Kraft zu holen nach dem Ganzen, das vorgefallen ist. Ich spüre bei dem ganzen Gespräch, das was beim Stück irritierend ist, was mich persönlich so fasziniert, daß es nicht überall rein begrifflich-gedanklich einen auf einen ganz bestimmten Weg bringt, sondern daß es gerade intuitive Momente, das assoziative Vermögen anspricht. Und da leisten die Musik und die Lieder eine ganze Menge.

HORST MERZ (Komponist): Ich habe bei einer ganz konkreten Vorgabe, in diesem Falle von Herrn Weyers, versucht, diese Vielschichtigkeit zu komponieren: Poesie, Skurrilität. Und was für mich sehr aufregend war: Ich hatte zwei Live-Musiker. Die haben das auch ganz toll gemacht. Und das vagabundierende Element wird natürlich durch die Musik auch noch unterstrichen. Ich hoffe, daß wir die Vielschichtigkeit auch stilistisch rüberbringen konnten.

HERBERT ARLT: Ich glaube, man müßte unterscheiden. Das eine, das Sie zur Inszenierung gesagt haben, die Offenheit, wie man auf den Text zugehen kann, und das andere, das

den Text in seiner Vielschichtigkeit ausmachen würde. Es gibt bei Soyfer Ansatzpunkte, die tatsächlich eine emotionale Motivierung beinhalten. Und diese sinnliche Motivierung oder Darstellung gibt es in einer vielfältigen Art und Weise: als Negationsverhalten, das Wünschen entspricht, weil man etwas nicht hat in der Kälte, hungernd... Und auf der anderen Seite die Sonne, die beheizten Straßen. Das sind einfache Gegenbilder. Dann gibt es die verwandelnden Momente: zum Beispiel das Geld. Ein uraltes Motiv der Literaturgeschichte. Schon bei Sophokles, Shakespeare eine treibende Macht, die etwas in etwas verwandeln kann, das es überhaupt gar nicht ist. Und auch im Stück „Astoria“ hat es diese Funktion. In dem Fall erfolgt die Darstellung nicht nur in ein paar Verszeilen wie bei Sophokles und bei Shakespeare, sondern sie ist Teil des Gesamtbildes. Geld ist eine treibende Macht, die sogar Großstrukturen hervorbringen kann. Großstrukturen, die nicht als abstrakte Strukturen existieren, sondern gerade dadurch, daß sie eine Formierung zum Beispiel der „kleinen Leute“ bewirkt. Das ist das Interessante, daß man gegen diese Großstruktur nicht in der Weise ankämpfen kann – was selbst in der Gegenwart immer wieder erwartet wird –, daß man einfach irgendeine Propaganda oder Aufklärung dagegen setzt, um sie damit vom Sockel zu stürzen. Das funktioniert nicht. Und Soyfer hat in diesem Stück sehr deutlich gezeigt, wo die Grenzen zum Beispiel auch des Lehrstücks liegen. Ein Lehrstück baut unter anderem erstens von seiner Anlage her auf „Rhetorik“ auf, berücksichtigt die Veränderung des Verständigungsfeldes durch die Massenkommunikation nicht. Zweitens wird vernachlässigt, wie in Massenkommunikationsbereichen Wandlungen funktionieren können. Das ist in „Astoria“ auf eine ganz präzise Art berücksichtigt worden. Und das ist etwas, vor allem wenn man an die Form der „Kühlschrankrevolution“ denkt, was durchaus „aus dem Bauch kommt“,

obwohl es in der Konkretheit überhaupt nicht existiert, weshalb tatsächlich auch Massenenttäuschungen entstehen können. Das ist etwas, was wir heute sogar als große Völkerbewegungen beobachten können, die ebenfalls keinen realen Hintergrund in dem Sinn haben, daß man einen direkten sinnlichen Bezug zum gewünschten Objekt oder Ort hat, sondern nur Bilder und Schallwellen wahrnimmt, die zum Teil über tausende von Kilometern über einen Radioapparat oder Bildschirm irgendwo in einer Wohnung empfangen werden und etwas erzeugen, das eine Illusion sein kann. Denn zur Decodierung der Vielzahl von Einzelinformationen, die zum Beispiel in einem Bild stecken, bedarf es eines komplizierten Instrumentariums (nicht nur eines Empfangsgerätes). Auch in der Berücksichtigung des Verhältnisses von Sinnlichkeit, Bildern, Wörtern ist Soyfer ein sehr moderner Autor.

