



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kalkwerk: Thomas Bernhards Roman,
Krystian Lupas Inszenierung – ein Vergleich

Verfasserin

Magdalena Baran

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Murray G. Hall

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mich bei der Entstehung dieser Diplomarbeit unterstützt haben.

Ein ganz besonderer Dank gilt allen voran meinen Eltern und Großeltern, die mir während meines Studiums immer mit Unterstützung, Hilfe und Rat zur Seite standen und ohne die mein Studium gar nicht möglich gewesen wäre. Durch sie konnte ich zu der Person werden, die ich heute bin und die diese Arbeit verfasst hat. *Dziękuję!*

Danken möchte ich des Weiteren meinem Diplomarbeitsbetreuer, Herrn Prof. Dr. Murray G. Hall, der mich bei der Entstehung dieser Arbeit stets fachlich unterstützt hat und immer Zeit gefunden hat, etwaige Probleme oder Fragestellungen geduldig mit mir zu besprechen.

Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Mag. Dr. Alois Woldan, der mir geholfen hat, das Thema für diese Arbeit zu finden und mir mit konstruktiven Hinweisen und Ratschlägen zur Seite gestanden ist.

Zu einem Dank verpflichtet bin ich auch meiner Volksschullehrerin Frau Mag. Gudrun Berger, die mich in die deutsche Sprache eingeführt hat und mir gezeigt hat, dass sich Mühe und Disziplin auszahlen, und meiner Deutsch- und Lateinlehrerin aus dem Haydngymnasium Frau Mag. Ingeborg Bock, durch die ich meine Faszination für die Literatur und Thomas Bernhard entdeckt habe. Ohne ihre Unterstützung, pädagogische Kompetenz und Menschlichkeit hätte ich den langen schulischen Weg bis zum Studium nicht geschafft.

Den innigsten Dank schulde ich außerdem meinen Freundinnen Luise Artner, Isabella Auburger und Kornelia Gass, die sich an der Korrektur dieser Arbeit beteiligt haben und die mich während der Entstehung immer unterstützten, egal um was es ging und wie spät es war.

Schließlich danke ich herzlichst meinem Freund Maciej Szoltyś, der mir bei den Recherchen stets beistand und mit mir zahlreiche Theaterbesuche absolvierte, sowie seinen Eltern, auf die ich während meiner zahlreichen Rechercheaufenthalte in Polen immer zählen konnte.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	7
1.1 Vorraussetzung.....	7
1.2 Aufgabenstellung und Methoden	7
1.3 Forschungsstand.....	9
2 Thomas Bernhard	12
2.1 Leben und Werk.....	12
2.2 Zur Rezeption in Polen.....	15
3 Krystian Lupa	20
3.1 Biographie	21
3.2 Das Theater Krystian Lupas.....	26
3.2.1 Einflüsse	27
3.2.2 Entwicklung.....	31
3.2.3 Charakterisierung	36
3.2.4 Adaptionen von Prosa.....	43
3.3 Stellung der deutschsprachigen und österreichischen Literatur im Theater Krystian Lupa	46
4 Das Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupa	52
5 Kalkwerk	57
5.1 Bernhards <i>Das Kalkwerk</i>	57
5.1.1 Handlung	58
5.1.2 Erzähler und Erzählverfahren.....	59
5.1.3 Charakterisierung und Schwerpunkte.....	62
5.2 Lupa <i>Kalkwerk</i>	68
5.2.1 <i>Kalkwerk</i> in der polnischen Presse (Rezeption)	70
5.2.2 Aufbau und Inhalt.....	72
5.2.3 Wichtige Aspekte und Schwerpunkte	77
5.2.4 Symbolik.....	83
6 Kalkwerk: der Roman und die Inszenierung – ein Vergleich	90
6.1 Narration.....	90
6.2 Raum, Musik und Wiederholung	92
6.3 Inhalt.....	97
6.3.1 „Zeugen – Polizisten – Zeugen“	98
6.3.2 „Konrads Traum“	100
6.4 Studie und Symbolik	104
6.5 Figuren des Konrads und der Konrad	107
6.6 Sprache	109
6.7 Sonstiges.....	114
6.8 Zusammenfassend – Gemeinsamkeiten und Unterschiede.....	117

7 Resümee.....	119
8 Literaturverzeichnis.....	122
8.1 Primärliteratur	122
8.1.1 Thomas Bernhard	122
8.1.2 Thomas Bernhard in polnischer Übersetzung	122
8.1.3 Krystian Lupa	124
8.1.4 Weitere Primärliteratur	124
8.2 Sekundärliteratur	124
8.3 Thomas Bernhards Reden	127
8.4 Interviews mit Thomas Bernhard.....	128
8.5 Interviews mit Krystian Lupa	128
8.6 Lexika.....	129
8.7 Internetquellen.....	129
8.8 Editorische Notiz.....	130
9 Anhang	131
9.1 Kurzzusammenfassung der Diplomarbeit (Abstract)	131
9.2 Lebenslauf – Schwerpunkt: wissenschaftlicher Werdegang	132

1 Einleitung

1.1 Voraussetzung

Der polnische Regisseur Krystian Lupa, der zahlreiche Werke österreichischer Autoren auf die Bühne brachte und immer noch bringt, stellt die interessanteste und originellste Erscheinung des polnischen Theaters der Gegenwart dar. In den letzten Jahren wuchs Lupa zu einem Theaterspezialisten für die österreichische Literatur heran. Man findet zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen Lupas Theater und den von ihm gewählten Werken österreichischer Autoren, u.a. Hermann Broch, Robert Musil, Werner Schwab. Besonders Thomas Bernhard nimmt eine wichtige Stellung im Schaffen des polnischen Theatermakers ein.

Insgesamt inszenierte Krystian Lupa fünf Werke des österreichischen Autors. All diese Inszenierungen waren polnische Uraufführungen der Texte und hatten einen großen Einfluss auf Bernhards Rezeption in Polen. Neben drei Dramen (*Immanuel Kant, Ritter, Dene, Voss, Über allen Gipfeln ist Ruh*) inszenierte Lupa auch zwei Romane Bernhards: *Das Kalkwerk* (1992) und *Auslöschung* (2001). Diese beiden Romane scheinen auf den ersten Blick durch ihre höchst komplizierte Narration und Handlungsarmut unadaptierbar zu sein, doch Lupa hat sich ihrer Adaption trotzdem angenommen, und dies mit großem Erfolg.

Vor allem die Aufführung *Kalkwerk* war äußerst wichtig, und zwar nicht nur für die Karriere des Regisseurs selbst, sondern auch für das polnische Theater der Gegenwart, in dem es bis heute als eine der bedeutendsten Inszenierungen in Polen nach der Wende 1989 gilt. Zudem beeinflusste sie Bernhards Rezeption in Polen, die durch die Inszenierung äußerst verstärkt wurde. Es war auch Lupas erste Adaption eines Werkes von Thomas Bernhard. Deshalb soll sie im Mittelpunkt dieser Diplomarbeit stehen.

1.2 Aufgabenstellung und Methode

Das Thema dieser Arbeit ist der Roman Thomas Bernhards *Das Kalkwerk* und dessen Adaption für das polnische Theater von Krystian Lupa. Es soll ein Vergleich zwischen dem Roman und der Inszenierung angestellt werden, wobei es darum geht, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Versionen festzustellen. Die Problematik entsteht durch die Schwierigkeit zwei verschiedene Medien, wie es das Theater und die Literatur sind, zu vergleichen. Der Versuch wird in dieser Arbeit trotzdem unternommen.

Für den Vergleich werden mehrere unterschiedliche Bereiche untersucht, wie z.B. Narration, Sprache, Figuren, Musik, wobei das Ziel verfolgt wird, zu untersuchen, ob man auf diesem Gebiet mehr Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen den beiden Varianten findet. Natürlich kann ein Theaterstück nicht genau gleich wie ein Roman sein, deshalb wurde bei der Untersuchung nicht nur darauf geachtet, die genaue Übernahme aus dem Roman festzustellen, sondern auch darauf, ob der Regisseur dieselbe Wirkung erzielt, wie Bernhard, auch wenn dies mit anderen Mitteln, die ihm das Theater zu Verfügung stellt und auf die der Literat nicht zurückgreifen konnte, geschieht.

Weiters soll die Stellung des Werks Bernhards im Theater Lupas und der Einfluss des Regisseurs auf die Rezeption des österreichischen Schriftstellers in Polen untersucht werden. Auch die Aufnahme des Stückes durch die Kritik soll hier kurz behandelt werden, wobei besonders wichtig ist, inwieweit durch sie Thomas Bernhard in Polen zum Begriff wurde.

In der Arbeit wird vor allem werkimmanent gearbeitet. Der Roman und das Theaterstück bilden die Grundlage für die Untersuchung, jedoch wird auch, soweit vorhanden, Sekundärliteratur berücksichtigt. Bei dieser handelt es sich vor allem um Rezensionen und Kritiken aus der polnischen und österreichischen Presse, wissenschaftliche Artikel, Interviews der beiden Künstler, Regiebücher, Programmhefte sowie einschlägige Literatur zu Thomas Bernhard und Krystian Lupa.

Am Anfang der Arbeit wird zunächst Thomas Bernhard behandelt, wobei seine Biographie und sein Werk kurz dargestellt werden sollen. Dem folgt ein kurzer Überblick über die Rezeption Bernhards in Polen bis Anfang des Jahres 2011. Im Anschluss wird die Person und das Schaffen Krystian Lupas charakterisiert. Diese Darstellung ist besonders wichtig um zu erfahren, weshalb sich Lupa gerade die Werke Thomas Bernhards für seine Adaptionen ausgesucht hat und wieso die österreichische Literatur für sein Schaffen eine besondere Bedeutung hat. Dafür müssen zuerst seine genaue Biographie und sein Theater besprochen werden. Anschließend konzentriert sich die Arbeit auf das *Kalkwerk*. In diesem Kapitel soll sowohl Thomas Bernhards Roman, wie auch Krystian Lupas Theaterstück untersucht werden. Nachfolgend soll aus dieser Charakterisierung heraus der Vergleich der beiden angestellt werden, wobei hier besonders folgende Bereiche berücksichtigt werden: Narration, Raum und Musik, Inhalt, Studie und Symbolik, Figuren des Konrads und der Konrad sowie Sprache. Darauf sollen die gesammelten Gemeinsamkeiten und Unterschiede in einem kurzen Überblick zusammengefasst werden.

1.3 Forschungsstand

Das Thema dieser Diplomarbeit ist noch unerforscht und es handelt sich hierbei um Grundlagenforschung. Die Untersuchung soll eine neue Perspektive in der Rezeption Bernhards im nicht deutschsprachigen Raum eröffnen, wobei Bernhard in Polen hier nicht isoliert dargestellt, sondern auch Krystian Lupa als Person und Regisseur miteinbezogen wird. Hierbei muss besonders die Interdisziplinarität und Intermedialität dieses Forschungsvorhabens erwähnt werden. Das Thema soll nämlich sowohl aus österreichischer, als auch aus polnischer Sicht behandelt werden, deshalb wurde für diese Arbeit Literatur aus beiden Ländern und in beiden Sprachen verwendet.

Bei der Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist zunächst neben der Sekundärliteratur zu Bernhard auch die zu Lupa von großer Bedeutung. Ein ganz besonderes Augenmerk muss jedoch auf die Literatur beide Künstler betreffend gelegt werden. Aus österreichischer Sicht handelt es sich hier vor allem um die Literatur, die sich mit Bernhards Rezeption in Polen auseinandersetzt. Aus polnischer Sicht sind hier vor allem die Publikationen gemeint, die Krystian Lupas Theater und die Stellung der österreichischen Literatur bzw. Thomas Bernhards in diesem behandeln.

Auf dem Gebiet der Forschung zu Thomas Bernhard tut und tat sich schon immer sehr viel. Es erscheinen immer wieder neue Publikationen. Die Zahl der Sekundärliteratur ist aber schon so groß, dass viele dieser Arbeiten sich nicht mehr mit der davor erschienenen Sekundärliteratur auseinandersetzen. Zu Thomas Bernhards Rezeption in Polen wurden bis jetzt zwei Artikel veröffentlicht. Der erste erschien im Jahr 1995, trug den Titel *Seit drei Jahrzehnten präsent. Zur Rezeption in Polen*, und wurde von Stefan H. Kaszyński, einem polnischen Germanisten, verfasst.¹ Er behandelt die Rezeption Bernhards seit den 60er-Jahren bis 1995, dabei konzentriert er sich besonders auf Bernhards Rezeption als Lyriker, Prosaschriftsteller und Dramatiker sowie die Stellung des Schriftstellers in der polnischen Germanistik. Er erwähnt bereits die Bedeutung, die die Inszenierung *Kalkwerk* von Krystian Lupa auf die Rezeption des Österreicherers in Polen hatte. Zehn Jahre später erschien der nächste Artikel zu diesem Thema: Ewa Mikulska-Frindos *Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend*.² Auch Mikulska-Frindo ist eine polnische Germanistin. Sie hat an der Breslauer Universität studiert und bespricht in ihrem Artikel vor allem Bernhards Stellung im

¹ Stefan H. Kaszyński: *Seit drei Jahrzehnten präsent. Zur Rezeption in Polen*. In: Wolfram Bayer (Hg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 1995, S. 430-444. Im Folgenden als Kaszyński und Seitenzahl kurzzitiert.

² Ewa Mikulska-Frindo: *Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend. Zur Rezeption Thomas Bernhards in Polen*. In: Martin Huber, Bernhard Judex u.a. (Hg.): *Thomas Bernhard-Jahrbuch 2005/2006*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 2006, S. 139-154. Im Folgenden als Mikulska-Frindo und Seitenzahl kurzzitiert.

polnischen Theaterbetrieb, an dieser Stelle wird auch Krystian Lupa erwähnt, und die Übersetzungen von Bernhards Texten. Im Anschluss an ihren Artikel führte sie eine vollständige Liste aller bis zu diesem Zeitpunkt in polnischer Übersetzung veröffentlichten Texte Bernhards, sowie eine Auflistung aller polnischen Theaterinszenierungen nach Bernhard an. Ein interessanter Artikel zur Aufnahme Bernhards in Polen ist auch Malwina Głowackas *Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen*³. Darin behandelt sie vor allem die Stellung Bernhards im Theater von Erwin Axer und Krystian Lupa.

Die Sekundärliteratur zu Krystian Lupa ist auch äußerst zahlreich, wobei es sich hier vor allem um wissenschaftliche Artikel handelt. Es sind bis jetzt nur zwei Monographien erschienen, die sich mit dem Theater des Ausnahmekünstlers beschäftigen: Grzegorz Niziołek *Sobowtór i utopia*⁴ und Uta Schorlemmers *Die Magie der Annäherung und das Geheimnis der Distanz. Krystian Lupas Recherche „neuer Mythen“ im Theater*⁵. Beide setzen sich mit Krystian Lupas Theater auseinander, wobei auch die Inszenierungen der Texte Bernhards besprochen werden. Grzegorz Niziołek ist ein polnischer Theaterwissenschaftler und Professor an der Krakauer Jagiellonen-Universität. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf dem polnischen Theater der Gegenwart und auf dem Schaffen von Krystian Lupa, sowie Krzysztof Warlikowski. Er ist der Autor der meisten Publikationen und Artikel dieses Thema betreffend, gilt er doch als ein Experte und eine Autorität auf diesem Gebiet. So sind seine Publikationen bei der Beschäftigung mit dieser Thematik Pflichtlektüre. Weiters erschien im Jahr 2005 ein von ihm herausgegebener Sammelband verschiedener Aufsätze zu Krystian Lupa, die im Rahmen des Krystian Lupa Festivals am *Stary Teatr* in Krakau im Jahr 2003 entstanden.⁶ Bis jetzt sind jedoch, trotz des großen Erfolges Krystian Lupas in Polen, außer den zahlreichen Artikeln in wissenschaftlichen Zeitschriften keine weiteren Publikationen, die seine Person bzw. sein Theater zum Thema haben, veröffentlicht worden. Erwähnenswert ist noch die Publikation von Piotr Gruszczyński *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*⁷. Sie ist den jungen polnischen Theatermachern gewidmet: Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Piotr Cieplak, Zbigniew Brzoza und Anna Augustynowicz.

³ Malwina Głowacka: *Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen*. In: Małgorzata Sugiera (Hg.): *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2000, S. 149-156. Im Folgenden als Głowacka und Seitenzahl kurzzitiert.

⁴ Grzegorz Niziołek: *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy* [Doppelgänger und Utopie. Das Theater Krystian Lupas]. Kraków: Universitas 1997. Im Folgenden als Niziołek und Seitenzahl kurzzitiert.

⁵ Uta Schorlemmer: *Die Magie der Annäherung und das Geheimnis der Distanz. Krystian Lupas Recherche „neuer Mythen“ im Theater*. München: Otto Sagner 2003. Im Folgenden als Schorlemmer und Seitenzahl kurzzitiert.

⁶ Grzegorz Niziołek (Hg.): *Gry z chaosem. O teatrze Krystiana Lupy* [Spiele mit dem Chaos. Über Krystian Lupa Theater]. Kraków: Stary Teatr 2005.

⁷ Piotr Gruszczyński: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* [Vatermörder. Jüngere Begabtere im polnischen Theater]. Warszawa: W.A.B. 2003. Im Folgenden als Gruszczyński und Seitenzahl kurzzitiert.

Krystian Lupa wird in diesem Buch als der Gründer eines neuen polnischen Theaters bezeichnet, wobei Krzysztof Warlikowski und Grzegorz Jarzyna als seine talentiertesten Schüler gelten. Der erste Abschnitt des Buches setzt sich mit dem Schaffen Lupas auseinander, wobei hier besonders die unkonventionelle und revolutionäre Seite seines Theaters im Mittelpunkt steht.

Zur österreichischen Literatur und ganz speziell Thomas Bernhard im Theater Krystian Lupas erschienen einige Artikel, jedoch keine Monographie. Zu den bedeutendsten und frühesten zählt ganz sicher Anna Milanowskas 1996 veröffentlichter Artikel *Werke österreichischer Autoren im Theater Krystian Lupa*.⁸ Sie nennt hier die Gründe, weshalb sich Lupa dermaßen für die österreichische Literatur interessiert und was das besondere an ihr für ihn ist. Einen Überblick über dieses Thema bietet auch der Artikel von Grzegorz Niziołek *Silent prophets – Austrian Literature in the theatre of Krystian Lupa*.⁹ In diesem Zusammenhang muss auch die im Jahr 2008 an der Jagiellonen-Universität entstandene Diplomarbeit von Łukasz Ziomek erwähnt werden: *Lupa czyta Bernharda (Lupa reads Bernhard)*¹⁰. Die eher kurze, jedoch sehr aufschlussreiche Diplomarbeit beschreibt die Art, wie Lupa Bernhard liest, wobei bei dieser Lektüre wichtig ist, was Lupa liest und nicht was Bernhard schreibt. Es ist ein neues Modell des Lesens, wie wir es von Roland Barthes her kennen.

Spezifische Literatur zur Adaption Lupas von Bernhards *Kalkwerk* bzw. *Auslöschung* gibt es nicht. Auch zu den Inszenierungen der Dramen gibt es keine Publikationen, die sich nur darauf beziehen würde. Sie werden immer nur kurz in den allgemeinen Artikeln erwähnt, jedoch widmete sich bis jetzt niemand der genauen Untersuchung dieser Materie. Die hier vorliegende Arbeit soll auf diesem Gebiet einen Anfang machen und eine wissenschaftliche Bearbeitung dieses Themas darstellen. Dabei soll die Thematik nicht nur aus der polnischen theaterwissenschaftlichen bzw. der österreichischen literaturwissenschaftlichen Sicht dargestellt werden, sondern beide Perspektiven berücksichtigen.

⁸Anna Milanowski: *Werke österreichischer Autoren im Theater Krystian Lupa. Ein europäischer Transformationsprozess*. In: Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaft 3 (1996/Jg.5), S. 21-26. Im Folgenden als Milanowski und Seitenzahl kurzzitiert.

⁹Grzegorz Niziołek: *Silent prophets – Austrian Literature in the theatre of Krystian Lupa*. In: Małgorzata Sugiera (Hg.): *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2000, S. 289-292.

¹⁰Łukasz Ziomek: *Lupa czyta Bernharda. (Lupa reads Bernhard)*. Diplomarbeit, Jagiellonen-Universität Kraków 2008. Im Folgenden als Ziomek und Seitenzahl kurzzitiert.

2 Thomas Bernhard

2.1 Leben und Werk

Thomas Bernhard ist einer der streitbarsten, umstrittensten und bedeutendsten Schriftsteller unserer Zeit. Der lebensgeschichtliche Hintergrund seiner Romane und Dramen ist ein nicht gewöhnliches Unglück: Jugend in Krieg und Nachkriegszeit, frühe Verlassenheit, erniedrigende Armut, lebensbedrohende Krankheit; in dieser Misere zugleich ein vom Großvater durchexerziertes künstlerisches Erziehungsprogramm – das sind Elemente der Biographie eines Autors, der die Literatur souverän zum Mittel seiner Selbstbehauptung machen konnte.¹¹

Diese von Hans Höller auf den Punkt gebrachte Zusammenfassung der Biographie samt ihrer Auswirkungen auf das Schaffen des österreichischen Ausnahmekünstlers ist äußerst treffend und gibt gleichzeitig den großen Einfluss preis, den das Leben des Schriftstellers auf seine Werke hatte. Man findet hier die wichtigsten Elemente seines Lebens und gleichzeitig die, die ihn am meisten prägten. Alles was Bernhard während seines Lebens erlitt, verarbeitete er in seinen Büchern. Sowohl die Themen, wie auch der Stil des Autors entwickelten sich aus dem von ihm Erlebten heraus.