WALTER WEYERS: Konkret zur Inszenierung: Wenn zum Schluß der James, der einen kleinbürgerlichen Status hat, auf dem Klavier steht, dann soll das heißen, daß die Kunst als Vehikel benutzt worden ist, um im Grunde monetäre, geldliche und andere Interessen durchzusetzen. Das heißt, das was am Anfang schön erscheint, nämlich daß da jemand die Kraft hat zu fabulieren, wird zum Schluß instrumentalisiert für ganz rudimentäre, rüde, monetäre und politische Interessen. Von Anfang an besteht die Vereinnahmung, wird aber dann so zugespitzt, daß ein totalitäres Staatssystem entsteht. Aus dem Anarchismus des Penners entsteht, unter seiner Mitwirkung, ein absolut totalitäres Staatssystem. Das setzt sich schließlich gegen die Kraft der Phantasie durch. Der Bauch, die Lust der Menschen, ihre Bedürfnisse werden mißbraucht. Das passiert zum Beispiel bei Scientology oder ähnlichen Vereinigungen. Das ist für mich sehr aktuell. Nur daß das Stück nicht direkt mit dem Finger darauf zeigt. Nicht auf eine bestimmte Gruppierung. Aber man kann das, glaube ich, sehr gut erahnen.

SCHAUSPIELER/IN: Ich möchte auch noch einmal auf die Auseinandersetzung zurückkommen, weil man ja auch immer nach „Bauch“ sucht. Und Dein Protest war doch immer, daß es eine Vereindeutigung bedeutet, die diesem ganzen poetischen Gespinnst, das Du immer in diesem Stück gesehen hast, von Anfang an, sozusagen einen Teil des Bodens entzieht. Das macht das, was Hupka macht, allzu simpel. Wenn das, was der Hupka macht, aus dem Suff kommt, wäre es mir zu wenig. Ich denke, daß auch viele Tendenzen zum Beispiel zu Scientology gehen (die aber erst in den 50er Jahren gegründet wurde – Red.). Nicht nur aus diesem Vakuum, das entsteht und daß ich etwas anderes möchte, sondern daß es aus einem Selbstzerstörungsdrang heraus entsteht, der immer da ist, wenn sich Macht konzentriert – so wie in diesem Fall. Dieser Trieb war auch nicht da. Jetzt könnte ich zugreifen und hätte auf einmal diese Versuchung alles zu probieren. Und stattdessen haben die Vagabunden eine Utopie gehabt, die für mich nicht greifbar war. Es waren keine intellektuellen, es waren sozialistische Ideen oder Träume, die ihnen begegneten, die sie aber nicht gespürt haben.

WALTER WEYERS: Ein Stück kann nicht alles leisten. Das Moment der Selbstzerstörung ist natürlich schon drinnen in diesem Stück, aber nicht in der Form, daß alle Figuren deutlich als Subjekt, als Individuum vom Autor, von der Inszenierung als selbstzerstörerische Figur angelegt worden wären. In dieser Weise psychologisiert das Stück einfach nicht. Da gibt es viele andere Stücke, die das sehr gut tun, aber das ist sicher nicht die Leistung dieses Stücks.

ZUSCHAUER/IN: Ich sehe am Anfang doch diesen jüdischen Bezug. Dieser ewig unbehauste Mensch, der wandern muß. Auch so Beckettsche Figuren wie Vladimir und Estragon. Ich denke, daß es sich um einen starken Wunsch nach Zugehörigkeit handelt. Aber sie wissen schon am Anfang, daß das nicht alles ist, daß an

dem Ort, an dem sie über Winter landen könnten, sie sich nicht leisten können, was sie eigentlich brauchen. Insofern ist der Schluß für mich logisch, daß sie praktisch wieder dastehen und weitergehen, weil es auf diese Weise nicht zu finden ist. Für mich war das schon auch ein Motiv für diese Träume. Es ist auch etwas Märchenhaftes. Die Wünsche haben nachgeholfen. Ein absolut märchenhaftes Element wie Kinderträume. Was wahr werden kann, wenn man es sich nur fest genug einbildet.