Thomas Bernhard wurde am 9. Februar 1931 im niederländischen Heerlen als Sohn von Herta Bernhard und Alois Zuckerstätter geboren. Zuckerstätter wollte die schwangere Herta Bernhard nicht heiraten. Um dem Gerede wegen eines unehelichen Kindes zu entfliehen, fuhr sie nach Holland, wo sie das Kind zur Welt brachte und als Köchin zu arbeiten begann. Sie hatte nur wenig Zeit für ihr Kind, das sie in wechselnden Pflegestätten unterbrachte.¹² Erst nach einem Jahr kehrten sie nach Österreich zurück und Herta hinterließ den kleinen Jungen zunächst bei den Großeltern, selbst fuhr sie noch für ein paar Monate nach Holland.¹³ Schon als Neugeborener wurde Bernhard von der Mutter getrennt und lebte bei fremden Menschen. Eine Tatsache, die sich auf sein ganzes Leben und auch sein Œuvre auswirkte:

Immer könne man von später in einem Menschen eingetretenen Katastrophen auf frühere Schädigungen seines Körpers und seiner Seele schließen.¹⁴

schreibt Bernhard in seinem Roman *Verstörung* und diese Aussage lässt sich auch auf ihn selbst anwenden. Hier ist der Ursprung für die sich in seinem Werk befindenden Themen zu

¹¹ Hans Höller: *Thomas Bernhard*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1993, Buchumschlag. Im Folgenden als Höller und Seitenzahl kurz zitiert.

¹² Vgl. Joachim Hoell: *Thomas Bernhard*. München: dtv 2000, S. 7f. Im Folgenden als Hoell und Seitenzahl kurz zitiert.

¹³ Vgl. Höller, S. 30.

¹⁴ Thomas Bernhard: *Verstörung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967. (Zit. nach: Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988), S. 53.

finden: Weltmisstrauen, Kälte, Finsternis, Trennung, Alleinsein und Brüchigkeit von zwischenmenschlichen Beziehungen.¹⁵ Die Tatsache, dass der Schriftsteller lebenslang ein Außenseiter blieb, hat hier ihre Wurzel. Für ihn bleibt der Mensch immer alleine.

Der junge Bernhard wuchs also zunächst in ärmsten Verhältnissen bei seinen Großeltern auf und sein Großvater, der österreichische Schriftsteller Johannes Freumbichler, wurde zu seinem großen Vorbild und zu seiner Vaterfigur. Durch den Großvater bekam Bernhard Einblick in die Welt der Kunst und der Literatur. Freumbichler lehrte ihn auch eine kritische Sichtweise auf die Welt und investierte viel Zeit und Geld in die Ausbildung seines Enkels.

In der Schule fand sich Bernhard nur schlecht zurecht. Seine vom Großvater eingetrichterte Abneigung gegen die Lehrer und die Schule verstärkten sein Desinteresse daran noch mehr. Während Bernhards Schulzeit, Ende der 1930er- und Anfang der 1940er-Jahre, herrschte durch die politische Situation in Österreich und Deutschland ein katholisch-nationalsozialistisches Schulsystem, das weitreichende Folgen auf Thomas Bernhard hatte.¹⁶ In seinen Werken wird der Katholizismus und Nationalsozialismus in Österreich stark verurteilt und zum Ziel seiner zahlreichen Schimpftiraden. In diesem Zusammenhang steht auch Bernhards Abneigung gegen den Staat, die Kirche und die Gesellschaft.

Ein weiteres Charakteristikum seines Lebens und Werkes ist die Krankheit und der damit zusammenhängende Tod. Am 17. Januar 1949 wurde er ins Landeskrankenhaus Salzburg eingeliefert. Bernhards Zustand war höchst kritisch und er wurde in einen Saal mit anderen „Todeskandidaten“ gelegt, jedoch hinderte ihn sein starker Lebenswille daran zu sterben.¹⁷ Dies ist der Anfang seines lebenslangen Kampfes mit dem Kranksein und dem Tod. Bernhards Leben war eine Leidensgeschichte eines Tuberkulosekranken. Diese Nähe zum Tod schlägt sich auch in seinen Büchern nieder:

Es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an der Tod denkt¹⁸

Der von Bernhard so oft zitierte Satz, scheint Programm zu sein für seine Werke, die zwischen Tragik und Komik variieren. Der Tod tritt hier immer mehr in den Vordergrund und „wird zur Folie, auf der ein Geschehen umso komischer wirkt“.¹⁹ Seine Bücher sind von einer

¹⁵ Vgl. Höller, S. 30.

¹⁶ Vgl. Hoell, S. 20.

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 37.

¹⁸ Thomas Bernhard: *Danksagung für den österreichischen Staatspreis 1967*. Zit. nach Programmheft zu Thomas Bernhard: *Elisabeth II*. Burgtheater Wien 2002, S. 98.

¹⁹ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Die Tragödien sind die Komödien*. In: Wolfram Bayer (Hg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 1995, S. 15-30; hier: S. 22. Im Folgenden als Schmidt-Dengler und Seitenzahl kurz zitiert.

polaren Spannung geprägt, jener zwischen Schwermut und Humor.²⁰ Seine Protagonisten sind meistens „Geistesmenschen“, die ihr ganzes Leben an ihrem Lebenswerk arbeiten und das ganze Leben diesem unterordnen. Überwiegend leiden auch sie unter einer Krankheit oder haben panische Angst davor zu erkranken. Der Typus des Geistesmenschen wurde sicherlich stark von der Großvaterfigur geprägt.

Sein weiteres Leben wurde neben der Krankheit und den dauernden Geldsorgen vor allem durch seinen „Lebensmenschen“ Hedwig Stavianicek, das Renovieren und Sanieren seiner Häuser und die im Zusammenhang mit seiner Literatur und seinen öffentlichen Auftritten stehenden Skandale geprägt. Obwohl seine Literatur oft als düster beschrieben wird bzw. wurde und er oft in Konflikt mit dem Staat und seinen Mitmenschen geriet, wurde Bernhard von vielen als äußerst gesellschaftlicher und fröhlicher Mensch wahrgenommen:

Er war ein lachender Melancholiker, er war, wie manch ein Shakespearscher Narr, ein beängstigender Spaßmacher. [...] So düster und bitter sein Werk, so gab er sich, wenn man sich mit ihm unterhielt, nicht gerade >>himmelhochjauchzend<<, doch gelöst und freundlich, eher scherzend als klagend.²¹

Man merkt also auch in der Person Bernhards eine gewisse polare Spannung zwischen Tragik und Komik.

Zu Bernhards Œuvre zählen eine frühe düstere Lyrik, zahlreiche Romane, 18 Theaterstücke, fünf autobiographische Bände, sowie einige Kurzprosaabände. Mit seiner Antiheimatliteratur und seinen zahlreichen Schimpftiraden gegen die Kirche und den Staat wurde er noch zu Lebzeiten zu einem der bekanntesten und umstrittensten Autoren nach 1945. Trotz der Skandale erhielt er zahlreiche Preise und wurde von der Kritik gepriesen.

Der Bernhardsche Stil ist äußerst originell und geprägt durch seitenlange verschachtelte Sätze, einen musikalischen Rhythmus, Wiederholungen, Partizipien, Neologismen, Übertreibungen und Widersprüchlichkeiten.²² Die Themen und der Stil seiner Werke bleiben immer gleich, was ihm viele Kritiker zum Vorwurf machen, seinem Erfolg aber nicht schadet.

Thomas Bernhard starb am 12. Februar 1989 und die Nachricht von seinem Tod wurde erst mit viertägiger Verspätung, kurz nach seiner Beerdigung auf dem Grinzinger Friedhof in Wien, bekannt gegeben.²³

²⁰ Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Meine Bilder. Porträts und Aufsätze*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003, S. 334. Im Folgenden als Reich-Ranicki und Seitenzahl kurzzitiert.

²¹ Ebd., S. 334.

²² Vgl. Oliver Jahraus: *Das `monomanische` Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang 1992, S. 177-192. Im Folgenden als Jahraus und Seitenzahl kurzzitiert.

²³ Vgl. Hoell, S. 149.

2.2 Zur Rezeption in Polen

Überhaupt liebe er Polen wie kein anderes Land, was ich verstehe, denn mir selbst ist kein anderes Land in Europa lieber.²⁴

schreibt Thomas Bernhard in *Der Stimmenimitator* über Polen, ein Land, in dem er selbst auch stark rezipiert wird. Er gehört heute, neben Peter Handke und Elfriede Jelinek, zu den meistgelesenen österreichischen Schriftstellern der Gegenwart in Polen.

Der Lyriker Thomas Bernhard blieb bis heute dem polnischen Publikum bis auf vier Ausnahmen²⁵ verborgen, umso mehr rücken seine Prosa und seine Dramen in den Vordergrund.

Die Prosa Bernhards ist beim polnischen Publikum sehr beliebt. Der erste auf dem polnischen Buchmarkt erschienene Roman Bernhards war *Frost*²⁶ im Jahr 1979, übersetzt von Sławomir Błaut. Die Auflage von 10.000 Exemplaren war in kürzester Zeit vergriffen. Die Kritik reagierte mit vier positiven Rezensionen.²⁷ Danach folgten 1980 *Watten*²⁸, übersetzt von Gabriela Macielska, 1983 *Der Atem*²⁹ und *Der Keller*³⁰, sowie 1987 *Die Kälte*³¹, alle drei in Übersetzung von Sława Lisiecka. In den 80er-Jahren kamen noch zwei weitere Prosawerke Bernhards in Polen heraus. 1981 erschien in Privatdruck ein Kunstband, der Bernhards *Ereignisse*³² im deutschen Original sowie in polnischer Übersetzung von Sława Lisiecka und Zbigniew Janeczek enthielt. 1986 wurde von Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak auch

²⁴ Thomas Bernhard: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978. (Zit. nach: Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988), S. 80f.

²⁵ Diese vier Ausnahmen bilden:

Stefan H. Kaszyński (Hg.): *W błękitach kształt swój odmalować. Anthologie österreichischer Gegenwartsliryk*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1972. Dort Gedichte Th. B. in der Übersetzung von Stanisław Barańczak: *Tam w dole leży miasto; Opis pewnej rodziny; Do H.W. ; W dolinie*, S. 257-261.

Jan Koprowski (Hg.): *Strofy o życiu, samotności i wygnaniu. Wiersze poetów austriackich, niemieckich i szwajcarskich*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa 1995. Dort ein Gedicht Th. B. in der Übersetzung von Jan Koprowaki: *Ani jedno drzewo*, S. 14;

Thomas Bernhard: *In hora mortis*. Übersetzt von Krzysztof Lipowski. In: *Przedproża 2* (1994), S. 25-29.

Thomas Bernhard: *Mój dziadek handlował smalcem; Zmęczony; W przyszłości udam się do lasu*; Ein Fragment aus dem Zyklus: *In hora mortis*; ein Fragment aus dem Zyklus: *Pod żelazem księżycy; Strofa dla Padraica Columna; Żadne drzewo; Twoja śmierć nie jest moją śmiercią*. Übersetzt von Andrzej Słomianowski. In: *Twórczość 10* (1995), S. 3-8.

²⁶ Thomas Bernhard: *Mróz*. Übersetzt von Sławomir Błaut. Nachwort von Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1979.

²⁷ Vgl. Kaszyński, S. 433f.

²⁸ Thomas Bernhard: *Partyjka*. Übersetzt von Gabriela Macielska. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.

²⁹ Thomas Bernhard: *Oddech. Decyzja*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik 1983.

³⁰ Thomas Bernhard: *Suterena. Wyzwolenie..* Übersetzt von Sława Lisiecka. . Warszawa: Czytelnik 1983.

³¹ Thomas Bernhard: *Chłód. Izolacja*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik 1987.

³² Thomas Bernhard: *Zdarzenia*. Übersetzt von Sława Lisiecka und Zbigniew Janeczek. Łódź: Correspondance des Arts 1981.

*Das Kalkwerk*³³ übersetzt. Diese Aufgabe war wegen der komplizierten und ungewöhnlichen Sprachstruktur besonders schwierig, denn der Schriftsteller operiert hier sehr gekonnt und bewusst mit der Form des Konjunktivs, die für den polnischen Sprachgebrauch untypisch ist. Die Übersetzung und der Roman wurden in der polnischen Öffentlichkeit sehr gepriesen und schon bald sollte dieser Roman eine Nachwirkung in theatralischer Form erfahren, und zwar in Krystian Lupas Inszenierung *Kalkwerk*.³⁴ In den 1990er-Jahren erschienen in Polen nur zwei Prosawerke Bernhards: 1997 *Wittgensteins Nefte*³⁵ und 1998 *Die Ursache*³⁶, das in einem Gesamtband mit den bereits zuvor veröffentlichten Teilen der Autobiographie veröffentlicht worden ist. Im Vergleich zu den 1980er-Jahren eine relativ kleine Zahl. Umso mehr wurde im neuen Jahrtausend auf den Markt gebracht: 2001 *Beton*³⁷, 2002 *Der Untergeher*³⁸, 2005 *Alte Meister*³⁹ und *Auslöschung*⁴⁰, 2009 *Verstörung*⁴¹.

Man kann also feststellen, dass immer wieder ein neuer Roman Bernhards in polnischer Übersetzung herausgegeben wird. An dieser Stelle muss man besonders auf die Schwierigkeit der Übersetzung eines Bernhardschen Textes, vor allem eines Romans, hindeuten. Die polnischen Übersetzer versuchen immer den Stil und die Sprache Bernhards, soweit es möglich ist, ins Polnische zu übernehmen, und in den meisten Fällen schaffen sie das auf bravouröse Art und Weise. Bernhards Werke wurden von insgesamt 26 Übersetzerinnen und Übersetzern ins Polnische übertragen. Die meisten Bücher übersetzte Sława Lisiecka. Danach kommen, nach der Zahl der übersetzten Werke gereiht, Monika Muskała, Danuta Żmij-Zielińska, Jacek St. Buras, Marek Kędziński, das Übersetzerduo Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak und Sławomir Błaut. Weiters gibt es noch andere Übersetzer des österreichischen Autors, zu denen auch Krystian Lupa gehört.⁴²

Die Rezeption der dramatischen Werke Bernhards ist in Polen noch intensiver als die seiner Prosa, denn noch bevor sein erster Roman ins Polnische übersetzt worden ist, war der Autor der polnischen Öffentlichkeit bereits als Dramatiker bekannt. Zur Spezifik des polnischen Literaturbetriebes gehört, dass die Dramen moderner Autoren nicht in isolierter Buchform,

³³ Thomas Bernhard: *Kalkwerk*. Übersetzt von Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1986. Im Folgenden als Bernhard *Kalkwerk* und Seitenzahl kurzzitiert.

³⁴ Vgl. Kaszyński, S. 435f.

³⁵ Thomas Bernhard: *Bratenek Wittgensteina*. Übersetzt von Marek Kędziński. Kraków: Oficyna Literacka 1997.

³⁶ Thomas Bernhard: *Autobiografie*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Kommentiert von Henryk Bereza, Wojciech Eichelberg, Ewa Lipska. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.

³⁷ Thomas Bernhard: *Beton*. Übersetzt von Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2001.

³⁸ Thomas Bernhard: *Przegrany*. Übersetzt von Marek Kędziński. Warszawa: Czytelnik 2002.

³⁹ Thomas Bernhard: *Dawni Mistrzowie. Komedia*. Übersetzt von Marek Kędziński. Warszawa: Czytelnik 2005.

⁴⁰ Thomas Bernhard: *Wymazywanie. Rozpad*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: W.A.B. 2005.

⁴¹ Thomas Bernhard: *Zaburzenie*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik 2009.

⁴² Vgl. Ewa Mikulska-Frindo, S. 140f.

sondern vollständig abgedruckt in Literaturzeitschriften, wie z.B. *Dialog*, erscheinen. So war es auch mit Thomas Bernhards Dramen. Das erste in Polen veröffentlichte Stück war *Der Ignorant und der Wahnsinnige*⁴³, das kurioserweise nicht aus dem Deutschen, sondern aus dem Englischen ins Polnische übersetzt worden ist. Nach der Reihe erschienen dann in unterschiedlichen Literaturzeitschriften: 1975 *Ein Fest für Boris*⁴⁴, 1980 *Vor dem Ruhestand*⁴⁵, 1981 *Der Weltverbesserer*⁴⁶, 1985 *Der Schein trügt*⁴⁷, 1987 *Abschied von Bochum, Ankunft in Wien*⁴⁸, 1990 *Der Theatermacher*⁴⁹ und 1995 *Immanuel Kant*⁵⁰. Zu den neuesten Erscheinungen gehört die zweibändige Ausgabe seiner Dramen *Dramaty*⁵¹ aus dem Jahr 2001 bzw. 2004, die Auswahl zu diesen Ausgaben traf Krystian Lupa, der auch das Nachwort schrieb, und eine Anthologie⁵² drei seiner Stücke aus dem Jahr 2002. Seit dem Jahr 2004 ist kein Drama Bernhards in Polen erschienen.

Doch die Stücke Bernhards werden nicht nur gelesen, sondern auch gespielt. Malwina Głowacka hält fest, dass Bernhard „heute der meistgespielte österreichische Autor in Polen ist“⁵³. Ein vermehrtes Interesse seine Werke auf die polnische Bühne zu bringen, setzte erst nach Bernhards Tod ein, was aber auch mit der politischen Situation in Polen zusammenhing. Insgesamt wurden 13 Stücke oder Aufführungen nach Texten Bernhards in Polen inszeniert. Die ersten waren 1976 *Ein Fest für Boris* und 1984 *Vor dem Ruhestand*. In den 1990er-Jahren wurden insgesamt acht Stücke gezeigt: *Der Theatermacher* (1990, 1993), *Die Gute nach >Ein Fest für Boris<* (1990), *Kalkwerk* (1992, 1998), *Ritter, Dene, Voss* (1994, 1996), *Immanuel Kant* (1996, 1997), *Am Ziel* (1997), *Heldenplatz* (1998), *Minetti* (1999).⁵⁴ Seit dem Jahr 2000 wurden folgende Stücke aufgeführt: *Der Weltverbesserer* (2000), *Auslöschung* (2001), *Contra*

⁴³ Thomas Bernhard: *Ignorant i Szaleniec*. Übersetzt von Grzegorz Sinko. In: *Dialog* 5 (1974), S. 29-60.

⁴⁴ Thomas Bernhard: *Święto Borysa*. Übersetzt von Barbara L. Surowska und Karol Sauerland. In: *Literatura na Świecie* 8 (1975), S. 43-111.

⁴⁵ Thomas Bernhard: *Przed odejściem w stan spoczynku*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: *Dialog* 5 (1980).

⁴⁶ Thomas Bernhard: *Naprawiacz Świata*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: *Dialog* 4 (1981), S. 33-79.

⁴⁷ Thomas Bernhard: *Pozory mylą*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: *Dialog* 12 (1985), S. 34-84.

⁴⁸ Thomas Bernhard: *Pożegnanie z Bochum - Przyjazd do Wiednia*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: *Dialog* 11/12 (1987), S. 114-128.

⁴⁹ Thomas Bernhard: *Komediant*. Übersetzt von Jacek St. Buras. In: *Dialog* 2 (1990), S. 25-95.

⁵⁰ Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*. Übersetzt von Jacek St. Buras. In: *Dialog* 11 (1995), S. 38-97.

⁵¹ Thomas Bernhard: *Dramaty 1. Święto Borysa [Ein Fest für Boris]. Immanuel Kant [Immanuel Kant]. Przed odejściem w stan spoczynku [Vor dem Ruhestand]. Naprawiacz świata [Der Weltverbesserer]*. Übersetzt von Jacek St. Buras, Monika Muskała, Danuta Żmij-Zielińska. Auswahl und Nachwort von Krystian Lupa. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001.

Thomas Bernhard: *Dramaty 2. Na szczytach panuje cisza [Auf allen Gipfeln ist Ruh]. Komediant [Der Theatermacher]. Rodzeństwo [Ritter, Dene, Voss]. Plac bohaterów [Heldenplatz]*. Übersetzt von Jacek St. Buras, Grzegorz Matysik. Auswahl Krystian Lupa. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.

⁵² Thomas Bernhard: *Na polowaniu [Die Jagdgesellschaft]. Portret artysty z czasów starości [Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann]. Siła przyzwyczajenia [Die Macht der Gewohnheit]*. Übersetzt von Monika Muskała. Kraków: Księgarnia Akademicka 2002.

⁵³ Głowacka, S.149.

⁵⁴ Vgl. Mikulska-Frindo, S. 141.

Heidegger. *Ich in der dritten Person* (2001, nach *Der Untergeher, Alte Meister, Wittgensteins Neffe*), *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (2001), *Der Theatermacher* (2002, 2005, 2006), *Vor dem Ruhestand* (2004, 2010), *Heldenplatz* (2006), *Über allen Gipfeln ist Ruh* (2006). Am 28. Jänner 2011 hatte im *Teatr Powszechny* in Warschau die neueste Inszenierung eines in Polen sehr beliebten Dramas Bernhards *Der Theatermacher*, unter der Regie von Waldemar Śmigasiewicz und mit Kazimierz Kaczor, einem der bekanntesten und angesehensten polnischen Schauspieler, in der Hauptrolle, Premiere.⁵⁵

Krystian Lupa und Erwin Axer sind die Regisseure, die die meisten Stücke Bernhards in Polen aufgeführt haben. Axer inszenierte mit *Ein Fest für Boris* als erster ein Bernhardsches Drama in Polen, jedoch hatte Krystian Lupa weit mehr Erfolg mit seinen Inszenierungen.⁵⁶ Er wird mittlerweile als „Bernhardverbreiter“ in Polen angesehen und hatte sehr großen Einfluss auf die Rezeption Bernhards in seiner Heimat. Seine Adaption von Bernhards Roman *Das Kalkwerk* ebnete den Weg für eine positive Aufnahme des österreichischen Schriftstellers in Polen. 2001 erweckte seine zweite Adaption eines Romans des Österreicher, *Auslöschung nach Thomas Bernhard*, in Polen erneut eine Diskussion über den Autor und darüber, ob wirklich alles adaptierbar ist.⁵⁷ Erwähnenswert ist hier auch, dass Lupa den Roman für seine Inszenierung selbst übersetzte, da dieser zum Zeitpunkt der Aufführung noch gar nicht in polnischer Sprache veröffentlicht worden ist. Außer Krystian Lupa ist die Popularisierung der Dramen Bernhards auch dem *Wydawnictwo Literackie* zu verdanken. Dies ist der Verlag, der die meisten Dramen Bernhards in Buchform veröffentlichte und so einer größeren Leserschaft zugänglich machte.⁵⁸ Mikulska-Frindo stellt insgesamt fest, dass „die Tendenz erkennbar“ ist, „dass Bernhards Stücke gewöhnlich zuerst in größeren Kulturzentren wie Warschau, Krakau und Breslau (Wrocław) aufgeführt werden“ und erst später vom Fernsehtheater oder von Theatern in kleineren Städten aufgenommen werden.⁵⁹

Bernhard polarisiert in Polen ebenso, wie er es in Österreich tat und tut. Entweder werden seine Werke mit großer Begeisterung oder mit entschiedener Ablehnung aufgenommen.⁶⁰ Immer wieder wird er mit dem polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz verglichen. Beide verbindet eine kritische Einstellung dem Staat und der Kirche gegenüber sowie eine

⁵⁵ Vgl. *Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera* (Warschau). Thomas Bernhard: *Komediant*. <http://www.powszechny.art.pl/?mod=spektakle&action=spektakl&id=32> (Stand: 07.01.2011).