WALTER WEYERS: Es gibt ja viele Motive, und nicht alle leistet ein solcher Abend.

HERBERT ARLT: Zum Intellektuellen: das sind nicht irgendwelche Landstreicher. Wenn man Hupka zuhört: diese Sprachmischung. Er verwendet Latein, Französisch, Englisch und so weiter. Zum Teil auf eine sehr witzige Art und Weise. Da bemerkt man: Er beherrscht es nicht so ganz. Aber auf jeden Fall ist er ein Mensch, der eine Art von Bildung hat, wie sie auch für Scholaren typisch gewesen sein könnte, wie Soyfer sie beschreibt. Das hängt schon auch mit der Tiefenstruktur, die dieses Stück literarisch hat, zusammen. Da ist etwas vorhanden, das vielleicht im Alltag schwer greifbar, aber dennoch immer existent ist. Bestimmte Strukturen, die über Jahrhunderte gewachsen sind, erarbeitet wurden, die vorhanden sind in den Menschen in ihrer Ausprägung, nach denen sie denken, nach denen sie handeln und von denen sie zum Teil ab einem bestimmten Alter vorgeprägt sind. In einer Figur einmal zu zeigen, daß eine Tiefenstruktur vorhanden ist, auch in der Form, wie Sprache verwendet wird, das finde ich sehr wichtig. Damit ist sicherlich eine bestimmte Intellektualität dargestellt. Dabei wird eine andere Form verwendet, als wenn man eine naturalistische Vagabundenfigur schaffen würde. Es gibt zum Beispiel ein Buch „Fahr zur Hölle, Jonny“, das in den 30er Jahren erschienen ist und einen Vagabunden beschreibt, wie er durch die ganze Welt zieht und die fürchterlichsten

Erlebnisse hat, aber auf einer Ebene, die auch in der Selbstdarstellung zeigt, daß er sich nur ganz bestimmten Momenten dieser Welt nähern kann. Irgendwelche Durchdringungen, Zusammenfügungen, Überschreitungen – wie in den Vorstellungen von Hupka – sind nicht vorhanden. Hupkas „Traum“: Wir können Substantive und Adjektive, die verwendet werden, feststellen, die auf ganz bestimmte Punkte des Alltagslebens aber auch auf komplizierte Prozesse des Zusammenlebens verweisen. Sie sind wichtig, verweisen aber nicht auf eine große Utopie. Staatsvorstellungen sind im Soyferschen Sinne keine Utopien. Als historische Vorstellungen existierten Staatsutopien zum Beispiel im Werk von Platon oder Thomas Morus. „Astoria“ als eine Negation von Staatsutopien zu betrachten – da würde ich ein großes Fragezeichen hinsetzen, weil die Staatsvorstellung von „Astoria“ gar nicht diese historischen Strukturen aufweist, sondern andere. Anstatt einer Negation der Historie läßt sich vielmehr sehr viel Gegenwärtiges ausmachen. Das, was zukunftsweisend ist, verbleibt dagegen im Alltag, im sinnlichen Bereich, nimmt keine definitiven Formen an. Bleibt die Frage, ob das die Inszenierung vermitteln konnte oder nicht. Für mich wurde das gerade auch in dieser Inszenierung deutlich. Und im Text von Soyfer lassen sich diese Elemente auf jeden Fall nachweisen.

ZUSCHAUER/IN: Mich würde interessieren, was ein Schauspieler denkt, der ja doch ein sinnliches Futter braucht, wenn er eine Rolle spielt.

SCHAUSPIELER/IN: Das, was hier theoretisch gesagt worden ist, war für uns schon Anlaß zu empfinden. Hupka ist ja auch sehr heiß auf die Gwendolyn. Sexualität ist auch ein Antriebsmotor für diese Figur. Das ist in einer gewissen Form vorgegeben. Geld macht sexgierig. Hupkas Entlarvung, die ins Leere verlief, weil der neue Chef, der Oberlakaie, das selbst gemacht hat. Das ist sehr realistisch: Wenn der Laden erst einmal 20

Millionen Mitglieder hat und 200 Milliarden auf der Bank und noch einen eigenen Fernsehsender, kann er ruhig zugeben, daß es ein Schwindel war.

ZUSCHAUER/IN: Mir fiel auf, daß die Identifikation mit den einzelnen Rollen gelungen war.

SCHAUSPIELER/IN: Die Identifikation ist ja oft eine sehr artifizielle Sache. Das ist zunächst sehr weit weg. Es wird dann immer mehr zur zweiten Natur. Daraus entstehen dann auch Ansätze aus dem Bauch. Sonst könnte man das gar nicht so spielen. Es wäre wahrscheinlich unglaublich. Da hat aber jeder seine eigenen Bezüge, über die er sich identifiziert. Es lief zunächst schon sehr stark über die Form.

SCHAUSPIELER/IN: Bei uns war der Weg andersrum. Wie Pistoletti sitzt, ist ja auch eine Kunstform.

ZUSCHAUER/IN: Mich hat die Identifikation mit dem jüdischen Schicksal und der Situation des Dritten Reiches sehr stark beeindruckt.

WALTER WEYERS: Die gedankliche Auseinandersetzung fand natürlich statt. Diese Reminiszenz war gewollt. Wir haben im Grunde an dieser Figur Faschismus zeigen wollen, aber nicht etwa durch ein Hitler-Imitat. Wir haben uns entschieden, eine Figur zu zeigen, die kein historisches Portrait ist, sondern wir wollten eine Figur zeigen, die als Figur für den Begriff Faschismus steht. Und da gab es entsprechende Diskussionen zwischen den Schauspielern und mir. Wir haben überhaupt während der ganzen Proben über Faschismus gesprochen und wie er zustandekommt und welche Mechanismen dahinterstecken.

ZUSCHAUER/IN: Soyfer war 25, 26 Jahre, als er das geschrieben hat. Haben sie da viel aus der Rückschau in den Text hineingelegt oder haben sie sich sehr genau an das Manuskript gehalten?

WALTER WEYERS: Wir haben nichts Entscheidendes gestrichen, glaube ich.

HERBERT ARLT: Ich möchte noch einmal an die Frage zur Gestaltung des Schlusses anknüpfen: ob es zwei

oder die drei sind – das ist schon wesentlich. Es wären noch etliche Szenen zu erwähnen, für die Sätze gestrichen wurde. Es ist versucht worden, einiges im Sinne der Inszenierung zu präzisieren. Man kann versuchen, eine Szene auseinanderzunehmen, um szenisch einmal etwas von einer Seite zu zeigen, das zwar nicht dem Ablauf, aber der Anlage des Stückes entsprechen könnte. Und das ist durchaus legitim und in vielen Fällen in dieser Inszenierung ausgezeichnet gelungen. Aber es ist schon ein wesentlicher Eingriff.

WALTER WEYERS: Dieses Bild, in dem Anastasia ihre Idylle preisgibt,

das haben wir aus verschiedene Textstellen zusammengebaut: nach der Begegnung Hupkas mit Pistoletti, als er versucht, ihn von seinen Irrwegen abzubringen – daß er sich danach mit Anastasia in die innere Emigration begeben kann, das fand ich schön, daß er sich erholt, indem er sich ins Sentiment flüchtet. Das ist ein Grund für einen dramaturgischen Eingriff. Aber immer mit dem Respekt vor dem Text.

ZUSCHAUER/IN: Die Rolle der Anastasia habe ich nicht ganz verstanden. Sie war so zwischen Romantik und Sentimentalität angelegt – oder was sucht sie? Ganz abgesehen

davon, daß sie eine sehr legendenhafte Figur ist.

SCHAUSPIELER/IN: Das ist für sie ein Job. Wenn sie dann die Geige (bei Soyfer: Strickzeug – Red.) herauszieht, stellt sich heraus, daß sie Spionin ist, Angestellte bei einem Spion und ihren Job macht. Um 12 Uhr hat sie eben Pause. Im Rückblick könnte man sagen, daß sie ihren Job als Spionin gut zu machen versucht.