⁵⁶ Vgl. Mikulska-Frindo, S. 141.

⁵⁷ Vgl. Janusy R. Kowalczyk: *Ziewająca pustka* [Gähnende Leere]. In: *Rzeczpospolita*, 13.03.2001.

⁵⁸ Vgl. Katarzyna Nowakowska: *Polska recepcja twórczości Thomasa Bernharda* [Polnische Rezeption des Schaffens von Thomas Bernhard]. In: Edward Białka, Katarzyna Nowakowska (Hg.): *Literatura austriacka w Polsce w latach 1980-2008* [Österreichische Literatur in Polen in den Jahren 1980-2008]. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2009, S. 35-36; hier: S. 36.

⁵⁹ Vgl. Mikulska-Frindo, S. 143.

⁶⁰ Vgl. Ebd.

polarisierende Wirkung auf das Publikum. Weiters hat Bernhard auch einen großen Einfluss auf polnische Gegenwartsschriftsteller, wie z.B. Radosław Kobierski und Wojciech Kuczok, der für seinen Roman *Gnój*⁶¹ mit dem in Polen renommierten Nike-Preis ausgezeichnet wurde. Bei der Entstehung dieses Werkes ließ er sich von den autobiographischen Schriften Bernhards inspirieren.⁶²

Auch die polnische Germanistik befasst sich immer stärker mit Bernhard. Der Breslauer Germanist Norbert Honsza schrieb zwei akademische Handbücher⁶³ (1974 und 1980) für polnische Germanistikstudierende, in denen er Thomas Bernhard viel Platz widmete. Dank ihm war Bernhard den in Polen studierenden Germanisten von Anfang an ein Begriff und besonders Literaturwissenschaftler der jungen Generation beschäftigten sich verstärkt mit dem Werk des Österreicherers. Zu den berühmtesten jungen, polnischen Germanisten, die sich mit Bernhard beschäftigen, zählen Zbigniew Światłowski und Anna Bronżewska.⁶⁴

Aktuell steigt das Interesse an Thomas Bernhard in Polen immer mehr. Im Jahre 2010 wurden gleich zwei Werke den Autor betreffend veröffentlicht: *Eine Begegnung*⁶⁵, die berühmten von Krista Fleischmann durchgeführten Interviews mit dem Schriftsteller, und *Meine Preise*⁶⁶, die selbst auf dem deutschsprachigen Buchmarkt erst im Februar 2009 veröffentlicht wurden. Auch die bereits erwähnte neueste, theatralische Inszenierung von Bernhards *Der Theatermacher* ist ein Zeichen dafür, dass der Österreicher in Polen stark rezipiert wird.

⁶¹ Wojciech Kuczok: *Gnój* [Jauche]. Warszawa: W.A.B. 2003. In deutscher Übersetzung unter dem Titel *Dreckskerl* bei Suhrkamp Verlag im Jahr 2007 erschienen.

⁶² Vgl. Mikulska-Frindo, S. 146.

⁶³ Norbert Honsza: *Zur literarischen Situation nach 1945 in der BRD, in Österreich und in der Schweiz*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1974.

Ders.: *Deutschsprachige Literaturgeschichte der Gegenwart*. Warszawa: PWN 1980.

⁶⁴ Vgl. Kaszyński, S. 440f.

⁶⁵ Thomas Bernhard: *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2010.

⁶⁶ Thomas Bernhard: *Moje Nagrody*. Übersetzt von Tomasz Kędzierski. Warszawa: Czytelnik 2010.

3 Krystian Lupa

Krystian Lupa ist ein polnischer Theaterregisseur, der in Polen spätestens seit dem Beginn der 1990er Jahre berühmt ist und einen hohen Status in der polnischen Theaterwelt hat. Doch auch in Europa gewinnt er immer mehr an Popularität, besonders in Deutschland und Frankreich. Er stellt heute eine der interessantesten und originellsten Erscheinungen des polnischen Theaters der Gegenwart dar. Lupas Theater wird von den Kritikern als anders und seltsam dargestellt, seine Inhalte als kompliziert und der polnischen Kultur nicht eigen angesehen. Es gilt als eine elitäre und exklusive Kunst.⁶⁷ Manche bezeichnen den Regisseur sogar als Begründer eines neuen polnischen modernen Theaters. Er war nämlich der Einzige, der vor der Wende 1989 ein Theater schuf, das aus den Themen Existenz, Religion, Psychologie und Philosophie schöpfte. So war er auch der einzige Theatermacher, der bereits die Wende vorausnahm und nach der Wende auch Erfolg hatte. Er musste nicht plötzlich nach neuen Themen oder Arten der Expression suchen, wie es viele seiner Kollegen tun mussten. Schnell wurden seine Themen zu den wichtigsten des polnischen Theaters nach der Wende, denn man musste sich um ein Publikum kümmern, das seine Orientierung in der neuen Welt verloren hatte und nach neuen Werten suchte.⁶⁸ Lupa gab den Menschen mit seinem Theater die Chance, sich von Politik und Publizistik, die zu jener Zeit überall dominierten, abzuwenden und sich den wirklich essentiellen Dingen wie z.B. der Existenz zuzuwenden.⁶⁹ Er hat ein eigenes Theater geschaffen, ein „Autorentheater“⁷⁰, wo alles von ihm bestimmt wird und er eine eigene Welt erschafft. Die literarischen Vorlagen sind dermaßen von ihm überarbeitet, dass man manchmal nur in einigen Szenen das Original wieder erkennt. Lupa kann für all seine Inszenierungen als Autor bezeichnet werden, vor allem für seine Prosaadaptationen.

Eine besonders große Stellung in seinem Schaffen nimmt die österreichische Literatur ein. Er hat u.a. Werke von Robert Musil, Hermann Broch, Rainer Maria Rilke, Alfred Kubin und Thomas Bernhard auf die Bühne gebracht. Von Thomas Bernhard hat er insgesamt fünf Werke inszeniert, so viele wie von keinem anderem österreichischen Autor. Dies weist auf Bernhards ganz besondere Stellung im Schaffen Lupas hin. Auf diese soll in den nächsten beiden Kapiteln eingegangen werden.

⁶⁷ Vgl. Milanowski, S. 22.

⁶⁸ Vgl. Gruszczyński, S. 9.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 5f.

⁷⁰ Polnisch: *Teatr autorski*. Der polnische Begriff beinhaltet verstärkt die Individualität und Vielseitigkeit dieses Theaters und seines Schaffenden, der durch sein Theater etwas ganz Neues konstruiert, wofür er fast gänzlich verantwortlich ist. Das Autorentheater ist daher das Produkt eines unabhängigen Künstlers. Der deutsche Begriff „Theatermacher“ steht diesem polnischen Begriff sehr nahe und kann damit verglichen werden.

Zunächst wird mit einer kurzen Biographie Lupas begonnen. Diese soll dazu dienen, eine Verbindung zu Bernhard herzustellen und zu zeigen inwieweit bzw. wie Lupas Werdegang Einfluss auf sein späteres Theater hatte.

3.1 Biographie

Krystian Lupa kam am 7. November 1943 im oberschlesischen Jastrzębie Zdrój⁷¹ zur Welt. Er wurde in ein von Deutschland verwüstetes Polen hineingeboren, noch dazu in Schlesien, ein Gebiet, das historisch gesehen schon immer im Spannungsfeld zwischen den Deutschen und den Polen stand.

Beide Eltern waren gebildet. Der Vater, Ludwik Lupa, war Lehrer für humanistische Fächer, vor allem Sprachen. Die Mutter, Weronika Lupa geb. Freiherr, wurde nach einem späten Fernstudium Kreisfachberaterin für Mathematik. Ein anderer bedeutender Mensch in seinem Leben war und ist seine Tante Flora Freiherr.⁷²

Die Eltern führten keineswegs eine harmonische Ehe und ständige Konflikte waren Alltag im Haus Lupa. Die Mutter wollte sich ihrem Sohn freundschaftlich nähern, der Vater dagegen nutzte seine Autorität gänzlich aus.⁷³ Uta Schorlemmer spricht hier von einem von Lupa als „bernhardschen Mechanismus“⁷⁴ beschriebenen Verhaltensmuster zwischen Mutter und Vater, der die ewig gleichen Konflikte ausbrechen ließ. Beide Eltern mischten sich immer stark in das Leben des Sohnes ein, auch als dieser bereits erwachsen war. Wahrscheinlich sprach Lupa deshalb nach dem Tod seiner Mutter über Erleichterung und Befreiung.⁷⁵ Besonders großen Einfluss schien auf Lupas späteres Leben und Schaffen sein Vater zu haben. Lupa beschreibt seinen Vater als Menschen „voller Widersprüche“, der „die ganze Zeit mit sich selbst kämpfte“⁷⁶, und als verrückten Tyrannen. Sein Vater sprach in mehreren Sprachen zu ihm und achtete nicht darauf, dass der Sohn ihn nicht verstand. Weiters führte er Hefte, in welchen er seine Schreibversuche festhielt.⁷⁷ Beides sind Tatsachen, die auf Lupas Leben Einfluss hatten. Auch er schreibt ununterbrochen an seinem *Dziennik*⁷⁸ und misst dem Klang der Worte und den verschiedenen Sprachen eine große Bedeutung zu. Am Anfang

⁷¹ Deutsch: Bad Königsdorff-Jastrzemb.

⁷² Vgl. Schorlemmer, S. 1.

⁷³ Vgl. Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Krystyna Gonet: *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą* [Wie könnte man das sagen... Gespräche mit Krystian Lupa]. Kraków: Wydawnictwo Krakowskie 2002, S. 13.

⁷⁶ K. Lupa. In: Beata Matkowska-Świąt: *Siedem dachówek* [Sieben Ziegel]. Magazyn Gazety Wyborczej, 1.06.2000, S. 11-15; hier S.11.

⁷⁷ Vgl. Schorlemmer, S. 2.

⁷⁸ Deutsch: Tagebuch.

schloss er sich der Begeisterung des Vaters für Fremdsprachen nicht an und erst nach seinem Tod im Jahr 1987 begann er fanatisch, die deutsche Sprache zu lernen, indem er v.a. deutsche Literatur aus der Bibliothek des Vaters las.⁷⁹ Um diese Zeit fing er auch an, Werke der deutschsprachigen Literatur auf die Bühne zu bringen. Trotzdem ist die Erinnerung an den Vater eher bitter:

Sicher war er so ein „Monster“, von denen es zu jener Zeit nur so wimmelte. Ich war für ihn immer ein Idiot, ich hörte dieses Wort jeden Tag, mindestens fünfzigmal. Im Geiste dachte ich: „Ich halte es zehnmal aus und ich gehe hier weg.“⁸⁰

Prägend für Lupa Kindheit war auch das vom ihm erfundene Phantasieland „Jaskunia“, eine von Lupa entworfene Utopie. Lupa erfand „Jaskunia“ zu einer Zeit, in der er gerade begann schreiben zu lernen. Er entwarf Landkarten dieses Landes und erfand sogar eine eigene Hauptstadt namens Jelo, deren Stadtpläne bis heute überlebt haben und noch einsehbar sind. Zusätzlich schuf er eine eigene Geheimsprache, die in „Jaskunia“ gesprochen wurde und die er als zweite Sprache lernte. In diesen Phantasien lebte er bis zur Mittelschulzeit.⁸¹

Nach der Matura unterlag er nacheinander den Faszinationen des Zeichnens, später des Films und schlussendlich jener des Theaters. Zuerst begann Krystian Lupa Physik an der Jagiellonen-Universität in Krakau zu studieren, brach dieses Studium aber schon nach zwei Semestern ab. Im Jahre 1963 inskribierte er Malerei an der Akademie der Schönen Künste⁸² in Krakau und kam in die Werkstatt von Hanna Rudzka-Cybisowa, die der Krakauer Künstlergruppe der Kapisten angehörte. Lupa malte bereits seit seiner Kindheit mit Leidenschaft und zwar vor allem sein Phantasieland. Er malte mit dem Ziel seine Fantasien zu verwirklichen.⁸³ Seine Arbeiten kamen jedoch an der Akademie nicht gut an und trugen ihm den Vorwurf ein, sie seien zu literarisch und symbolisch. Dieses Problem betraf jedoch nicht nur ihn, sondern seine ganze Generation, die bereits zum Symbolismus und Surrealismus tendierte, jedoch von Kapisten⁸⁴ unterrichtet wurden, denen v.a. Farbkompositionen wichtig waren. Er wechselte in den Fachbereich Grafik in die Werkstatt von Mieczysław Rymkiewicz, welcher der Künstlergruppe „Neun Grafiker“ angehörte.⁸⁵ Dort wurden seine

⁷⁹ Vgl. Schorlemmer, S. 3.

⁸⁰ K. Lupa. In: Katarzyna Bielas: *Kwiaty we włosach* [Blumen in den Haaren]. Gazeta Wyborcza, 10.06.2008. Im Folgenden als Bielas kurzzitiert. Original auf Polnisch: „Pewnie był takim ‘potworem’, od których roilo się w tamtych czasach. Byłem dla niego zawsze idiotą, słyszałem to słowo codziennie, co najmniej 50 razy. W duchu myślałem: ‘Wytrzymam dziesięć razy i idę stąd’.”

⁸¹ Vgl. Schorlemmer, S. 2f.

⁸² Polnisch: *Akademia Sztuch Pięknych (ASP)*.

⁸³ Vgl. Niziołek, S. 11.

⁸⁴ Polnisch: *Kapiści*.

⁸⁵ Vgl. Schorlemmer, S. 4.

Zeichnungen endlich akzeptiert. Das Studium an der Akademie bezeichnet er heute jedoch als Zeit der Regression und der Selbstzweifel an seinen Vorstellungen sowie seinen künstlerischen Neigungen.⁸⁶ Seine Erwartungen wurden keineswegs erfüllt.

Nach dem Diplom an der Akademie im Jahre 1969 begann er gleich das nächste Studium, und zwar Filmregie an der Staatlichen Theater- und Filmhochschule⁸⁷ in Łódź. In Łódź arbeitete er zuerst als Bühnenbildner und dann als Regisseur mit dem Studententheater „Zitrone“⁸⁸ zusammen. Nach zwei Jahren wurde er der Schule verwiesen. Die Gründe waren provokatives Verhalten, unterschiedliche künstlerische Ansprüche und ein anderer Zugang zu der Materie⁸⁹, sozusagen seine Avantgarde. Andere Stimmen sprechen von einem Verweis wegen seiner in dieser Zeit offen gezeigten Homosexualität⁹⁰, was Lupa selbst auch als Grund des Verweises ansieht⁹¹. Außerdem stimmte seine Persönlichkeit gar nicht mit dem doch spezifischen Umfeld der Filmemacher überein.⁹² In dieser Zeit, also den 1960er Jahren, fühlte sich Lupa nach eigenen Angaben als Exzentriker, der äußerlich der Hippie-Mode folgte, sich aber dieser Ideologie nie anschloss, obwohl er teilweise deren Lebensstil teilte. Er interessierte sich für Esoterik, Magie, Selbstverwirklichungskulte wie auch für Tiefen- und Parapsychologie, was sehr stark in sein Theater einfluss.⁹³

Diesem Abschnitt folgte eine Zeit des Suchens nach einem Ziel und einer Beschäftigung. 1973 bewarb er sich an der Warschauer Staatlichen Theaterhochschule mit einem Regiekonzept von *Nixen und Hexen* von Witkacy. Er wurde aber abgelehnt. Mit einer neuen Überarbeitung dieses Werks bewarb er sich noch einmal ein Jahr später, diesmal jedoch an der Krakauer Staatlichen Theaterhochschule⁹⁴, wo er auch am Fachbereich für Theaterregie angenommen wurde.⁹⁵ Das Theater erwies sich endlich als ein Bereich, der all seine Interessen beinhaltete und der sein Schaffen akzeptierte und anerkannte.⁹⁶ In Krakau lernte er auch Konrad Swinarski kennen, der in der Theaterhochschule sein Lehrer war und dessen Schaffen einen großen Einfluss auf Lupas Theater hatte. Lupa arbeitete sogar als Assistent von Swinarski bei seiner Inszenierung von *Hamlet* am Krakauer *Stary Teatr*. In dieser Zeit

⁸⁶ Vgl. Niziołek, S. 11f.

⁸⁷ Polnisch: *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa (PWSTiF)*.

⁸⁸ Polnisch: *Cytryna*.

⁸⁹ Vgl. Schorlemmer, S. 4 und Niziołek, S. 12.

⁹⁰ Vgl. Bielas.

⁹¹ Vgl. K. Lupa. In: Łukasz Maciejewski: *Krystian Lupa - tym razem o kinie* [Krystian Lupa- diesmal übers Kino]. Film 8 (2008). Der Regisseur sprach das erste Mal öffentlich über seine Homosexualität in einem von Łukasz Maciejewski geführten Interview für die Zeitschrift „Machina“ im Jahre 2007.

⁹² Vgl. Krystian Lupa: *Utopia i jej mieszkańcy* [Die Utopie und ihre Einwohner]. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1994, S. 223. Im Folgenden als Lupa und Seitenzahl kurz zitiert.

⁹³ Vgl. Schorlemmer, S. 4.

⁹⁴ Polnisch: *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (PWST)*.

⁹⁵ Vgl. Niziołek, S. 12.

⁹⁶ Vgl. Lupa, S. 223.

hatten auch Tadeusz Kantor und Jerzy Jarocki einen enormen Einfluss auf Lupa.⁹⁷ Nach eigenen Aussagen war der junge Regisseur zu jener Zeit „wild fasziniert“ vom Theater Kantors.⁹⁸

In den Jahren 1961-1977 studierte er also an mehreren Hochschulen und in verschiedenen Disziplinen. Viele in dieser Zeit gemachte Erfahrungen bezeichnet er als Katastrophen, die ihn jedoch zur weiteren Suche und zu weiteren Entscheidungen zwangen. Er hatte dadurch aber auch die Möglichkeit zu beobachten, wie die Arbeit in mehreren Fachgebieten aussieht und sich zu einem Universalkünstler auszubilden, der sein vielfältiges Können bis heute in sein Theater einbringt. Zusätzlich beobachtete Lupa eine Veränderung in der Kunst: den Zerfall der Idee der Avantgarde, die Blüte des künstlerischen Autorenkinos sowie das Theaterschaffen von Kantor und Swinarski.⁹⁹ Ganz treffend schreibt Grzegorz Niziołek, Professor der Krakauer Jagiellonen-Universität und Theaterwissenschaftler, dessen Spezialgebiet auf dem polnischen Theater der Gegenwart und dem Schaffen Lupas und Warlikowskis liegt, hierzu:

Aus einem Lebenslauf, wo Krisen, Zielverlust, Unklarheit den eigenen Weg betreffend die schöpferischsten und geistig fruchtbarsten Erfahrungen ausmachen, wird Lupa eine wichtige thematische Grundlage für seine späteren Theateraufführungen schaffen.¹⁰⁰

Die Lehrjahre bilden also „einen biographischen Erfahrungshorizont für sein „selbstreferentielles Theater“¹⁰¹, ein Theater, das sich auf nichts außer sich selbst bezieht. Die Themen, die ihn zu jener Zeit beschäftigten, und die Ereignisse, die ihn zu jener Zeit prägten, werden zu Hauptthemen in seinen späteren Inszenierungen: menschliche Krisen, Unsicherheiten und Orientierungslosigkeit.¹⁰² Das sind Themengebiete, die auch im Schaffen Thomas Bernhards von großer Bedeutung sind.

1977 beendete Lupa sein Studium an der Krakauer Theaterhochschule mit einer Aufführung des Stücks *Nixen und Hexen* von Witkacy. Dies wurde sowohl vom Publikum als auch von der Kritik sehr positiv aufgenommen und verschaffte ihm ein Engagement am Cyprian-

⁹⁷ Vgl. Schorlemmer, S. 5-8.

⁹⁸ Vgl. Michel Archimbaud: *Entrien avec Krystian Lupa*. Kraków, Paris: Centre National du Théâtre 1999, S. 22. Im Folgenden als Archimbaud und Seitenzahl kurzzitiert.

⁹⁹ Vgl. Niziołek, S. 13.

¹⁰⁰ Ebd. Original auf Polnisch: „Z życiorysu, w którym kryzysy, utrata celu, niejasność co do własnej drogi stanowią najbardziej twórcze i duchowo płodne doświadczenie, uczyni Lupa ważną osnowę tematyczną przyszłych swoich przedstawień.“

¹⁰¹ Schorlemmer, S. 8.

¹⁰² Vgl. Ebd.

Norwid-Theater in Jelenia-Góra¹⁰³ und die Einladung zur Gastregie am Krakauer *Stary Teatr*.¹⁰⁴ In dieser Zeit experimentierte er sehr viel mit dem Theater, aber auch mit Drogen.¹⁰⁵ Ab 1977 arbeitete Lupa fast ausschließlich mit diesen zwei Theatern zusammen. Er wurde dort heimisch und nahm viele „seiner“ Schauspieler für sich ein, die ihm vertrauten und die bereit waren, mit ihm zu experimentieren. Diese gehören auch unabhömmlich zu seinem heutigen Theater.¹⁰⁶

Bis 1986 pendelte Lupa zwischen Krakau und Jelenia-Góra. Zwischen 1988-1995 arbeitete er fast ausschließlich am *Stary Teatr* in Krakau, an dem er seit 1986 fest engagiert war.¹⁰⁷ Dort inszenierte und inszeniert er bis heute immer nur auf der Kammerbühne¹⁰⁸. In den letzten zehn Jahren arbeitete er auch immer öfter am *Teatr Dramatyczny* in Warschau.

Seit 1985 ist Lupa außerdem als Dozent an der Krakauer Staatlichen Theaterhochschule tätig, was seine Arbeit als Regisseur im Theater und die Arbeit an den Texten stark beeinflusst. Im Jänner 1994 wurde er zum Professor ernannt. Lupa gewann durch diese Tätigkeit immer wieder neue Mitglieder für sein Ensemble.¹⁰⁹ Die Lehrtätigkeit ist für ihn besonders wichtig, weil sie ihn auch in seinem eigenen Schaffen inspiriert. Selbst sagt er darüber Folgendes:

Für mich ist eine Lehrtätigkeit immer eine Wirkung in zwei Richtungen. Das heißt, ich behaupte, dass ich von den jungen Menschen lerne und etwas von ihnen nehme, das ich selbst in diesem Augenblick nicht mehr besitze – eine neue, eintretende Vision von der Welt. Das, was sie in ihrer Phantasie tragen, was für mich oft faszinierend ist und wovon ich oftmals später selbst einen Nutzen habe.¹¹⁰

Lupa erhielt zahlreiche Preise u.a. die zwei bedeutendsten polnischen Theaterpreise: den Konrad-Swinarski-Preis (1988) und den Leon-Schiller-Preis (1992). Außerdem wurde er 2001 mit dem höchsten französischen Orden Ritter der Ehrenlegion (*Légion d'Honneur*) sowie mit dem Österreichischen Verdienstkreuz ausgezeichnet. Diesen erhielt er als bester Regisseur der Saison 2000/01 für die Regie bei der Aufführung *Auslöschung / Wymazywanie* nach Thomas

¹⁰³ Deutsch: Hirschberg.

¹⁰⁴ Vgl. Lupa, S. 223.

¹⁰⁵ Vgl. Schorlemmer, S. 8.

¹⁰⁶ Vgl. Lupa, S. 223.

¹⁰⁷ Vgl. Schorlemmer, S. 11.

¹⁰⁸ Polnisch : *Scena Kameralna*.

¹⁰⁹ Vgl. Schorlemmer, S. 13.

¹¹⁰ K. Lupa. In: Archimbaud, S. 12. Original auf Polnisch : „Dla mnie zawsze czynność uczenia jest działaniem w dwie strony. To znaczy twierdząc, że się uczę od młodych ludzi i biorę od nich coś, czego nie posiadam już w tej chwili – nową, wstępującą wizję świata. To, co oni noszą w wyobraźni, co jest dla mnie fascynujące i z czego wielokrotnie później sam korzystam.“

Bernhard am *Teatr Dramatyczny* in Warschau.¹¹¹ Im Jahre 2009 erhielt er außerdem den Europäischen Theaterpreis.¹¹²

Krystian Lupa verfasste die literarischen Skizzen *Utopia i jej mieszkańcy*¹¹³ sowie zwei Prosabände: *Labirynt*¹¹⁴ (2001) und *Podglądanie*¹¹⁵ (2003), in die er Teile seiner seit Jahren geführten Tagebücher (*Dziennik*) integrierte. 2003 erschien auch *Utopie 2. Penetrationen*¹¹⁶, ein weiteres mentales Tagebuch bzw. Notizbuch eines Schaffenden und auch die neueste Veröffentlichung Lupas. Sie beinhaltet Einträge von 1993-2003, die sich vor allem auf seine Theateraufführungen konzentrieren. Dieser Band ist der zweite Teil einer dreiteiligen Publikation des Schaffens Lupas. Der erste Band beinhaltete Gespräche zwischen Beata Matkowska-Święś und Krystian Lupa¹¹⁷ und der dritte Band ist derzeit noch nicht erschienen. Krystian Lupa lebt heute nur in Krakau, unterrichtet an der Theaterhochschule und arbeitet an seinen Inszenierungen.

Bei der Beschäftigung mit Lupa ist es besonders wichtig sich immer dessen bewusst zu sein, dass er nicht nur Regisseur ist. Er ist auch Schriftsteller, Autor von Theaterstücken, Dramatiker, Adaptator, Übersetzer, Bühnenbildner, Grafiker, Maler, Musiker und Pädagoge. In dieser Arbeit wird Lupa als Regisseur im Mittelpunkt stehen. Es ist jedoch nicht möglich, ihn als Regisseur isoliert darzustellen, da all seine Tätigkeiten unabdingbar in sein Schaffen einfließen.

Auf Lupas Theater und seine Entwicklung mit seinen Inszenierungen wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

3.2 Das Theater Krystian Lupas

Lupologen – ein eigenartiger Klan von Menschen, verschiedenen Alters und Berufs, die aus ganz Polen zu den Aufführungen im Alten Theater anreisen. Ebenso führen sie schon lange vorher nach Hirschberg, um Lupa zu sehen. Das sind Bekenner; eine Saison ohne eine neue Inszenierung des Krakauer Regisseurs scheint für sie verloren. Sie sind also bereit nach den Anstrengungen der Reise, nach der Arbeit, nach dem Universitätsunterricht in seinem Theater immer mehr Stunden zu verbringen; teilzunehmen in ganzen Zyklen von langen Abenden ohne Durst, Hunger, Muskelschmerzen zu verspüren. Sie würden sogar noch mehr Unannehmlichkeiten ertragen, um den ganzen Tag die szenische Wirklichkeit zu

¹¹¹ Vgl. Culture.pl. http://www.culture.pl/de/culture/artykuly/os_lupa_krystian (Stand: 03.09.2009).

¹¹² Vgl. Polen today. <http://www.polentoday.de/index.php/content/view/2420/104/> (Stand: 03.09.2009).

¹¹³ Vgl. Lupa.

¹¹⁴ Krystian Lupa: *Labirynt* [Labyrinth]. Warszawa: W.A.B 2001.

¹¹⁵ Krystian Lupa: *Podglądanie* [Voyeurismus]. Warszawa: W.A.B 2003.

¹¹⁶ Krystian Lupa: *Utopia 2. Penetracje* [Utopie 2. Penetrationen]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003. Im Folgenden als Lupa 2003 und Seitenzahl kurzzitiert.

¹¹⁷ Beata Matkowska-Święś: *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą* [Die Reise zum Nichterfassbaren. Gespräche mit Krystian Lupa]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003. Im Folgenden als Matkowska-Święś und Seitenzahl kurzzitiert.

kontemplieren, wo die Zeit der Geschehnisse von wirklichen Uhren gemessen würde. Eingetaucht in die von Lupa kreierte Wirklichkeit hören sie auf, ihre Unechtheit zu bemerken, das reale Leben scheint weit weg, und ganz sicher weit weniger intensiv als das, welches sie auf der Bühne sehen. Für Menschen, die im Theater nach der Wahrheit suchen, ist das Theater Lupas eine Offenbarung und das, was der Regisseur sagt – und er redet viel und kommentiert gerne das eigene Schaffen - eine Illumination.¹¹⁸

So beschreibt Elżbieta Baniewicz Menschen, die vom Theater Lupas fasziniert sind, aber auch indirekt sein Theater. Auf der einen Seite finden wir die oben beschriebenen „Lupologen“, auf der anderen Seite Menschen, die schon nach einigen Minuten der Vorstellung aus dem Theater fliehen, um nie wieder eine von Lupas Inszenierungen anschauen zu müssen. Schon die Existenz von solch unterschiedlichen Meinungen lässt darauf schließen, wie außergewöhnlich das Theater Lupas sein muss und auch tatsächlich ist. Auf die Beschreibung dieses Theaters und seine Außergewöhnlichkeit soll sich dieses Kapitel konzentrieren.

3.2.1 Einflüsse

Wie bereits vorher erwähnt ist Lupas Theater höchst originell und individuell, trotzdem blieb Krystian Lupa von anderen Theatermachern nicht unbeeinflusst. Vor allem die polnischen Regisseure Konrad Swinarski und Tadeusz Kantor hatten einen immensen Einfluss auf sein Schaffen. Schon im Jahre 1979 sagte Lupa: „Ein psychisches Ereignis war und ist für mich das Schaffen Swinarskis und Kantors.“¹¹⁹

Konrad Swinarski (1929-1975) war nicht nur Regisseur, sondern so wie Lupa auch Bühnenbildner. Er erschuf einen eigenen Stil, dank dessen er heute als einer der originellsten und bedeutendsten Theatermacher in der Geschichte des polnischen Theaters gilt. Ziel seines Theaters war es, vor allem eine Ästhetik zu schaffen, die die Welt mit all ihren Widersprüchen darzustellen versucht. Bei Swinarski zeichnet sich ganz prägnant das Porträt eines Moralisten aus, für den im Theater nicht die Ausdrucksmittel die wichtigsten sind,

¹¹⁸ Elżbieta Baniewicz: *Cierpieć czyli być* [Leiden also Sein]. In: Dies.: *Lata tłuste czy chude? Szkice o teatrze 1990-2000* [Fette oder magere Jahre? Skizzen über das Theater 1990-2000]. Warszawa: Errata 2000, S.101-107; hier S.101. Im folgenden als Baniewicz und Seitenzahl kurzzitiert. Original auf Polnisch: „Lupolodzy – osobliwy klan ludzi, różnego wieku i profesji, zjeżdżający z całej Polski na przedstawienia w Starym Teatrze. Tak samo już dużo wcześniej jeździli na Lupę do Jeleniej Góry. To wyznawcy; sezon bez nowego przedstawienia krakowskiego reżysera wydaje im się stracony. Gotowi są więc po trudach podróży, po pracy, zajęciach na uczelni spędzać w jego teatrze coraz więcej godzin; uczestniczyć w całych cyklach długich wieczorów, nie czując pragnienia, głodu, bólu mięśni. Znieśliby pewnie jeszcze więcej niewygód, by kontemplować całą dobę sceniczną rzeczywistość, gdzie czas zdarzeń odmierzająby prawdziwe zegarki. Zanurzeni w wykreowanej przez Lupę rzeczywistości przestają dostrzegać jej sztuczność, realne życie wydaje się odległe, a napewno o wiele mniej intensywne od tego, jakie oglądają. Dla poszukiwaczy prawdy w teatrze, teatr Lupy jest objawieniem, to, co mówi reżyser – a mówi dużo i chętnie komentuje własną twórczość – iluminacją.”

¹¹⁹ K. Lupa. In: Anna Sobańska: *Żalostną rzeczą jest naśladować siebie*. [Eine jämmerliche Sache ist es sich selbst nachzuzahlen]. Teatr 15 (1979). Im Folgenden als Sobańska kurzzitiert. Original auf Polnisch: „Zdarzeniem psychicznym była i jest dla mnie twórczość Swinarskiego i Kantora.”

sondern die Idee, welcher diese Ausdrucksmittel dienen sollen.¹²⁰ Er legte besonderen Wert auf die Bildkomposition (die Schönheit der Gesamtheit grenzte an die Hässlichkeit des Details), auf die Musik, auf den Rhythmus und auf die Plastizität der Bewegung. Auch war ihm die Arbeit mit Schauspielern wichtig und er hatte eine gute Beziehung zu ihnen.¹²¹ Alles Eigenschaften, die auch auf Lupa zutreffen. Dies wird vor allem aus einem Satz Swinarskis klar, der gleichfalls von Lupa stammen könnte: „Die Offenbarung des Geheimnisses dessen, was nicht zu erklären ist – das zieht mich am Theater an.“¹²²

Lupa lernte Swinarski, wie bereits erwähnt, persönlich kennen und zwar in der Krakauer Staatlichen Theaterhochschule, wo Swinarski unterrichtet hatte. In derselben Zeit war Lupa auch sein Assistent im *Stary Teatr* in Krakau. Den Einfluss, den Swinarski auf Lupa ausgeübt hatte, finden wir nicht im Bereich des Repertoires. Die Ähnlichkeit besteht in der Art des Verständnisses des Schaffensprozesses. Bei Swinarski lernte Lupa den Text mehrmals aus verschiedenen Richtungen anzugreifen, seine tiefsten Bedeutungen zu ergründen und auch die intensive und sehr persönliche Zusammenarbeit mit den Schauspielern.¹²³ Über den Einfluss Swinarskis auf sein Schaffen sagte Lupa Folgendes:

Er lehrte mir das Misstrauen gegen alle ersten Ideen, gegen die allgemeinen und sofortigen Einordnungen. Er stellte in mir die Gewohnheit des Eindringens in die Struktur jeder Szene, in ihre Atome, her. [...] Ich lernte dem, was ich bereits weiß, zu misstrauen. Wenn ich versuche das Geheimnis einer Szene zu ergründen, brauche ich sowohl den Kontakt mit den Schauspielern, überhaupt mit anderen Leuten, als auch mit der Einsamkeit.¹²⁴

Er spricht hier also über Eigenschaften, die er bis heute in seinem Theater pflegt und die sein Theater charakterisieren.

Tadeusz Kantor (1915-1990) war ebenso wie Swinarski und Lupa nicht nur ein polnischer Regisseur. Er war auch Maler, Bühnenbildner und Grafiker. All diese Fähigkeiten hatten natürlich Einfluss auf sein Schaffen. „Permanente Avantgarde – so beschreibt man das Schaffen Tadeusz Kantors“, schreibt Grodziecki über Kantor in seinem Buch über die

¹²⁰ Vgl. August Grodzicki: *Reżyserzy Polskiego Teatru* [Regisseure des polnischen Theaters]. Warszawa: Interpress 1979, S. 133. Im Folgenden als Grodzicki und Seitenzahl kurzzitiert.

¹²¹ Vgl. Jan Wojnowski (Hg.): *Wielka Encyklopedia PWN* [Große Enzyklopädie PWN]. Bd. 26. Warszawa: PWN 2005, S. 282.

¹²² Grodziecki, S. 145. Original auf Polnisch: „Ujawnienie tajemnicy tego, co niewyjaśnione – to mnie pociąga w teatrze.“

¹²³ Vgl. Niziołek, S. 13f.

¹²⁴ K. Lupa. In: Joanna Boniecka: *Ja służę demonowi* [Ich diene einem Dämon]. Odra 4 (1992). Original auf Polnisch: „...nauczył mnie wielkiej nieufności do wszystkich pierwszych pomysłów, do tych ogólnych i natychmiastowych zaszeregowień. Wyrobił nawyk wnikania w strukturę każdej sceny, w jej atomy. [...] Nauczyłem się nieufności do tego, co już wiem. Próbując rozwikłać tajemnicę jakiejś sceny potrzebuję zarówno kontaktu z aktorami, w ogóle z innymi ludźmi, jak i samotności.“

wichtigsten Regisseure Polens nach dem Zweiten Weltkrieg.¹²⁵ Kantor revolutionierte das polnische Theater, indem er immer wieder durch seine zahlreichen Reisen neue Phänomene nach Polen brachte.¹²⁶ Lupa faszinierten am Theater Kantors vor allem seine Exkurse an die Grenzen des Theaters und die gleichzeitige Entblößung zweitrangiger, beschämender Zustände und Reaktionen von Menschen.¹²⁷ Jedoch ist die Ästhetik und die Weltsicht Lupas eine ganz andere als jene von Kantor. Trotzdem war Lupa nach eigenen Angaben eine Zeitlang fasziniert vom Theater Kantors und dieses hatte einen enormen Einfluss auf seine eigene Entwicklung und sein Schaffen.¹²⁸

Von Swinarski und Kantor lernte er ganz besonders viel über die Arbeit mit dem Schauspieler. Bei Swinarski erlernte er die Textanalyse aus der Sicht der Figur und das Gelangen zu den abgründigsten Bedeutungen des Textes durch die Erweckung und das dauernde Reizen der Empfindlichkeit des Schauspielers. Bei Kantor wiederum beobachtete er bei den Schauspielern das Entstehen einer ungeduldigen Ekstase, eines starken inneren Drucks und das Auftauchen von Konfliktsituationen durch die Auseinandersetzung des Schauspielers mit dem Text.¹²⁹

Wichtig ist, dass Lupa sich immer von Grotowski¹³⁰ und sonstigen Arten des alternativen Theaters distanzierte. Dies ist bedeutend, denn er gehört zu einer Generation, welche sich mit diesem größtenteils identifizierte. Trotzdem kamen aus der Gegenkultur Motive wie Magie, Parapsychologie, Tiefenpsychologie in das Theater Lupas.¹³¹

Besonders zu beachten ist, dass Lupa sein Schaffen in einer bereits veränderten Theatersituation beginnt. Es ist nun ein Theater nach Swinarski, Kantor, Grotowski und der Gegenkulturrevolution. Ein Theater also, das keine so engen Grenzen hat und eine weit größere künstlerische Freiheit bietet.¹³²

Einen immensen Einfluss auf das Schaffen Lupas hatte C.G. Jung.

¹²⁵Grodziecki, S. 114. Original auf Polnisch: „Permanentna awantgarda - tak określa się twórczość Tadeusza Kantora.”

¹²⁶Vgl. Jan Wojnowski (Hg.): *Wielka Encyklopedia PWN* [Große Enzyklopädie PWN]. Bd. 13. Warszawa: PWN 2005, S. 242f.

¹²⁷ Vgl. Niziołek, S. 14f.

¹²⁸Vgl. Archimbaud, S. 26.

¹²⁹ Ebd. S. 15.

¹³⁰Jerzy Grotowski (1933-1999) war ein polnischer Regisseur, Theatertheoretiker und Reformator der Schauspielkunst. Er gilt als einer der führenden Vertreter der Theateravantgarde und zusammen mit Henryk Tomaszewski als einer der größten Künstler des polnischen Theaters des 20. Jahrhunderts. Er war Gründer und Direktor des reformatorischen Theaters „Laboratorium“. Für Grotowski ist nicht die Identifikation mit einer Rolle wichtig, sondern ein fast rituelles, psychotechnisch geschultes Über-Sich-Hinauswachsen des Schauspielers zugunsten seiner Selbsterkenntnis und –befreiung. Diese nahezu religiöse Hingabe an die Bühne geht einher mit einer Ablehnung materieller Güter und einem Zusammenleben der Mitglieder des Ensembles.

¹³¹ Vgl. Niziołek, S. 15f.

¹³² Vgl. Ebd., S. 16.

Wenn man von meinem Meister reden will, so ist es sicher Jung. Er ist der Denker, der mir das meiste erklärte. Er ist Psychologe, Psychiater, Philosoph, [...] Jung ist der Gnostiker des 20. Jahrhunderts. Er ist auch der Meister des Weges, nicht nur der Meister der Wahrheit, sondern auch der Meister des Weges zur Wahrheit.¹³³

Durch Jung entsteht im Theater Lupa die Integration von verschiedensten Denkmotiven und Themen. Jung und sein Konzept erlauben es Lupa, alle Symptome und Aspekte seiner dargestellten Realität in einer metaphysischen Perspektive zu zeigen, einer Perspektive des Geistesprozesses einer tiefgehenden Veränderung der Kultur und Religion. In jeder seiner Inszenierungen bezieht er sich auf ein solches Modell. Diese Faszination mit Jung hatte natürlich auch einen immensen Einfluss auf das Repertoire Lupa und durch ihn kristallisiert sich die Idee seines Theaters heraus.¹³⁴ Niziołek schreibt ganz treffend, dass obwohl die Konzepte Jungs nicht der einzige Interpretationsschlüssel zu Lupa Schaffen sind, sie doch die verschiedensten Aspekte seines Theaters verbinden wie z.B. die psychologischen Relationen, die Strukturen der inneren Veränderung des Protagonisten oder das Verständnis des Schaffensprozesses.¹³⁵

Die hier genannten Personen sind jene, die den meisten und bedeutendsten Einfluss auf Lupa hatten. Jedoch sind dies keineswegs alle. Lupa war von mehreren Personen fasziniert und übertrug diese Faszination auch auf sein Theater bzw. sein Schaffen.¹³⁶ Zu diesen zählen ganz bestimmt der polnische Schriftsteller Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) und die Österreicher Alfred Kubin, Robert Musil, Hermann Broch, Rainer Maria Rilke oder der in dieser Arbeit behandelte Thomas Bernhard. Besonders auffallend ist auch die Beschäftigung mit der österreichischen Literatur, die überdurchschnittlich oft von Lupa verarbeitet wird und eine wichtige Stellung in seinem Schaffen einnimmt, aber dazu noch später.

Zur jetzigen Zeit können wir bei Lupa eine intensive Beschäftigung mit dem Schaffen Andy Warhols beobachten. Auch das neueste Stück Lupa *Factory 2* am Krakauer *Stary Teatr* behandelt diese Thematik.¹³⁷ Gleichzeitig aber arbeitet Lupa gerade auch an einem *Triptychon* mit dem Titel *Persona*. Jedes Stück ist einer anderen Persönlichkeit gewidmet: Marilyn Monroe, Simon Weil und Georgji Gurdzjiew. Der erste Teil, welcher noch immer am

¹³³ K. Lupa. In: Grzegorz Niziołek: *Prawda zbląkania* [Die Wahrheit der Verwirrung]. Notatnik Teatralny 6 (1993), S. 117-131; hier: S. 124. Original auf Polnisch: „Jeżeli można mówić o moim mistrzu, to jest nim na pewno Jung. Jest to myśliciel, który mi najwięcej wyjaśnił. Jest psychologiem, psychiatrą, jest filozofem, [...] Jung jest gnostykiem XX wieku. Jest on również mistrzem drogi, nie tylko mistrzem prawdy, ale mistrzem drogi do prawdy.“ Im Folgenden als Niziołek 1993a und Seitenzahl kurzziert.