WALTER WEYERS: Mich hat gereizt eine Figur zu schaffen, die viel Wind von sich macht, mit einer großen Aura etwas behauptet, und es steckt aber nichts dahinter. □

Bekanntlich schöpfte Jura Soyfer die Idee zu *Astoria* aus einer Zeitungsnotiz über eine wirkliche, in sich schon satirische Begebenheit, die sich 1935/36 in London zugetragen hatte und die von Horst Jarka in seiner Soyfer-Monographie ausführlich referiert wird.¹ Um der Langeweile des diplomatischen Alltags zu entgehen, hatten Beamte verschiedener Londoner Gesandtschaften einen Staat namens Astoria erfunden, eine Gesandtschaft eingerichtet, Uniformen, Hoheitszeichen, ja sogar eine eigene „Sprache“ geschaffen. Durch Einladungen zu Gesandtschaftsempfängen, Verleihung von Orden und Urkunden hatten sich die jungen Diplomaten achtzehn Monate lang auf

Jürgen Doll

ASTORIA = AUSTRIA?

Anmerkungen zum historischen Hintergrund und zur satirischen Zielrichtung in Jura Soyfers «Astoria»

Kosten prestige- und titelsüchtiger Mitglieder der Londoner Gesellschaft amüsiert. Zwar hat Soyfer die «Botschaft von Astoria» (so der ursprüngliche doppeldeutige Titel des Stückes), gründlich umfunktioniert – nicht mehr die Reichen, sondern die Armen sind die Opfer des Betrugs –, das Gerüst der Handlung aber weist deutliche Bezüge zu den Pressenachrichten über den Londoner Jux auf.

Trotz wiederholter Hinweise auf diese Quelle, so berichtet Hans Weigel, ließ sich der Zensor nicht von seiner Überzeugung abbringen, bei «Astoria» handle es sich um eine allzu durchsichtige Chiffre für «Austria», und bestand auf Änderungen.² Die Frage, ob das Publikum des ABC die Satire auf den fiktiven Staat ebenfalls als solche auf den Ständestaat gesehen hat, ist a priori schwer zu beantworten, da wir über keine empirischen Daten zur Rezeption verfügen, ja *Astoria* das einzige Stück Soyfers ist, zu dessen Uraufführung keine zeitgenössischen Rezensionen vorlie-

gen. Sicher ist hingegen, daß die theaterkritische und wissenschaftliche Nachwelt das Stück vor allem als Parabel auf das Österreich der dreißiger Jahre aufgefaßt hat. „‘Astoria’ ist zweifellos Jura Soyfers ausgereifte-
stes Stück“, schreibt z.B. Franz Rind. „Das beginnt bereits beim Titel, den man keineswegs etymologisch untersuchen darf. Er ist bloß eine geringfügige Verballhornung von ‚Austria‘ und zeigt das Ziel an, gegen das sich die bittere Satire wendet: das Österreich des Ständestaates, mit seinen Verbrechen und Auswüchsen.“³ In der wissenschaftlichen Literatur, in der die Gleichsetzung von Astoria mit Austria ebenfalls die Regel ist⁴, wurde diese Interpretation vor allem von Horst Jarka vertieft. Sich auf die fehlende nationale Identität der Ersten Republik, des „Staats, den keiner wollte“, beziehend, betrachtet Jarka *Astoria* als Satire auf die Abstraktion Ständestaat, als „literarisches Dokument der Identitätskrise Österreichs vor dem ‚Anschluß‘“. Zu-

1 H. Jarka: *Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit*. Wien 1987, S.306-308. Jarka reproduziert auch die Titelseite des *Sunday Express* vom 17. Mai 1936, auf der der Schwindel aufgedeckt wurde sowie den Bericht darüber im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 21. Mai desselben Jahres. (Bei der Legende des Abdrucks, S.307, hat sich ein kleiner Fehler eingeschlichen: dieser ist nicht dem *Neuen Wiener Journal*, sondern, wie im Text, S.306, richtig angegeben, dem *Neuen Wiener Tagblatt* entnommen).

2 H. Weigel: „Jura Soyfer“. In: *In memoriam*, Graz 1979, S.155-162, 160.

3 F. Rind: „Wo viel Licht ist, ist starker Schatten. Ein Porträt der Wiener Klein- und Mittelbühnen in den achtziger Jahren. 8. Teil“. In: *iwk*, 1-2 (1984), S.74-78, 76.

4 Vgl. z.B.: P. Langmann: *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit*. Frankfurt a. M. 1986, S.134, 137.