¹³⁴ Vgl. Niziołek, S. 29.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 30.

¹³⁶ Diese zwei Dinge werden hier ganz bewusst getrennt, da zu seinem Schaffen ja nicht nur das Theater zählt, sondern auch seine Zeichnungen und seine literarischen Aufzeichnungen (*Dziennik*).

¹³⁷ Vgl. *Stary Teatr w Krakowie. Factory 2*.

<http://www.staryteatr.krakow.pl/spektakle.php5?co=sztuka&sztuka=109> (Stand: 23.09.2009).

Teatr Dramatyczny in Warschau gespielt wird, behandelt die Person Marilyn Monroes und trägt den Titel *Persona. Marilyn*.¹³⁸ Am 13. Februar 2010 feierte das zweite Stück aus dieser Reihe Premiere: *Persona. Cialo Simone*¹³⁹. Dies ist die neueste Inszenierung des Regisseurs, die wie erwartet, trotz eines Skandals bei der Premiere¹⁴⁰, äußerst erfolgreich aufgeführt wird. Wir sehen also, dass Lupa sich nun mit so genannten Ikonen beschäftigt, die wie er meint, auch Einfluss auf seine Entwicklung hatten.¹⁴¹

Lupas Theater trägt also unikale Züge, ist aber meistens von irgendeinem anderen Künstler stark inspiriert.

3.2.2 Entwicklung

Krystian Lupa hat in seinem Leben viele verschiedene Schaffensphasen durchlebt und sein Theater veränderte sich mit der Zeit auch einigermaßen. Manche erkennen klare Zäsuren in seinem Werk. Auch inszenierte er je nach Schaffensphase verschiedene Autoren. Im Kern und in der Hauptidee blieb sein Theater aber immer gleich. Er verfolgte immer die gleichen Ziele und betonte immer wieder, dass der Weg dorthin von größter Bedeutung sei. Es wird nun zuerst auf die Entwicklung seines Theaters in den verschiedenen Schaffensphasen eingegangen und dann das Theater Lupas allgemein charakterisiert, was zum Teil schon im vorigen Kapitel geschehen ist.

Uta Schorlemmer teilt das Schaffen Lupas in drei Phasen ein.¹⁴² Die erste Phase setzt sie zwischen 1976 und 1986, also noch zu Beginn von Lupas Arbeit als Theaterregisseur. Diese ist sehr stark durch Witkacys Ästhetik und Lupas Verständnis dieser Ästhetik geprägt. Lupa arbeitet zu dieser Zeit auch an Stücken anderer Autoren wie z.B. Mrożek, Gombrowicz, Wedekind, jedoch unterscheiden sich diese Aufführungen nicht sehr von den Witkacy-Inszenierungen, denn Lupa arbeitet an diesen Texten dieselben Probleme und Motive ab. Lupas erste Witkacy-Inszenierung war *Nixen und Hexen oder die grüne Pille*¹⁴³ 1977 an der Krakauer Theaterhochschule, welche als Diplom galt. Schon damals spielten in seiner

¹³⁸ Vgl. Waldemar Wasztyl: *Screen Test. Marilyn*. Didaskalia 91 (2009), S. 2-5.

¹³⁹ *Teatr Dramatyczny. Persona. Cialo Simone*. http://teatrdramatyczny.pl/spektakle/persona__cialo_simone (Stand: 19.01.2011).

¹⁴⁰ Vgl. Aneta Kyzioł: *Bolesne cialo Simone* [Simones schmerzender Körper].

<http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1503578,1,recenzja-spektaklu-persona-cialo-simone-rez-krystian-lupa.read> (Stand: 19.01.2011).

¹⁴¹ Vgl. Anna R. Burzyńska u. Marcin Kościelniak: *Ikona. Rozmowa z Krystianem Lupa* [Ikone. Ein Gespräch mit Krystian Lupa]. Didaskalia 91 (2009), S. 6-11; hier S. 6.

¹⁴² Vgl. Schorlemmer, S. 9-13.

¹⁴³ Polnisch: *Nadobnisie i kaczodany* (Treffendere Übersetzung auf Deutsch wäre „Zierpuppen und Schlampen“).

Aufführung Andrzej Hudziak und Alicja Bienicewicz, die bis heute zu seinem Ensemble gehören. Weiters inszenierte Lupa 1981 Witkacys *Die Pragmatiker*¹⁴⁴, 1982 *Das namenlose Werk*¹⁴⁵ und 1986 *Maciej Korbowa und Bellatrix*¹⁴⁶. Von Sławomir Mrożek inszenierte Lupa 1976 *Schlachthof*¹⁴⁷ und 1982 *Zu Fuß*¹⁴⁸, von Witold Gombrowicz 1978 *Yvonne, die Burgunderprinzessin*¹⁴⁹ und 1984 *Trauung*¹⁵⁰. Sonst inszenierte er in dieser Zeit noch Werke von Stanisław Wyspiański, Stanisław Przybyszewski, Leonid Andrejew und Frank Wedekind. Zu dieser Zeit arbeitete Lupa am Theater in Jelenia Góra, wo sich eine besondere Arbeitsatmosphäre entwickelte, weil der Regisseur mit seinen Schauspielern sehr eng zusammen und wie in einem Laboratorium arbeitete.¹⁵¹ In dieser Zeit stellte er auch zwei Inszenierungen vor, die er selbst verfasst hatte. *Das durchsichtige Zimmer*¹⁵² (1979) und *Das Abendessen*¹⁵³ (1980) zeigen ganz deutlich, welche Problematik Lupa interessierte. Sie sind den anderen zu dieser Zeit aufgeführten Stücken ähnlich, jedoch befreit von der Literatur. In ihnen zeigt das Theater Lupas seine reinste Gestalt: „ein unerzählendes Theater der zwischenmenschlichen Situationen und hypnotisch wirkender psychischer Zustände“¹⁵⁴. 1985 inszenierte Lupa noch seine erste Prosaadaption von Alfred Kubins *Die andere Seite*, die auch noch in der Ästhetik der Witkacy-Inszenierungen gehalten ist. Die erste Phase ging mit der Aufführung von *Maciej Korbowa und Bellatrix* 1986 zu Ende.¹⁵⁵

Zusammenfassend kann man sagen, dass Lupa in der ersten Phase seines Schaffens überwiegend Texte der polnischen Literatur inszenierte, aber solche, die eher selten gespielt wurden.¹⁵⁶ Das Repertoire setzt sich stimmig zusammen, einerseits Witkacy - Gombrowicz, andererseits das wenig bekannte expressionistische Drama. Auch in der Problematik finden wir einen Hauptaspekt und zwar die Fragestellungen der zwischenmenschlichen Kontakte, wie z.B. die Erotik. Die Stilistik aller Stücke ist auch gleich: das richtige Verständnis der Funktion der Musik im Theater, der Rhythmus, die Präzision und Großzügigkeit in der Organisation von Gruppenszenen etc.¹⁵⁷ Sein Theater mit seiner Problematik scheint in den

¹⁴⁴ Polnisch: *Pragmatycy*.

¹⁴⁵ Polnisch: *Bezimiennie dzieło*.

¹⁴⁶ Polnisch: *Maciej Korbowa i Bellatrix*.

¹⁴⁷ Polnisch: *Rzeźnia*.

¹⁴⁸ Polnisch: *Pieszko*.

¹⁴⁹ Polnisch: *Iwona, Księżniczka Burgunga*.

¹⁵⁰ Polnisch: *Ślub*.

¹⁵¹ Vgl. Schorlemmer, S. 9f.

¹⁵² Polnisch: *Przezroczyty pokój*.

¹⁵³ Polnisch: *Kolacja*.

¹⁵⁴ Niziołek, S. 22. Original auf Polnisch: „[...] afabularnego teatru sytuacji międzyludzkich i hipnotycznie oddziałujących stanów psychicznych.”

¹⁵⁵ Vgl. Schorlemmer, S. 11.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 10.

¹⁵⁷ Vgl. Elżbieta Wysińska: *Reżyser na dorobku* [Existenzaufbauender Regisseur]. Dialog 10 (1979).

1980er Jahren noch exotisch zu sein, da das polnische Theater zu jener Zeit andere Themen bevorzugte, vor allem solche, die stärker das Bild der damaligen Realität behandelten. Dies ist auch der Grund dafür, dass Lupa in der ersten Phase seines Schaffens keinen wirklichen Erfolg hatte.¹⁵⁸

Nach der ersten Phase verlangsamten sich das Tempo der Inszenierungen und auch das Tempo, mit dem sie aufeinander folgten. Pro Saison brachte Lupa ca. eine Inszenierung zur Premiere, manchmal nur eine Wiederaufnahme und manchmal gar keine. Nach zwei Jahren Unterbrechung kehrte Lupa 1988 mit Musils *Die Schwärmer*¹⁵⁹ an die Öffentlichkeit zurück. Hier ist laut Schorlemmer¹⁶⁰ und Niziołek¹⁶¹ die erste Zäsur in Lupas Schaffen zu setzen. Nicht nur deshalb, weil Lupa zu jener Zeit die Zusammenarbeit mit dem Theater in Jelenia Góra beendete und weil kurz danach sein Ensemble auseinanderbrach. Lupa beschreibt diese Zeit selbst als Übergang von einer metaphysischen in eine ethische Phase.¹⁶² Während Lupa bis 1986 abwechselnd in Jelenia Góra und Krakau arbeitete, arbeitete er zwischen 1988 und 1995 fast ausschließlich am *Stary Teatr* in Krakau. Ab 1988 konzentrierte sich Lupa auf die Inszenierung von Prosawerken. Bei Lupas Stoffen aus dieser Schaffensphase handelt es sich vor allem um Literatur aus der Zeit des Zerfalls der K.u.K. Monarchie. 1990 inszenierte Lupa Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*¹⁶³ und 1991 Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*¹⁶⁴. Seit der Inszenierung im Jahre 1990 von Dostojewskis *Die Brüder Karamasow*¹⁶⁵ steht Lupa auch in der Gunst der Kritiker.¹⁶⁶ „Mit dem Wechsel der Gattung änderten sich auch die Themen und die Art ihrer Abhandlung im Theater“¹⁶⁷, schreibt hierzu Schorlemmer ganz treffend. Einen ganz besonderen Stellenwert hat hier die Inszenierung von Thomas Bernhards *Kalkwerk* 1992. In der minimalistischen Konzentration dieser Inszenierung fokussierte sich sein ästhetisches Konzept und Lupa behauptete selbst, dass er mit der Inszenierung von *Kalkwerk* die Grenze in der Behandlung des selbstreflektiven Protagonisten erreicht hat.¹⁶⁸ Majcherek setzt mit dieser Inszenierung noch eine Zäsur¹⁶⁹, mit

¹⁵⁸ Vgl. Niziołek, S. 31.

¹⁵⁹ Polnisch: *Marzyciele*.

¹⁶⁰ Vgl. Schorlemmer, S. 11f.

¹⁶¹ Vgl. Niziołek, S. 33.

¹⁶² Vgl. Ebd.

¹⁶³ Dies war eine Diplomaufführung an der Krakauer Theaterhochschule unter dem Titel *Szkice z „Człowieka bez Właściwości“* [Skizzen zu „Der Mann ohne Eigenschaften“].

¹⁶⁴ Lupas Inszenierung trägt den Titel *Malte albo tryptyk marnotrawnego syna* [Malte oder Triptychon eines verlorenen Sohnes].

¹⁶⁵ Polnisch: *Bracia Karamazow*.

¹⁶⁶ Vgl. Schorlemmer, S. 11f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 12.

¹⁶⁸ Vgl. K. Lupa. In: Grzegorz Niziołek: *Teatr zarażony literaturą* [Mit Literatur angestecktes Theater]. *Didaskalia* 5 (1995), S. 6-8; hier S. 6.

¹⁶⁹ Vgl. Janusz Majcherek: *Powymazywaniec* [Nachausgelöschter]. *Teatr* 5 (2001), S. 15-17; hier S. 15-17.

der aber Schorlemmer nicht ganz übereinstimmt.¹⁷⁰ Mit *Kalkwerk* gelang Lupa jedoch ganz sicher der Durchbruch zu breiteren Publikumsschichten und zu größerer nationaler und internationaler Bekanntheit.

Die dritte Phase beginnt nach Schorlemmer mit der Adaption und Inszenierung des zweiten Teils (*Esch oder die Anarchie*) von Hermann Brochs Roman *Die Schlafwandler*¹⁷¹. 1995 begann die Zeit der Auseinandersetzung mit dem Werk dieses Autors, die Lupa danach mit *der Dame mit dem Einhorn* 1997 und mit dem dritten Teil von *Die Schlafwandler - Huguenau oder die Sachlichkeit*¹⁷² 1998 fortsetzte.¹⁷³ In dieser Schaffensphase wendet sich Lupa einem neuen Typ von Figuren zu:

Die Erkenntnisprozesse beschränken sich nun nicht mehr ausschließlich auf hochgradig differenzierte Persönlichkeiten, sondern werden auch von Personen durchlebt und diskutiert, die „einfacher gestrickt“ sind.¹⁷⁴

Jedoch wich Lupa bei der Doppelinszenierung *Dame mit Einhorn*¹⁷⁵ und *Die Versuchung der stillen Veronika*¹⁷⁶ nach Musil teilweise von diesem Figurentypus ab.

Zu dieser dritten Phase zählen Stücke, die in den 1990er Jahren entstanden, u.a. die zwei Stücke von Thomas Bernhard (*Immanuel Kant* und *Ritter, Dene, Voss* – beide 1996), *Die Rückkehr des Odysseus*¹⁷⁷ von Wyspiański 1998, *Kunst*¹⁷⁸ von Jasmina Reza 1997 und Werner Schwabs *Die Präsidentinnen*¹⁷⁹ 1999. Hier sehen wir auch eine partielle Rückkehr zur Dramatik auf der Suche nach neuen Stoffen und eine Öffnung hin zu neuen Häusern, dem *Teatr Dramatyczny* in Warschau und *Teatr Polski* in Breslau. Mit den neuen Häusern kommen natürlich auch neue Schauspieler, was aber nicht heißt, dass die Alten nicht mehr auftreten. Im Laufe der 1990er Jahre nimmt Lupas Tempo wieder rasant zu. Er inszenierte quantitativ mehr und arbeitete auch an mehreren Inszenierungen im Theater und Fernsehen gleichzeitig. Die Probezeiten für seine großen Inszenierungen erstrecken sich jedoch nach wie vor über mehrere Monate.¹⁸⁰

¹⁷⁰ Vgl. Schorlemmer, S. 12.

¹⁷¹ Lupas Inszenierung trägt den Titel *Lunatycy. Esch, czyli Anarchia*. [Die Schwärmer. Esch, oder die Anarchie.]

¹⁷² Polnisch: *Lunatycy. Huguenau, czyli rzeczowość*.

¹⁷³ Vgl. Schorlemmer, S. 12.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Polnisch: *Dama z jednorożcem*.

¹⁷⁶ Polnisch: *Kuszenie cichej Weroniki*.

¹⁷⁷ Polnisch: *Powrót Odysa*.

¹⁷⁸ Polnisch: *Sztuka*.

¹⁷⁹ Polnisch: *Prezydentki*.

¹⁸⁰ Vgl. Schorlemmer, S. 12f.

2001 wandte sich Lupa wieder Bernhard zu, und zwar der Inszenierung seiner Adaption des Romans *Auslöschung*¹⁸¹ am *Teatr Dramatyczny* in Warschau. Diese Inszenierung wurde von Lupa programmatisch als Wendepunkt geplant. In diesem Stück differenziert sich sein Konzept aus und die verschiedenen Figurentypen koexistieren gleichberechtigt nebeneinander. Schorlemmer meint sogar, dass in dieser Regiearbeit die verschiedenen Formen der Selbstbezüge zusammenlaufen, „wodurch die Inszenierung zu einer Art Resümee der vorangegangenen Theaterarbeit Lupas wird“¹⁸².

Danach inszenierte Lupa fleißig weiter u.a. Bulgakows Roman *Meister und Margarita*¹⁸³ 2002, *Asyl* nach *Nachtasyl oder Am Boden* von Maxim Gorki 2003, *Klaras Verhältnisse*¹⁸⁴ nach Dea Loher 2003 und *Zarathustra*¹⁸⁵ nach Friedrich Nietzsche 2004. 2006 kehrte er wieder zu Thomas Bernhard zurück, und zwar mit der Inszenierung *Auf allen Gipfeln ist Ruh*¹⁸⁶ am *Teatr Dramatyczny* in Warschau. Die neuesten Stücke Lupas *Factory 2* (2008), *Persona. Marilyn* (2009) und *Persona. Cialo Simone*. (2010) wurden schon im vorigen Unterkapitel kurz besprochen. All diese Stücke, die nach 2000 entstanden sind, sollte man einer neuen Phase im Theater Lupas zuordnen, denn es ist eine klare Verwandlung seines Theater zu erkennen. Der Regisseur sprach in ihnen ganz bewusst sein „Werk“, seinen bis zur Perfektion getriebenen Stil und seine Ästhetik an. Er legte den Schwerpunkt immer mehr auf die offene, nicht abgeschlossene Struktur seiner Aufführungen und stellte wieder einmal in seinem Schaffen, aber vielleicht zum ersten Mal so radikal, die Frage nach den Grenzen des Theaters, dem Wesen des theatralischen Ereignisses, der Schauspielkunst und des Schaffensakts. All das findet jedoch auf den Antipoden der Jungschen Individuation statt, in einem Raum, der durch die Postmoderne geöffnet wurde.

Abschließend soll noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass an der Gesamtheit der Inszenierungen zu beobachten ist, dass diese sich zusammenfügen, und zwar so, als seien sie ein einziges Werk. Dies hängt mit Lupas Einstellung zu seinem Theater zusammen, was u.a. im nächsten Unterkapitel erörtert werden soll.

¹⁸¹ Lupas Inszenierung trägt den Titel *Auslöschung/Wymazywanie*. *Wymazywanie* ist Lupas Übersetzung des deutschen Wortes „Auslöschung“ für das es im Polnischen kein wirkliches Pendant gibt.

¹⁸² Schorlemmer, S. 13.

¹⁸³ Polnisch: *Mistrz i Małgorzata*.

¹⁸⁴ Polnisch: *Stosunki Klary*.

¹⁸⁵ Polnisch: *Zaratustra*.

¹⁸⁶ Polnisch: *Na szczytach panuje cisza*.

3.2.3 Charakterisierung

Es ist nicht ganz einfach Lupa Theater kurz zu charakterisieren, denn es hat sehr viele Besonderheiten und für Lupa ist jedes Detail von Bedeutung. Durch seine Vielseitigkeit ist er auch im Theater selten nur für die Regie verantwortlich, sondern meistens auch für die Musik, das Bühnenbild und den Text. Lupa erschafft ein eigenes „Autorentheater“, wo alles von ihm abhängt und von ihm ausgeht. Theater ist für ihn nicht nur Kunst, es ist sein Leben.

Sein Theater entsteht nämlich nicht nur am Berührungspunkt verschiedener Schaffensinteressen (Literatur, Bildende Kunst, Film, Musik), aber vor allem an der Kreuzung zwischen Kunst und Leben, individueller Biographie und dem Geisteswandel der ganzen Epoche.¹⁸⁷

Diese Sätze von Grzegorz Niziołek beschreiben ganz treffend Lupa Theater und vor allem seine Einstellung zu ihm. Für Lupa ist Theater nicht nur Beruf, nicht nur Kunst – es ist vor allem ein ganz wichtiger, wenn nicht der wichtigste Teil seines Lebens. Deshalb nimmt er auch alles, was in seinem Theater passiert, so ernst. Selbst meinte er hierzu:

Ich denke, dass ich Theater nicht so mache, wie ich will, sondern so, wie ich muss, so wie es meiner Natur entspringt, und aus der Art und Weise, wie ich das Problem behandle.¹⁸⁸

Diese Worte zeigen ganz deutlich, dass Lupa sein Theater persönlich ernst nimmt und seine Persönlichkeit darin steckt. In seinem Theater finden wir die künstlerische Aufarbeitung der eigenen Biographie. Dabei handelt es sich, wie Schorlemmer treffend bemerkt, „nicht um ein Äquivalent der Biographie, sondern um eine eigenständige Leistung, die sich aus erinnerten, geträumten und gedeuteten Elementen der Biographie speist“¹⁸⁹. Lupa zitiert zwar des öfteren direkt aus seiner Biographie, stilisiert diese jedoch zum Kunstprodukt, das auch ohne das Wissen um das biographische Zitat funktioniert. Schorlemmer bezeichnet daher Lupa Theaterarbeit als einen „Prozeß [sic!] der sich verändernden Selbstdeutung“¹⁹⁰. In seinen Inszenierungen können wir auch ganz stark seinen persönlichen Prozess der Individuation ablesen:

¹⁸⁷ Niziołek, S. 38. Original auf Polnisch: „Teatr jego rodzi się bowiem nie tylko na styku różnorodnych zainteresowań twórczych (literatura, plastyka, film, muzyka), ale przede wszystkim na skrzyżowaniu sztuki i życia, indywidualnej biografii i duchowych przemian całej epoki.”

¹⁸⁸ Archimbaud, S. 54. Original auf Polnisch: „Uważam, że nie robię teatru tak, jak chcę, tylko tak, jak muszę, tak jak wypływa to z mojej natury i z mojego sposobu traktowania problemu.”

¹⁸⁹ Schorlemmer, S. 42.

¹⁹⁰ Ebd.

Mich interessiert hier nicht die Präsentation der Inhalte der einzelnen Dramen, sondern mein persönlicher Prozess der heranreifenden Inhalte, und deren Teilnahme im Akt der Individuation.¹⁹¹

Daraus wird ersichtlich, wie stark das Theater und das künstlerische Schaffen für Lupa zur existentiellen Notwendigkeit geworden sind.¹⁹²

Die Verknüpfung von Theater und Biographie finden wir in Lupas Tagebuchmonologen, seinem *Dziennik*, in denen Theater und Leben strikt miteinander verknüpft sind, wobei es hierbei keine klaren Grenzen gibt, weil Lupas Leben sein Theater ist.

Krystian Lupa ist bei jeder seiner Vorstellungen persönlich dabei und lässt sich keine entgehen. Ist sie gelungen, ist er glücklich. Ist sie es nicht, geht er deprimiert nach Hause. Während der Vorstellung von Bulgakows *Meister und Margarita* im Jahre 2002 betrat Lupa erstmals in seiner Laufbahn selbst die Bühne um aktiv auf das Bühnengeschehen und die Figuren einzugehen. Er gibt den Schauspielern Anweisungen und verschwindet wieder auf seinem Sitzplatz im Publikum. Er nimmt also aktiv Anteil an jeder Vorstellung und ist ein Teil von ihr. Durch seine Präsenz konstruiert Lupa eine direkte Verknüpfung zwischen sich und dem Bühnengeschehen.

Zu den Schauspielern ist er oft streng, schreit sie manchmal an und kennt oft kein Tabu. Die Proben dauern monatelang, damit alles bis zum kleinsten Detail perfektioniert wird. Doch die Proben sind für Lupa schon Teil des Stücks. Sie sind Teil seines Theaters und des Prozesses der Entstehung eines Theaterstücks. Dieser Prozess steht bei Lupa im Mittelpunkt, nicht die endgültige Aufführung, sondern der Prozess der Entstehung, der Veränderung, der Erkenntnis. Denn für Lupa sollen seine Stücke so nah wie nur möglich an die Wahrheit über die Welt und den Menschen herankommen. Da Lupa später nichts von diesen Erlebnissen und Erkenntnissen bei der tatsächlichen Aufführung vor dem Publikum verlieren möchte, dauern seine Inszenierungen oft mehrere Stunden oder ziehen sich über zwei Abende hin:

Mehrstündige Aufführungen haben den Charakter eines Dokuments der gemeinsamen Arbeit mit den Schauspielern. Mit jedem Fragment verbindet sich irgendeine Erkenntnis, Entdeckung, welche Lupa zu retten versucht. Es sind eher die Aufzeichnungen eines Prozesses, eines Schaffensaktes als geschlossene, fertige Aufführungen.¹⁹³

¹⁹¹ K. Lupa. In: Łukasz Ratajczak: *Teatr osobisty* [Persönliches Theater]. Teatr 2 (1984), S. 8-10; hier S. 9. Im Folgenden als Ratajczak und Seitenzahl kurzzitiert.

¹⁹² Vgl. Schorlemmer, S.43.

¹⁹³ Niziołek, S. 30. Original auf Polnisch: „Wielogodzinne przedstawienia mają charakter dokumentu wspólnej pracy z aktorami. Z każdym fragmentem łączy się jakieś ośnienie, odkrycie, które pragnie Lupa ocalić. To raczej zapisy procesu, aktu twórczego niż zamknięte, skończone przedstawienia.“

Viele Kritiker bezeichnen die Stücke Lupa als sehr langatmig und sogar langweilig. Doch Lupa genießt diese sich hinziehenden Stücke, die charakteristisch für sein Schaffen sind und auch eng mit der Ideologie, die hinter seinem Theater steht, verbunden sind.

Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die „Apokryphen“¹⁹⁴, wie Lupa sie selbst nennt. Dies sind von Lupa selbst verfasste Szenen, die so im literarischen Originaltext nicht vorkommen, jedoch in der Sprache und im Stil des inszenierten Autors geschrieben sind. Durch sie werden die Stücke besonders lang. In Lupa's Inszenierungen finden wir unzählige „Apokryphen“, die unterschiedlich sein können. Es kann ein Fragment eines dazugeschriebenen Dialogs sein, was wir oft in seinen Adaptionen finden können, oder eine stumme Szene, welche erst bei den Proben zur Inszenierung entsteht. Den Begriff hat Lupa wohl nicht zufällig gewählt, denn sein loyales Verhältnis zum Text, welches er noch bei den Inszenierungen Witkacys pflegte, wurde mit der Zeit immer lockerer.¹⁹⁵ So entfernten sich die Stücke Lupa's immer mehr von den Originalen, denen sie zugrunde lagen. In diesem Zusammenhang steht auch seine Lektüre des literarischen Werks als eines Palimpsests. Das bedeutet, dass hier eigentlich zwei Texte vorhanden sind, ein offenkundiger und ein versteckter. Diese Art des Lesens hat nach Niziołek zwei Konsequenzen. Einerseits, dass beide Texte, also der offenkundige und der versteckte, miteinander kollidieren können, weil ihr Sinn nicht nur anders, sondern auch ganz widersprüchlich sein kann. Andererseits entsteht zwischen dem Autor der Inszenierung und dem Publikum ein „Bruch“. Das, was für Lupa das Lesen des versteckten Inhalts ist, ist für das Publikum eine ganz subjektive Vision des Regisseurs oder auch eine Polemik mit dem Autor des ursprünglichen Textes.¹⁹⁶

Die Literatur, die Lupa für seine Inszenierungen auswählt, hängt ganz stark mit seinem Theater und seinem Kunst- bzw. Lebensverständnis zusammen. Diese Literatur hebt sich durch verschiedene Eigenheiten wie symbolische Aspekte der Realität, eine gewisse Art von zwischenmenschlichen Beziehungen, eine nahe am Zerfall stehende oder von Krisen befallene Wirklichkeit oder irrationale Beweggründe für menschliches Handeln (wie z.B. Wahnsinn) hervor.¹⁹⁷ Dies sind auch die Hauptthemen im Schaffen Lupa's und auch die Aspekte, die sich im Protagonisten widerspiegeln. „Das Marginale, Unsichtbare, Innere steht im Mittelpunkt des Interesses des Regisseurs“¹⁹⁸, schreibt Schorlemmer treffend. Bei Lupa wird ein

¹⁹⁴ Polnisch: *Apokryfy*.

¹⁹⁵ Vgl. Maria Waś-Klotzer: *Glosa o teatrze Krystiana Lupy* [Glosse über das Theater Krystian Lupa]. In: Lupa, S. 7-27; hier S. 12f. Im Folgenden als Waś-Klotzer und Seitenzahl kurzzitiert.

¹⁹⁶ Vgl. Grzegorz Niziołek: *Teatr Krystiana Lupy (2): Apokryfy i palimpsesty* [Das Theater Krystian Lupa (2): Apokryphen und Palimpseste]. Dialog 8 (1996), S. 134-144; hier S. 141. Im Folgenden als Niziołek 1996a und Seitenzahl kurzzitiert.

¹⁹⁷ Vgl. Niziołek, S. 40.

¹⁹⁸ Schorlemmer, S. 42.

unscharfes Bild von Werten, ein zerschlagenes Abbild der Wirklichkeit, ein Zerfall von gesellschaftlichen Bindungen und ethischen Normen zur täglichen Erfahrung. Seine Figuren suchen die Erfüllung am Rande der Wirklichkeit und an den Grenzgebieten der Existenz. Sie machen Experimente mit der Erotik, ihren Geisteserlebnissen und den Relationen mit anderen Menschen. Lupa behandelt oft Themen, die heute zwar nicht mehr tabu sind, jedoch es noch vor einigen Jahren waren. Deswegen bekommen die Figuren die Eigenschaften einer Initiation und das Wissen um ein Geheimnis, das sehr intensiv ist.¹⁹⁹ Bei Lupas Figuren finden wir den Prozess einer Individuation²⁰⁰, wie wir ihn von C.G. Jung kennen. Lupa hat in dem Modell seines Theaters ein Universum für eine solche Figur geschaffen und damit auch für den Schauspieler, der in diese Figur schlüpft. Manchmal wird auf diese Weise eine Figur sogar auf mehrere Rollen aufgeteilt.²⁰¹ Meistens sind es „Lupas Schauspieler“, die diese Rolle oder Rollen übernehmen, denn er hat, wie bereits erwähnt, ein Ensemble um sich herum geschaffen, das in fast allen seinen Theaterstücken mitspielt und mit dem sein Theater untrennbar verbunden ist. Zu diesen gehören Andrzej Hudziak, Alicja Bieniewicz, Piotr Skiba, Agnieszka Mandat, Zbigniew Kosowski, Jan Frycz, Katarzyna Gniewkowska, Paweł Miśkiewicz, Maria Zającówna-Radwan, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik und Bolesław Brzozowski.²⁰² Seit einigen Jahren spielen bei Lupa auch immer häufiger seine Studenten aus der Krakauer Theaterhochschule. Aus diesem Kreis ist besonders die junge Sandra Korzeniak erwähnenswert, die in den neuesten Stücken Lupas mitspielt und in *Persona. Marilyn.* sogar die Hauptrolle übernimmt.²⁰³ Die meisten Hauptrollen in den Stücken Lupas übernahmen jedoch zwei andere Schauspieler: Piotr Skiba und Andrzej Hudziak. Sie wirkten von Anfang an in Lupas Theater mit. Beide reiften in seinem Theater heran und veränderten sich auch als Menschen – mit ihnen auch die von ihnen dargestellten Figuren. Beide übernahmen die Rollen unterschiedlicher Charaktere. Skiba spielte meistens überempfindliche Ästheten mit einem Hang zum Narzissmus, eine Art vom archetypischen *Puer aeternus*. Hudziak hingegen übernahm meistens die Rollen von Figuren, die schon reifer und erfahrener, auch im Bezug auf sich selbst, waren, wobei hier meistens auch ein Gefühl der Niederlage und der Bitternis mitschwang.²⁰⁴ Sein Konrad im *Kalkwerk* ist heute schon legendär.

¹⁹⁹ Vgl. Niziołek, S. 43.

²⁰⁰ Der Prozess der Individuation basiert nach C.G. Jung auf der Desintegration einer an die Umwelt angepassten Persönlichkeit und ihrer Reintegration auf einer höheren Stufe. Dadurch entsteht etwas in der Art einer Neugeburt der Persönlichkeit. Zusätzlich bilden sich auch neue Schaffensinhalte.

²⁰¹ Vgl. Waś-Klotzer, S. 14.

²⁰² Vgl. Niziołek S. 34f.

²⁰³ Für diese Rolle wurde sie im Dezember 2009 auch mit dem angesehenen polnischen Preis *Paszport Polityki* ausgezeichnet.

²⁰⁴ Vgl. Niziołek, S. 50f.

Im Theater Lupas existieren zwei Arten von Menschen. Diese Aufteilung sehen wir auch im Stil des Schauspiels. Wir finden auf der einen Seite Figuren, die komödiantisch und schon fast karikaturhaft dargestellt werden, auf der anderen Seite Gestalten, welche die eigentlichen Helden des Theaters Lupas sind. Diese für Lupas Theater signifikanten Figuren sind mit einer feinen Linie gezeichnet und stark psychologisch schattiert. Sie sind sehr reizbar und empfindlich, ihre Handlungen gleichen einem pulsierenden Rhythmus.²⁰⁵ Diese Unterteilung findet man meistens auch in der Literatur, die Lupa auf die Bühne bringt z.B. bei Robert Musil. Nach Musil leben auf der Welt Menschen zweier Arten: solche, die einen Beruf, ein Ziel, einen Charakter, Bekannte, Manieren und Prinzipien haben, sowie solche, die man als Träumer oder Menschen ohne Eigenschaften beschreiben könnte. Diese wandeln auf der Welt und schauen zu, was die Menschen, die sich auf der Welt wohl fühlen, um sie herum machen. Es existieren also einerseits Menschen, die wissen, wer sie sind, und Menschen, welche immer noch die Wahrheit suchen.²⁰⁶ So sieht es auch Lupa und wir können dies an seinen Inszenierungen beobachten. Die Opposition ist klar erkennbar. Einerseits ein nüchterner Realismus, ein beständiger Charakter, ein klar zugewiesener Platz in der Gesellschaft, eine praktische Einstellung zum Leben und ein Fehlen von irgendwelchen geistigen Bestrebungen, also ein klares Akzeptieren der allgemein anerkannten Normen, andererseits eine Einstellung, welche die geistigen Werte besonders hochschätzt, eine Entfremdung in der Gesellschaft, eine Überempfindlichkeit, eine offene Persönlichkeit mit einer schwer beschreibbaren Identität. Lupa fasziniert vor allem dieser zweite Pol, eben das, was im Menschen am dunkelsten und am unheimlichsten ist.²⁰⁷ Lupa schreibt selbst über seinen Protagonisten:

„Wer ist der Held? Ein Mensch betrogen durch das Leben und durch den eigenen Intellekt. Das Gefühl des Unerfülltseins sublimiert sich mit der fantastischen Idee der höheren Erkenntnis. Diese sind die Rechtfertigung für seine Niederlage im Leben und seine Vereinsamung.

So fand er sich an der Grenze zwischen dem jugendlichen Idealismus und der Resignation des reifen Alters. Der Traum formte sich noch zu keinem konkreten Ziel, umso mehr nimmt es die experimentelle Form an. Es ist der Traum nach einer absoluten Erkenntnis, die Verachtung der bisherigen Ziele, der bisherigen Methoden der Wahrheitsgewinnung, der bisherigen Intensität der Kontakte mit dem Mitmenschen. Er schmiedet auf der Basis verschiedener philosophischer und fantastischer Konzepte die utopische Idee zur Erfüllung und Wahrheit zu gelangen.“²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. Grzegorz Niziołek: *Teatr Krystiana Lupy (1): Ludzie bez właściwości* [Das Theater Krystian Lupa (1): Menschen ohne Eigenschaften]. Dialog 7 (1996), S. 117-125; hier S. 118f. Im Folgenden als Niziołek 1996b und Seitenzahl kurzzitiert.

²⁰⁶ Vgl. Niziołek 1996b, S. 119.

²⁰⁷ Vgl. Ebd.

²⁰⁸ Lupa, S. 87. Original auf Polnisch: „Kim jest bohater? Człowiekiem oszukany przez życie i przez własny intelekt. Poczucie niespełnienia sublimuje się w fantastyczne idee wyższego poznania. Są one usprawiedliwieniem jego życiowej klęski i osamotnienia. Oto znalazł się na pograniczu młodzieńczego idealizmu i rezygnacji wieku dojrzałego. Marzenie nie wykrztałciło się jeszcze w żaden konkretny cel, tym

Diese Gestalten suchen ihr tiefstes Unterbewusstsein auf, um es ans Licht zu bringen und auf diese Weise so nah wie möglich an die Wahrheit über sich selbst und die Welt zu gelangen. Das Interessante an ihnen ist, dass sie sich nicht in den herkömmlichen Schemen bewegen und das Gegenteil von einem wohlgezogenen Menschen sind.²⁰⁹ Dadurch bilden sich ganz neue, unerwartete Regeln, nach denen die zwischenmenschlichen Beziehungen im Theater Lupa funktionieren. Dies macht die Inszenierungen Lupa erst so richtig bemerkenswert. Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind auch eines der Hauptthemen von Lupa Theater. Die dominierende zwischenmenschliche Beziehung bei Lupa ist die zwischen dem Meister und seinem Nachahmer oder dem Manipulator und seinem Medium. Lupa selbst schreibt in seinem *Dziennik* über dieses Thema Folgendes:

Nach dem Kennenlernen des Geheimnisses des zweiten Menschen strebend, geben wir uns oft mit den Versuchen ihn zu dominieren, zu verletzen, zu stechen, zufrieden. Die Manipulationen mit dem Partner ähneln oft dem kindlichen Schütteln des Hampelmanns mit dem leidenschaftlichen Bedürfnis seinen inneren Mechanismus zu erkennen – aggressiv und hilflos – beendet durch das Zerreißen des Spielzeugs und ohne Kennenlernen.²¹⁰

Als Beispiel könnte man hier die Beziehung zwischen Konrad und seiner Frau in *Kalkwerk* nehmen. Er führt an ihr die verschiedensten Experimente und Manipulationen durch. Dieses Spiel hat das Ziel, neue, ungewöhnliche geistige Zustände zu erreichen oder die eigenen Beziehungen mit der Welt und den Mitmenschen nach einem neuen Gebrauchsmuster zu entwerfen. Die Handlung führt dann meistens zu einem düsteren Ereignis, wie es im *Kalkwerk* beispielsweise der Tod der Frau Konrads ist.²¹¹ In einem engen Zusammenhang damit steht auch das für Lupa Theater typische Ablehnen der Kategorie Sünde und Schuld. Dies geschieht durch das Entwerfen einer Welt, in der nur die Intensität der inneren Zustände und die zwischenmenschlichen Spannungen, die wiederum außergewöhnliche Auswirkungen haben, einen Wert besitzen.²¹²

Bei seinen Figuren fasziniert Lupa vor allem das, was nicht kontrollierbar ist. In dem Handeln der Figuren ist besonders das wichtig, was nicht von ihrem Willen und Bewusstsein abhängt. Wenn Lupa von der Haltung seiner Figuren spricht, benutzt er die Worte „Zwang“ und

bardziej więc eksperymentalną formę przyjmuje. Jest marzeniem absolutnego poznania, pogardą dla dotychczasowych celów, dotychczasowych metod dochodzenia do prawdy, dotychczasowego nęczenia kontaktu z drugim człowiekiem. Snuje na tle różnych koncepcji filozoficznych i fantastycznych utopijne idee dojścia do spełnienia i prawdy.”

²⁰⁹ Vgl. Waś-Klotzer, S. 15.

²¹⁰ Lupa, S. 87. Original auf Polnisch: „Dążyć jakoby do poznania tajemnicy drugiego człowieka zadowalamy się próbami zdominowania go, zranienia, ukłucia. Manipulacje z partnerem przypominają dziecinne potrząsanie pajacykiem w namiętym pragnieniu ujrzenia jego wewnętrznego mechanizmu – agresywne i bezradne – kończące się rozerwaniem zabawki i żadnym poznaniem.”

²¹¹ Vgl. Niziołek 1996b, S. 120f.

²¹² Vgl. Ebd., S. 121.

„Notwendigkeit“²¹³, was essentiell für sein Theater ist und seine Figuren mit den Figuren Bernhards stark verbindet. Es sind vor allem individuelle Lebensläufe, die Lupa unter die Lupe nimmt und aus denen sein Theater schöpft. Die innere Krise eines Menschen fasziniert ihn. Diese führt meistens zum Wahnsinn, einem Zerfall der Persönlichkeit und zu einem Negieren des ganzen bisherigen Lebens. Hier steht vor allem der Moment im Zentrum, in dem man das Gefühl der Offensichtlichkeit der eigenen Existenz verliert. Meistens ist der Protagonist von einer Idee besessen, die er zu realisieren versucht und deren Realisierung mit der eigenen Selbstrealisierung im Zusammenhang steht. Lupa interessiert vor allem die Phasen des Übergangs, in denen die Identität des Menschen bzw. des Protagonisten nicht mehr deutlich erkennbar ist und der Mensch an seine Grenzen stößt.²¹⁴ In seinen Inszenierungen treffen wir auch oft auf Doppelgänger. Das zweite „Ich“ des Protagonisten symbolisiert das, was das mehr oder weniger versteckte Bedürfnis des Protagonisten ausmacht. In diesem Zusammenhang stehen auch die für Lupas Theater charakteristischen und so oft in seinen Inszenierungen vorkommenden Szenen, die in der Sphäre des Traums spielen und die meistens eben diese Wunscherfüllungen und die letzten bedeutendsten Dinge darstellen. Wichtig ist hier, dass der Protagonist selbst immer ein Träumer bleibt und seine Wünsche und Bedürfnisse nie in der Realität erfüllt werden.²¹⁵ Dies finden wir auch im *Kalkwerk*, wo Konrad im Traum die Studie niederschreibt, was in der Realität nie passiert. Auch die Musik und das Bühnenbild spielen bei Lupa eine große Rolle. Beides ist in einem eher düsteren Ton gehalten und spiegelt das Innenleben des Protagonisten wider. Die Welt Lupas hat eine hässliche Ästhetik, die wir auch in allen Inszenierungen wieder finden. Mit dem Bühnenbild und der Musik ist es so wie mit den Lebensläufen der Hauptfiguren der Stücke – sie sind in allen Stücken ähnlich, wenn nicht gleich, und stehen für die Idee Lupas, nach der er sein Theater macht. Lupa konstruiert in seinen Stücken eine ganz eigene Welt, in die man immer wieder eintaucht, wenn man eines seiner Stücke sieht. Denn diese Welt finden wir in jedem seiner Stücke. Manchmal ein bisschen verändert, aber auch die reale Welt unterliegt Veränderungen. Man könnte sagen, dass Lupa in seinen Stücken und auch in seinem gesamten Werk, zu dem zahlreiche Zeichnungen, Tagebücher, Entwürfe etc. gehören, eine Parallelwelt zur unserer realen Welt erschafft, eine gewisse Utopie, wie sie von Lupa selbst genannt wird. Es entsteht somit ein Mikrokosmos des Theaters. Wahrscheinlich ist auch deshalb das Theater Lupas für viele so faszinierend und auch so erfolgreich.

²¹³ Vgl. Niziołek 1996b, S. 121.

²¹⁴ Vgl. Niziołek, S. 48f.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 50.

Eine wichtige Frage wäre noch zu klären, und zwar: Welche Rolle spielt das Publikum im Theater Krystian Lupa? Lupa selbst spricht nicht gerne über das Publikum, was schon seltsam erscheint, denn im Theater ist ja das Publikum inbegriffen. Aber Lupa denkt nicht viel über das Publikum nach. Er macht ein Theater für sich selbst, und wenn das Publikum daran sein Gefallen findet, dann ist es gut, falls nicht, kann man das auch nicht ändern. Wegen dieser Einstellung wurde ihm oft der Vorwurf gemacht, dass er ein Theater nur für sich selbst mache. Grzegorz Niziołek gibt zu bedenken, dass man dieses Verhalten gegenüber dem Publikum auch als ein Experiment betrachten kann. Denn das Verwerfen von fertigen Verhaltensmustern gegenüber dem Publikum erlaubt ein Entstehen von neuen, nichtkonventionellen Kontakten mit dem Publikum, wobei man sich von oberflächlichen und vorschnellen gesellschaftlichen Diagnosen entfernt. Dies zieht natürlich die Menschen als Publikum an, mit denen man tatsächlich eine authentische Verbindung herstellen kann.²¹⁶ Es wäre jedoch falsch zu glauben, dass das Publikum Krystian Lupa egal sei:

Mir liegt sehr viel daran, dass der Zuseher berührt wird und das zu lieben beginnt, was ich liebe, so ist das Verlangen des Künstlers und ich leide, wenn der Zuseher nicht versteht und weggeht. Aber ich kann in diesem Zusammenhang nicht die Treue gegenüber der Materie, der ich entsprungen bin, hintergehen.²¹⁷

Anhand dieser Aussagen können wir wieder einmal sehen, wie wichtig für Lupa seine Materie und seine Idee von einem Theater sind, die er auf keinen Fall, weder für das Publikum noch für einen anderen Zweck, verraten kann. Denn Lupa lebt für sein Theater und seine Idee, die wir in allen Stücken wieder finden, denn, wie er selbst sagt:

Die einzelnen Aufführungen sind Fragmente eines größeren, stets wachsenden Ganzen.²¹⁸

Dieses Ganze steht nicht nur für Lupa's Theater, sondern für sein gesamtes Schaffen und auch sein Leben. Denn sein Schaffen ist sein Leben.

3.2.4 Adaptionen von Prosa

Bei Krystian Lupa finden wir sehr oft Adaptionen von Prosa. Unter Adaptionen versteht man im Allgemeinen eine Umarbeitung eines epischen oder lyrischen Textes in einen

²¹⁶ Vgl. Niziołek, S. 32.

²¹⁷ Archimbaud, S. 54. Original auf Polnisch: „Bardzo zależy mi na tym, żeby widz przejął się i pokochał to, co ja kocham, takie jest pragnienie artysty i cierpię, kiedy widz nie rozumie i odchodzi. Nie mogę natomiast w związku z tym poniechać wierności wobec materii, z której wyszedłem.”

²¹⁸ K. Lupa. In: Ratajczak, S. 9. Original auf Polnisch: „Poszczególne spektakle są fragmentami większej, wciąż narastającej całości.”

Bühnentext.²¹⁹ Lupa hat nach eigenen Adaptionen sehr viele Theaterstücke konzipiert u.a. nach Alfred Kubins *Die andere Seite* 1985, Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* 1990, Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 1991, Hermann Brochs *Die Schlafwandler* 1995 und Thomas Bernhards *Kalkwerk* 1992 und *Auslöschung* 2001. Dies ist natürlich nur eine Auswahl. Lupa führte viele dieser Stücke mit einem anderen Titel auf, in stark überarbeiteter Form. Sogar die drei Dramen Bernhards, die er inszenierte, waren überarbeitet.²²⁰ Deshalb wird Lupa in zahlreichen polnischen Publikationen zum Theater „Meister der Adaption“ genannt.²²¹ Lupa überarbeitete zahlreiche Texte, die auf den ersten Blick kaum bearbeitbar scheinen, wie z.B. *Die andere Seite* von Kubin, einen Text, der kaum Dialoge und dramatische Szenen beinhaltet, oder den mehrbändigen, psychologisch und intellektuell höchst komplizierten *Mann ohne Eigenschaften* von Musil, der auch so schon als schwierig zugängiges Meisterwerk bekannt ist. Er adaptiert oft Bücher, deren Lektüre schon länger zurückliegt, denn er will die Texte immer zunächst als „normaler Mensch“²²² lesen und auch dementsprechend genießen, ohne den Blick eines Regisseurs und Theatermakers. Wie aus der Charakterisierung des Theaters Lupas bereits hervorging, ist für ihn die Entstehung eines Theaterstücks ein Prozess. Das Regiebuch betrachtet er als Ausgangspunkt. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb von ihm nur selten Dramen verwendet werden. Das Drama ist für Lupa „schon fertiges Theater“²²³. Würde er diese Dramen nur aufführen, genügte es, diese Dramen nur zu fühlen. Dies ist für Lupa natürlich viel zu wenig, denn:

Es würde eine mehr oder weniger tote Illustration entstehen, ohne den psychischen Prozeß der schöpferischen Gemeinschaft. Die Zeit der Arbeit am Spektakel ist eine Periode voll von dramatischen Wandlungen nicht nur im Schauspieler, sondern auch im Regisseur, der eine Aufführung macht, um etwas zu erfahren – und nicht um zu berichten, was er weiß. Wenn man zu schaffen beginnen würde und schon alles weiß, wäre Kunst unnütz. Ein Erkenntnisprozeß während eines schöpferischen Aktes hat keine begriffliche Natur. Der Schauspieler berührt frische Dunkelheit.²²⁴

Milanowski betont hier wieder den Prozess bei der Entstehung eines Stückes als den Hauptaspekt der Kunst Lupas. Die Arbeit mit den Schauspielern, die Auseinandersetzung mit

²¹⁹ Bożena Frankowska: *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyklopädie des polnischen Theaters]. Warszawa: PWN 2003, S. 7.

²²⁰ Es handelt sich hierbei um folgende Dramen Bernhards: *Ritter, Dene, Voss, Immanuel Kant* und *Auf allen Gipfeln ist Ruh*. Lupa führte sie unter folgenden Titeln auf: *Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voss* (1996), *Immanuel Kant* (1996) und *Na szczytach panuje cisza* (2006).

²²¹ Vgl. Tadeusz Nyczek: *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych* [Das Alphabet des Theaters für Analphabeten und Fortgeschrittene]. Warszawa: Agencja Edytorska „Ezop“ 2005, S. 8.

²²² K.Lupa. In: Natalia Adaszyńska: *Znowu o Bernhardzie* [Wieder über Bernhard]. Teatr 5 (2001), S. 11-13, hier S.13.

²²³ Milanowski, S. 23.

²²⁴ Ebd, S. 23f.

dem Text im Bezug auf die Menschen und die Beobachtung der Beziehungen zwischen ihnen ist in Lupa Theater von besonderer Bedeutung. Deshalb kann Lupa nicht einfach ein fertiges Drama aufführen.

Den Vorgang der künstlerischen Adaptation von Prosatexten bezeichnet er als eine Art „Durchleben“ des Romangeschehens. Er übernimmt also hierbei eine Tätigkeit, die ähnlich der eines Mediums ist. Dabei verinnerlicht er den entsprechenden Text so stark, dass er sich selbst als Autor sieht. Deshalb bezeichnet sich Lupa auch selbst als Autor seiner Prosaadaptionen. Lupa assimiliert also die Ausgangstexte als seine Texte und übernimmt somit zugleich die Rolle des Autors und des Regisseurs.²²⁵

Prosa eröffnet für Lupa einen neuen Raum an Möglichkeiten, die er nach seinen Idealen und Ansichten nutzen kann. Schon im Jahre 1979, also eigentlich noch ganz zu Beginn seiner Laufbahn als Regisseur, meinte Lupa:

Mich interessiert das Adaptieren und Präparieren neuer dramaturgischer Stoffe. Vor allem deshalb, weil es nur wenige dramatische Texte gibt, welche das Wesen meiner Interessen treffen.²²⁶

Deshalb erschließt er Stoffe, die diese Interessen treffen und mit denen er sich auch vollständig identifizieren kann. Er meint aber auch selbst, dass nicht alle Stoffe für eine Adaption geeignet sind:

Wenn ich in einem gewissen Moment feststelle, dass ich keine Möglichkeit habe, einen anderen Weg zu gehen, als dies die Literatur tat, und man müsste noch einmal etwas erzählen, was schon in einer perfekten Art und Weise in der Literatur dargestellt wurde, dann beginne ich nie eine Adaptierung. Ich denke, dass jeder Bereich der Kunst seine ausgesprochenen und seine nicht zu Ende ausgesprochenen Stellen hat. Literatur hat eine Erzähllinie und ein Register, in welchem die besprochene Wirklichkeit unmittelbar berührt wird. Sie hat aber auch weiße und dunkle Gebiete, welche die Berührung der Literatur nicht erreicht. Wenn ich feststelle, dass diese genügend reizvoll und suggestiv existieren, dass sie zum Angreifen und zum Herstellen einer Welt auf eine andere Art und Weise verführen, dann steige ich hier ein.²²⁷

²²⁵ Vgl. Schorlemmer, S. 44f.

²²⁶ K. Lupa. In: Sobańska. Original auf Polnisch: „Interesuje mnie adaptowanie i preperowanie nowych tworzych dramaturgicznych. Przede wszystkim dlatego, że mało jest tekstów dramatycznych trafiających w sedno moich zainteresowań.“

²²⁷ K. Lupa. In: Archimbaud, S. 36. Original auf Polnisch: „Jeżeli stwierdzę w pewnym momencie, że nie ma szans pójścia inną drogą niż poszła literatura, a wyłącznie trzeba byłoby opowiedzieć jeszcze raz coś, co zostało w doskonały sposób przedstawione w literaturze, to nigdy nie podejmuje się adaptacji. Wydaje mi się, że każda dziedzina sztuki ma swoje miejsca powiedziane i niedopowiedziane. Literatura ma linie narracji i rejestr, w którym rzeczywistość, o której mowa, jest bezpośrednio dotykana. Ma również rejony białe i ciemne, gdzie dotyk literatury nie sięga. Jeżeli stwierdzam, że istnieją one wystarczająco powabnie czy sugestownie, że kuszą do dotknięcia i do stworzenia świata w inny sposób, to poprostu w to wchodzę.“

Wir sehen also, dass Lupa die von ihm adaptierten Texte sorgfältig auswählt und nicht einfach einen beliebigen Text adaptiert. Dies macht er nach eigenen, von ihm gesetzten Kriterien.

Zum Akt einer Adaption meint Krystian Lupa auch, dass dieser etwas Schmarotzerhaftes an sich hat. Lupa ist inspiriert von der Welt des Künstlers, gelangt durch seine Hilfe in einen neuen Raum und kommt dort an, wo der Künstler selbst nicht ankam, aber wo Lupa auch völlig selbstständig nie hingelangen würde.²²⁸ Lupa bezeichnet die Adaption auch als „eine Art Existenz, welche mit der Literatur symbiotisch zusammenlebt“²²⁹.

Auch an der Theaterhochschule, wo er seit einigen Jahren als Lehrer arbeitet, gibt er den Studenten immer wieder als Aufgabe eigene literarische Texte zu suchen und deren Bühnenbearbeitung vorzunehmen. Als literarische Texte versteht er jedoch nicht dramatische Texte, sondern Prosa, Erzählungen und Kurzgeschichten. Danach sollen die Studenten die von ihnen bearbeiteten Texte inszenieren und spielen.²³⁰ Pädagogisch arbeitet er also mit derselben Methode, die er auch in seinem eigenen Theater pflegt.

Krystian Lupa schlägt uns also mit seinen Prosaadaptationen eine neue Sichtweise auf die Relationen zwischen einem dramatischen Text und der Fiktion eines Prosatextes vor. Diese Sichtweise gibt dem Regisseur die Chance noch inspirierter in seinem Schaffen zu sein.

3.3 Stellung der deutschsprachigen und österreichischen Literatur im Theater Krystian Lupas

Die deutschsprachige und österreichische Literatur nimmt im Schaffen Lupas eine ganz besondere Stellung ein. Lupa inszenierte nur sehr wenige polnische literarische Werke, aber umso mehr deutschsprachige. Durch Lupas hervorragende Deutschkenntnisse hat er unbeschränkten Zugang zur deutschsprachigen Literatur und ist nicht auf Übersetzungen angewiesen, denn wenn er ein Stück nach einem deutschsprachigen Text inszeniert, dann übersetzt er ihn zumeist selbst. Auch bei Texten, die bereits übersetzt sind, übersetzt er sie noch einmal für sich selbst bzw. für seine Inszenierung.

Die von ihm inszenierten Werke wurden bereits vorher erwähnt, nun wird darauf eingegangen, wieso ihn eben diese Literatur interessiert und wieso er so oft auf österreichische bzw. deutschsprachige Literatur zugreift.

²²⁸ Vgl. Archimbaud, S. 38.

²²⁹ Ebd., S. 40. Original auf Polnisch: „Jest rodzajem istnienia współzyczącego symbiotycznie z literaturą.“

²³⁰ Vgl. Niziołek, S. 35.

Ein Grund für die Auswahl deutschsprachiger Literatur ist ganz sicher seine sehr gute Kenntnis der deutschen Sprache, jedoch ist dies als Begründung zu wenig. Natürlich ist dieser technische Grund ganz bedeutend, denn durch seine Deutschkenntnisse kann Lupa die Texte nach seiner ganz eigenen Poetik übersetzen und seinem Theater anpassen. Dies ist jedoch nicht der einzige Grund.

Maria Waś-Klotzer ist der Meinung, dass Lupa vor allem deshalb deutschsprachige Literatur verwendet, weil diese seiner eigenen Poetik ähnlich ist. Die Tatsache, dass sie die größten Widersprüche in sich vereint und das faustische Modell in sich trägt, fasziniert den Regisseur besonders, denn sie bietet die Möglichkeit einer besonders tiefen Penetration vor allem der Grenzgebiete zwischen den Werten, in den Bereichen der Kunst und des Lebens und an Orten, die man nicht klar präzisieren bzw. benennen kann.²³¹ Dies tut auch er in seinem Theater.

Man kann jedoch feststellen, dass Lupa weit öfters auf die österreichische Literatur als auf die deutsche zurückgreift. Stefan H. Kaszyński begründet dies folgendermaßen:

Der Transfer der deutschen Literatur nach Polen ist gewissermaßen historisch negativ belastet. Die Gründe für Vorurteile resultieren u.a. aus der Germanisierungspolitik des 19. Jahrhunderts und aus der Konfrontation des Polentums mit den Nazis in der jüngsten Vergangenheit. Die Aufnahme der österreichischen Literatur in Polen ist von diesen Vorurteilen hingegen frei.²³²

Er deutet auch daraufhin, dass die österreichische Literatur bei dem polnischen Leser zuerst positive Assoziationen hervorruft, die sich aus dem „Kulturphänomen Mitteleuropa“ ableiten lassen:

Unter den Völkern dieses Kulturraums, die auf eine eng miteinander verbundene Geschichte zurückblicken können – und das trifft auch auf Polen und Österreich zu – haben sich im Lauf der Zeit eigenartige, sozialpsychologisch motivierte Verhaltensweisen entwickelt, die eine kulturelle Kommunikation maßgeblich erleichtern, weil sie auf ähnliche Symbolwerte und Erfahrungen zurückgehen. Kurzum, das polnisch-österreichische Kulturgefälle ist im Unterschied zu dem polnisch-deutschen weniger auf Konfrontation, mehr auf gegenseitiges Verstehen und Zusammenwirken ausgerichtet.²³³

Anna Milanowski, die zu den Werken österreichischer Autoren im Theater Lupas forschte, weist auch auf die Tatsache hin, dass die österreichische Literatur im Werk Lupas viel präsenter ist als die deutsche:

²³¹ Vgl. Waś-Klotzer, S. 14.

²³² Kaszyński, S. 430.

²³³ Ebd.

Goethe, Mann, Hesse – die Werke dieser Autoren, für die sich Lupa ursprünglich interessierte, sind in seinem Theater nicht präsent geworden. [...] Diese Werke schrecken ihn ab. Sie sind zu geschlossen, zu deutsch, zu fertig. Sie haben keine offenen Stellen, in denen er sich finden könnte.²³⁴

Diese offenen Stellen findet Lupa aber in der österreichischen Literatur, die besonders durch die Habsburger Monarchie geprägt ist. Aufgrund dieser Monarchie, wo sich verschiedene Kulturen versammelt und gekreuzt haben, ist laut Milanowski in der österreichischen Literatur ein anthropologisches Phänomen entstanden:

Hier wurde ein gewisser Kulturstrom gezüchtet, ein Gedankenstrom, es hat eine Filtration stattgefunden, das Zerbrechen und Wiederausfinden von Kulturen. Goethes Muster herrschte hier als Schulliteratur. Das war die offizielle Initiation. Eine nichtoffizielle Initiation, eine tiefere, mit den jüdischen und slawischen Traditionen verbundene, bewirkte, daß dieses Muster einer Verifizierung unterzogen werden musste und zerbrochen, in Teile auseingeknallt wurde.²³⁵

Ein Zerbrechen, wie wir es im Theater Lupas finden. Ein Paradebeispiel dafür ist für Lupa Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Lupa sprach auch selbst oft über dieses Phänomen und nannte es als Grund für seine Faszination der österreichischen Literatur gegenüber:

In Österreich, wo es eine unglaubliche Mischung auch von anderen Motiven gibt, welche auch aus jüdischen und slawischen Elementen übertragen wurden, all das fermentiert viel schneller, verwandelt sich und fruchtet in neue Mutationen.²³⁶

In Österreich finden wir also eine Vielfalt an verschiedensten Motiven, die einer dauernden Veränderung unterworfen sind, was Krystian Lupa fasziniert.

Bedeutend war für Lupa auch der Charakter des Staates Kakanien (k.u.k. Monarchie), wo man so leicht Absurdes erleben konnte. Dies überträgt Lupa natürlich auf die Gegenwart, wo vor allem in Polen nach der Wende, aber auch davor, totale Desorientierung und Chaos herrschen.²³⁷

Besonders die österreichische Literatur der Jahrhundertwende und Thomas Bernhard haben es Lupa angetan. Das Motiv der Reise durch sich selbst, das so typisch für die österreichische Literatur der Jahrhundertwende ist, hat den polnischen Regisseur besonders angezogen. In dieser österreichischen Literatur finden wir Motive, die andere Kulturen für unreif erklärten

²³⁴ Milanowski, S. 24.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ K. Lupa. In: Janusz R Kowalczyk.: *Austriacka studnia* [Österreichischer Brunnen]. Rzeczpospolita 13 (1993), S. 5. Im Folgenden als Kowalczyk und Seitenzahl kurz zitiert. Original auf Polnisch: „W Austrii, gdzie jest niesamowite przemieszanie również innych motywów, przeniesionych z żywiołu żydowskiego i słowiańskiego, wszystko to o wiele szybciej fermentuje, przemienia się i owocuje w nowe mutacje.“

²³⁷ Vgl. Milanowski, S. 24.

und ablehnten, wie z.B. das Erreichen des Wunders, das Streben nach Entdeckung eines Schatzes oder Erfüllung von kindlichen Urträumereien. In der österreichischen Literatur nehmen diese Motive eine sehr ernste Gestalt an, in der deutschen finden wir sie gar nicht.²³⁸ Der Zeitabschnitt um die Jahrhundertwende umfasst in der österreichischen Literatur, worauf Anna Milanowski aufmerksam macht, ein schwieriges Dilemma und zwar den Konflikt der geistigen Situation des gegenwärtigen Menschen. Dies ist eine Situation, die eine Katastrophe nach sich ziehen muss. Ein Motiv, das Lupa stark anzieht.²³⁹

Wir finden in der österreichischen Literatur aber auch Werke, in denen eine mystische und alchemistische Strömung erscheint, die Lupa auch nicht fremd ist. Zu diesen Werken zählt sicherlich Kubins *Die andere Seite*. Bei Kubin finden wir ein Individuationsmodell, das eine Grenzform annimmt, die sehr irrational und sinnlich ist. Dieses Modell findet man ebenso in den Aufführungen Lupas.²⁴⁰

Aus der österreichischen Literatur nimmt der polnische Regisseur vor allem das, was dort an Unsicherheit vorkommt und wo man ein Zerschneiden von fertigen Modellen findet, eine Wahrheit der Verlorenheit.²⁴¹ In dieser Verlorenheit setzt Lupas schöpferische Arbeit ein.²⁴² Ihn fasziniert vor allem auch die Tatsache, dass der Erzähler über eine Welt erzählt, die sich während dieser Erzählung verändert. Es verändert sich die Welt und auch er selbst. Dieses Modell, das wir vor allem bei Musil finden, kann nach Milanowski nicht mit einem gewissen „Ismus“ benannt werden. Die österreichischen Schriftsteller waren nach dieser Veränderung nun andere Menschen und konnten sich nicht an Konventionen halten.²⁴³ Durch die Verwandlung des Künstlers und seiner Medialität, die unter dem Einfluss des eigenen Schöpfungsaktes wächst, wird der Schaffende zu einem nicht immer berechenbaren Organismus. Dies erst wird für Lupa zum Objekt der Erkenntnis.²⁴⁴

Milanowski erinnert daran, dass die Epoche der „Ismen“ eine Art stilistische Krankheit geschaffen hat:

Die Schaffenden passen auf den Stil auf, insbesondere darauf, ob in der Materie etwas interessanteres [sic!] als ihr Stil selbst erscheint. Lupa meint, das [sic!] eben diese großen österreichischen Autoren die Vorreiter der neuen Situation waren, die er eine Situation der Medien nennt, in der sich nicht alles auf eine Bewachung ihrer eigenen Existenz beschränkt. Er betrachtet diese Literatur als ein direktes Zeugnis all dieser Verwandlungen.²⁴⁵

²³⁸ Vgl. Milanowski, S. 24..

²³⁹ Vgl. Ebd., S.25.

²⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 24.

²⁴¹ Vgl. K. Lupa. In: Niziołek 1993a, S. 3.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 9f.

²⁴³ Vgl. Milanowski, S. 25.

²⁴⁴ Vgl. K. Lupa. In: Niziołek 1993a, S. 11.

²⁴⁵ Milanowski, S. 25.

Die österreichischen Literaten sind also für Lupa Vorreiter, die sich nicht von Konventionen beschränken lassen und neue Wege gehen. Es wundert also nicht, dass Lupa eben diese Literaten für seine Inszenierungen auswählt, wenn man bedenkt, dass er ja auch im polnischen Theater der Gegenwart einen ganz besonderen Weg geht und sich ganz und gar nicht an Konventionen hält, denn, wie bereits erwähnt, ist er der Vorreiter einer ganzen jungen Generation polnischer Theatermacher.

In einem Interview aus dem Jahre 1993 wurde Lupa die Frage gestellt, woher denn seine Faszination an den Österreichern stamme. Er antwortete:

Unlängst entstand ein neues Schlagwort, welches nebenbei bemerkt einen deutschen Klang hat, „Mitteleuropa“ und das ist eine Reaktion auf das Ende der Avantgarde. [...] Die Epoche, die im Anmarsch ist, würde ich die Epoche der Künstler-Medien nennen. Und die österreichische Dekadenz war der Prototyp so einer künstlerischen Haltung. Nehmen wir Musil – vollkommen und hilflos der Materie ergeben. [...] Ich liebe Künstler, in deren Schaffen die Unendlichkeit der menschlichen Natur in einem gewissen Moment wichtiger wird als der ursprüngliche künstlerische Gestus, deshalb, weil ich selbst, in einem gewissen Sinne, genauso bin.²⁴⁶

Den österreichischen Autoren Robert Musil, Alfred Kubin, Rainer Maria Rilke und Thomas Bernhard kommt bei ihm eine besonders große Bedeutung zu. Eine Aussage Lupas erklärt seine Beziehung zu Österreich und auch seine ständige Arbeit mit österreichischer Literatur:

Es geht hier auf gar keinen Fall um meine germanophilen Vorlieben, ich habe in der österreichischen Literatur ganz einfach meinen Brunnen gefunden.²⁴⁷

Demnach ist die österreichische Literatur für Lupa ein Brunnen, aus dem er unbegrenzte Mengen an Motiven, Themen und Ideen schöpfen kann. Dies tat er auch, indem er immer wieder österreichische Literatur in Polen auf die Bühne brachte. Es gab eine Zeit, wo er einer anderen Literatur nur ratlos gegenüber stehen konnte – er konnte mit ihr nichts anfangen, denn nur die österreichische bot ihm die Möglichkeit „der Spaltung des psychischen, menschlichen Atoms und des Erschaffens einer neuen Perspektive, die in einem gewissen

²⁴⁶ K. Lupa. In: Kowalczyk, S. 5. Original auf Polnisch: „Powstało niedawno nowe hasło, które ma zresztą niemieckie brzmienie „Mitteleuropa”, i jest to reakcja na koniec awangardy. [...] Epokę, która nadchodzi, nazwałbym epoką artystów-mediów. I to austriacka dekadencja była pierwowzorem takiej postawy artysty. Weźmy Musila – całkowicie i bezradnie oddanego materii. [...] Kocham artystów, w których twórczości bezmiar natury ludzkiej staje się w pewnym momencie ważniejszy od pierwotnego gestu artystycznego, ponieważ w pewnym sensie sam taki jestem.”

²⁴⁷ K. Lupa. In: Kowalczyk, S. 5. Original auf Polnisch: „Nie chodzi tutaj w żadnym wypadku o moje predylekcje germanofilskie, po prostu w literaturze austriackiej znalazłem swoją studnię.“

Moment Früchte zu tragen begann“²⁴⁸. Er schwor sich öfters, sich von ihr abzuwenden, aber in der Praxis konnte er es nicht.²⁴⁹

Jedoch griff er seit dem Jahr 2000 auch immer häufiger wieder auf die russischen Literatur (Tschechow, Gorki) und das Gegenwartsdrama (z.B. von Dea Loher) zurück. Die österreichische Literatur ist für ihn trotzdem wichtig:

Ich brauche diese Österreicher um überhaupt die Welt sehen zu können. Aber in letzter Zeit wird dies immer dünner. Es kommen andere Phänomene... [...]. Jedoch Thomas Bernhard ist was völlig anderes...²⁵⁰

Und auch wenn Lupa heute immer seltener österreichische Literatur auf die Bühne bringt, so stellt Thomas Bernhard eine Ausnahme dar, denn dieser beschäftigt Lupa immer noch.

²⁴⁸ K. Lupa. In: Matkowska-Święs, S. 192. Original auf Polnisch: „rozszczerzenia atomu psychicznego, ludzkiego i stworzenia innej perspektywy, która w pewnym momencie zaczęła owocować“

²⁴⁹ Vgl. Ebd.

²⁵⁰ K. Lupa. In: Matkowska-Święs, S. 192. Original auf Polnisch: „Potrzebuję tych Austriaków, żeby w ogóle widzieć świat. Ale teraz się to już jakoś przeredza. Pojawiają się nowe zjawiska... [...] Jednak Thomas Bernhard jest czymś zupełnie innym.“

4 Das Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupa

Das Werk Thomas Bernhards nimmt im Schaffen Krystian Lupa eine wichtige und bedeutende Stellung ein. Das Schaffen des polnischen Theaterregisseurs war ja, wie bereits besprochen, schon immer von einem gewissen Typ der Literatur oder von einem bestimmten Schriftsteller beeinflusst, was auf die höchst wichtige Rolle der Literatur in seinem Theater hinweist. Die Geschichte des Theaters von Krystian Lupa ist die Geschichte von „Begegnungen“ mit verschiedensten Autoren: Witkacy, Musil, Dostojewski, Kubin, Rilke, Broch und eben Bernhard.

Ab dem Jahr 1992 ist dieser einer der Autoren, die Lupa am meisten beeinflusst haben. Bernhard ist der Literat, der über einen sehr langen Zeitraum hindurch die Fantasie des Polen anregte. Lupa bemerkte immer wieder wie wichtig und inspirierend das Schaffen Bernhards und auch Bernhard als Person für ihn sind. Er macht aus ihm, wie Niziołek das treffend beschreibt, „eine vorzügliche Verkörperung eines ‚Künstlermediums‘, ‚stummen Propheten‘“²⁵¹. Der Pole ist neben Erwin Axer, der bereits in den 70er Jahren Bernhard in Polen inszenierte²⁵², jener Regisseur, der die meisten Stücke des Österreicherers auf die polnischen Bühnen gebracht hat. Axer war zwar der Erste, der ein Stück Bernhards in Polen aufführte, aber Lupa hatte mit seinen Inszenierungen viel mehr Erfolg.²⁵³ Es kann demnach behauptet werden, dass die Rezeption Bernhards in Polen sehr stark von dem Krakauer Regisseur beeinflusst worden ist und sie eben durch seine Inszenierungen stattfindet. Ganz signifikant ist hier *Auslöschung*, deren Übersetzung in Polen erst nach der Uraufführung Lupa erschienen ist. Der polnische Regisseur ist der Hauptverbreiter des Schaffens Bernhards in Polen. Außer *Auslöschung* erschien dank Lupa in Polen auch eine zweibändige Ausgabe seiner Dramen, für deren Auswahl kein anderer als der Regisseur selbst verantwortlich war. Zudem schrieb er auch das Nachwort zu dieser Ausgabe und auf der Titelseite der polnischen Ausgabe von *Auslöschung* finden wir ein Motto, dessen Autor der Pole ist. Kein Wunder also, dass Thomas Bernhard heute in Polen vor allem mit dem Schaffen Lupa in Verbindung gebracht wird.

Über seinen ersten Kontakt mit Bernhard sagt Lupa Folgendes:

²⁵¹ Niziołek, S. 190. Original auf Polnisch: „bodaj najdoskonalsze wcielenie <<artysty medium>>, <<niemego profety>>.”

²⁵² Erwin Axer inszenierte *Ein Fest für Boris* (1976), *Der Theatermacher* (1990) und *Am Ziel* (1998).

²⁵³ Außerdem muss in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden, dass Erwin Axer dem Bernhardschen Original immer sehr treu geblieben ist, während Lupa viel freier mit dem Text umging, was in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit noch behandelt wird.

Man spricht von einer Infizierung mit Bernhard – viele Leser reagieren eben auf diese Weise auf ihn. Ich fühlte mich infiziert. Ich habe mir gleich gewünscht, mich mit seinem Schaffen im Theater zu treffen.²⁵⁴

Insgesamt inszenierte der Pole fünf Werke des Österreichers: *Kalkwerk* (1992), *Immanuel Kant* (1996), *Ritter, Dene, Voss* (1996), *Auslöschung* (2001) und *Über allen Gipfeln ist Ruh* (2006). Wichtig ist, dass alle seine Inszenierungen polnische Uraufführungen der Texte waren.

Immanuel Kant, *Ritter, Dene, Voss* und *Über allen Gipfeln ist Ruh* sind Dramen. *Kalkwerk* und *Auslöschung* sind hingegen Romane, und zwar solche, welche auf den ersten Blick unadaptierbar scheinen, deren Adaption sich Krystian Lupa aber trotzdem angenommen hat und dies auch äußerst erfolgreich, denn beide Adaptionen wurden stark umjubelt. Lupas Adaptionen unterscheiden sich allerdings teilweise massiv von den Originalversionen Bernhards. Manche Passagen wurden von Lupa gestrichen, manche umgeschrieben, teilweise schrieb er auch selbst neue Szenen hinzu. Man erkennt in diesen Stücken aber beide, sowohl Bernhard, als auch Lupa wieder. Bernhards Grundmotive wie der Geistesmensch, die Studie, das Genie, Isolation, Krankheit, Verzweiflung, Selbstmord, Mord, die als die wesentlichen Merkmale seines Werks betrachtet werden müssen, und auch das eigentümliche Erzählverfahren, das Bernhard in allen seinen Werken anwendet und das seinen Höhepunkt an Kompliziertheit in *Kalkwerk* erreicht, sind in Lupas Stücken klar erkennbar. Aber auch das, was für Lupas Theater typisch ist, ist hier zu erkennen. Lupas Inszenierungen von Bernhards Werken sind charakteristisch für sein Theater, jedoch erkennt man in ihnen Bernhard deutlich wieder und das nicht nur inhaltlich. Klar ist aber, dass Lupa den Texten Bernhards nicht hundertprozentig treu ist. Lupa selbst sagt hierzu:

Da Bernhard für mich ein so außergewöhnlich ansteckender Autor ist, der in mir so starke autonome Prozesse auslöst, ist meine Art der Treue nicht so, wie ich sie ihm gegenüber zu haben beschließe, sondern so, wie sie ganz einfach wird. Der Bernhard, der in mir ist, ist stärker als der, der auf dem Papier geblieben ist. Deshalb kann ich auch Bernhards Texten gegenüber nicht treu sein. Ich bin eher dem Mythos treu, welcher in mir geboren wurde.²⁵⁵

²⁵⁴ K. Lupa. In: Dorota Wyżyńska: *Zmaganie* [Ankämpfen]. *Gazeta Wyborcza – Stołeczna* 297 (2001). Original auf Polnisch: „Mówi się o zarażeniu Bernhardem – wielu czytelników w ten sposób na niego reaguje. Czuję się zarażony. Natychmiast zapragnąłem spotkać się z jego twórczością w teatrze.”

²⁵⁵ K. Lupa. In: Matkowska-Święs, S. 28f. Original auf Polnisch: „Skoro Bernhard jest dla mnie tak niezwykle zarażającym pisarzem, wywołującym we mnie tak bardzo mocne autonomiczne procesy, to mój gatunek wierności jest nie taki, jaki postanawiam mieć dla niego, tylko taki jaki po prostu się staje. Bernhard, który jest we mnie, jest silniejszy od tego, który pozostał na papierze. Dlatego też nie potrafię być wierny tekstom Bernharda. Jestem wierny raczej mitowi, który już się we mnie zrodził.“

Lupa erzählt also nicht einfach die Geschichten Bernhards nach. Er lässt sie zuerst durch sich selbst durchgehen und erst daraus resultieren seine Inszenierungen, die als Folge dessen ganz stark von Lupa selbst geprägt sind. Besonders gilt dies natürlich für die Adaptionen, da diese, schon vom Prinzip her, einfach nichts anderes als Bearbeitungen sein können. Lupa denkt bei seinen Adaptionen nicht darüber nach, was der österreichische Autor gemeint hat oder wie er es haben wollte, sondern daran, wie das von Bernhard Geschriebene auf ihn selbst wirkt und darauf stützt er seine Inszenierungen. Das Werk Bernhards ist hier also nur die Basis, der Ausgangspunkt, aus dem sich alles Mögliche entwickeln kann. Lupa sagt selbst, dass er mit den beiden Spektakeln *Kalkwerk* und *Auslöschung* „Bernhard neu erschafft“²⁵⁶. Der Grund hierfür liegt in der Art, wie er den kontroversen Schriftsteller betrachtet. Er sieht ihn als einen Menschen bzw. einen Autor, welchen man nicht gleich wörtlich verstehen sollte:

[...] ich würde sagen, dass man Bernhard nicht als einen Philosophen, welchen man Satz für Satz mit einem Pietismus zitieren muss, ansehen sollte...In den von ihm gebauten philosophischen Gedankenfolgen sieht man wesentliche Mängel in der Gelehrsamkeit. Obwohl er aus einer Position, ich würde sagen, eines ernsthaften, wissenschaftlichen Kriteriums schreibt, ist er in dem, was er macht, in einer gewissen Weise ein Ignorant.²⁵⁷

Lupa nimmt daher Bernhard nicht so genau und bearbeitet ihn auf eine Weise, die seiner eigenen Philosophie und Kunstauffassung entspricht. Die Tatsache, dass er denkt, dass man Bernhard nicht immer beim Wort nehmen muss, mindert aber keineswegs seine Beziehung zu Bernhard und seine Bedeutung für ihn:

Er ist nicht mein geistiger Meister wie Jung. Er fasziniert mich und zieht mich an, mich macht an ihm etwas anderes neugierig. Ich kann dies noch nicht ganz benennen. Bernhard ist für mich jemand besonders Wichtiger geworden, wichtiger als ein sogenannter geistiger Meister, welcher mich durch die Landschaft der Gedanken führt. Er ist für mich...der Entdecker eines neuen künstlerischen Reflexes. Obwohl er, wie Konrad, kein System aufgebaut hat.²⁵⁸

Anhand dieser Aussage Lupas sieht man, welche Bedeutung Bernhard für ihn hat. Der Schriftsteller geht seinen eigenen künstlerischen Weg und sucht nach neuen Arten der

²⁵⁶ K. Lupa. In: Matkowska-Święś, S. 29.

²⁵⁷ K. Lupa. In: Matkowska-Święś, S. 29. Original auf Polnisch: „(...) powiedziałbym, że Bernharda nie można uważać za filozofa, którego należy cytować zdanie po zdaniu z pietyzmem... W budowanych przez niego ciągach filozoficznych istotnie widać spore braki w erudycji... Choć pisze w pozycji, powiedziałbym, poważnego, naukowego kryterium, jest w tym, co robi, w jakiś sposób ignorantem.”

²⁵⁸ K.Lupa. In: Matkowska-Święś, S. 29f. Original auf Polnisch: „On nie jest moim mistrzem duchowym jak Jung. Natomiast fascynuje i pociąga, intryguje mnie w nim coś innego. Nie do końca jeszcze potrafię to określić. Bernhard stał się dla mnie kimś niezwykle ważnym, ważniejszym od tak zwanego mistrza duchowego, prowadzącego mnie w krainie myśli. On jest dla mnie... odkrywcą jakiegoś nowego odruchu artystycznego. Chociaż, podobnie jak Konrad, nie zbudował systemu.“

Expression, genau wie Lupa. Bernhard ist demnach nicht ganz einfach als ein geistiger Meister oder Vorbild anzusehen. Bernhard inspiriert und fasziniert den polnischen Regisseur aus einem ihm eigentlich unbekanntem Grund. Diese Faszination und Inspiration finden ihr Ventil in Lupas Inszenierungen von Bernhards Texten, in denen er die Dinge, die er nicht benennen kann, auf einem künstlerischen Weg zu beschreiben versucht. Hier sind vor allem die beiden Prosaadaptionen gemeint, da ja Lupa in ihnen besonders viel von sich selbst einfließen lässt.

Anhand Lupas Arbeit an den Inszenierungen der Texte Bernhards erkennt man eine Beziehung zwischen Autor und Regisseur, die im polnischen Theater der Gegenwart einzigartig ist. Lupa lässt sich von Bernhard führen und die Lektüre wird zu einem Schaffensakt, denn wichtig ist, wie Lupa Bernhard liest und nicht was Bernhard schreibt. Die Art, wie der polnische Regisseur die Texte des Österreicher liest, entspricht den neuen Modellen der Lektüre und Interpretation, wie wir sie vom Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus her kennen. Es geht hier nicht darum, die Wahrheit über den Text oder darüber, was uns der Autor sagen wollte, herauszufinden, sondern darum, die Lektüre zu einem unendlichen und wirklichen Schaffensprozess zu machen. „Der Tod des Autors“, so lautet der berühmte Slogan des Poststrukturalisten Roland Barthes und eben so eine Lektüre ohne den Autor entspricht der Lupa. Die Theorien von Jacques Derrida und Roland Barthes zum Rezeptionsprozess entsprechen der Art und Weise, wie Lupa die Texte Bernhards liest.²⁵⁹

Lupa nimmt sich aus den Texten Bernhards das heraus, was ihn interessiert und lässt das andere fallen. Der kontroverse Aspekt des Schaffens Bernhards, wie wir ihn von der Uraufführung von *Heldenplatz* oder der Publikation von *Holzfällen* her kennen, wird bei Lupa gar nicht aufgegriffen. Eine der herausragendsten und auch bekanntesten Eigenschaften des Schaffens Bernhards ist sicherlich seine Gesellschaftskritik, v.a. die Kritik an sogenannten Eliten des intellektuellen, künstlerischen und politischen Lebens Österreichs. Auch dies nimmt Lupa nicht auf. Sogar in Texten wie *Ritter, Dene, Voss* und *Auslöschung*, die doch sehr stark gegen das Bürgertum, gegen die Kirche und gegen den Faschismus gerichtet sind, arbeitet Lupa diesen Aspekt nur am Rande, wenn überhaupt, heraus. Er nimmt hier also eine ganz gegensätzliche Position zu Claus Peymann ein, der ja eben diese Aspekte des Werkes Bernhards in seinen Inszenierungen in den Vordergrund stellte. Lupa interessiert nicht die Gesellschaft, sondern der Mensch als Individuum, und zwar in einer Situation, in der er fragt: „Wer bin ich?“. Das Problem der Identität hängt in fast allen Inszenierungen des Regisseurs

²⁵⁹ Eine sehr interessante Arbeit zu eben diesem Thema schrieb Łukasz Ziomek. Vgl. Ziomek.

mit zwei Fragestellungen zusammen, die Bernhard in seinem Oeuvre obsessiv vornimmt, dem Nachlass und dem Schaffensakt. Es geht hier also um die Grenzerfahrung des Einzelnen, welcher zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit seiner Konstituierung herumirrt. Dieser Prozess findet im Moment des Zusammentreffens mit der Außenwelt sowie der Innenwelt des Protagonisten selbst statt, was fast immer mit einer Konsternation und Verstörung, ein Wort, das von Bernhard geprägt ist, endet. Mit der Herausforderung, die die Protagonisten Bernhards der Welt und sich selbst stellen, hängt noch ein anderes, wichtiges und in den Aufführungen exponiertes Motiv zusammen: Das Werk als ein *opus magnum*, die Studie als ein Akt des Benennens und Bezeichnens des Wesens der Welt, der Wahrheit und seiner selbst. Hier treffen wir auf einen der wichtigsten Gesichtspunkte, die die Faszination Lupas mit dem Schaffen Bernhards bestimmen – die Grenzerfahrungen des Subjekts, des Protagonisten, der versucht sich selbst und die Realität zu begreifen, auszudrücken und zu benennen, und die Rolle, die dabei das Werk und die Geschichte (Nachlass) spielen.

Es soll nun auf die erste Begegnung zwischen Lupa und Bernhard am polnischen Theater eingegangen werden, und zwar auf *Kalkwerk*, das auch den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden soll. Zuerst wird Bernhards Werk besprochen, dann auf die Inszenierung Lupas eingegangen. In der Folge wird ein Vergleich der beiden angestellt, wobei hier besonders die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Bernhards und Lupas Version hervorgehoben werden sollen.

5 Kalkwerk

5.1 Bernhards *Das Kalkwerk*

Thomas Bernhards *Das Kalkwerk* war sein dritter Roman, jedoch der erste, der erfolgreich wurde, gute Verkaufszahlen erreichte, durchwegs fast nur gute Kritiken bekam und eine größere Breitenwirkung erzielen konnte. Davor hat Bernhard öfters dem Verlag vorgeworfen, zu wenig für den Verkauf seiner Veröffentlichungen, v.a. von *Verstörung*, seinem zweiten Roman, zu tun. Dies war nun bei seinem dritten Werk nicht mehr der Fall. Der Erfolg von *Kalkwerk* hing jedoch auch sicherlich damit zusammen, dass Thomas Bernhard kurz vor der Veröffentlichung dieses Werkes den Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung erhalten hatte.

Das Werk wurde im September 1970 auf den Markt gebracht, wobei Bernhard schon am 14. November 1967 in einem Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld *Das Kalkwerk* erwähnt hatte, jedoch nur als einen neuen Roman und nicht namentlich.²⁶⁰ Der Entstehungsprozess war ziemlich lang. Unseld wollte den Roman schon im Herbst 1969 veröffentlichen, Bernhard widerstrebte das, weil er Angst hatte, zu viele Bücher auf einmal auf den Markt zu bringen. Der Publikationsplan in diesem Zeitraum war wirklich dicht gedrängt: Im Oktober 1969 sollte die Erzählung *Watten*, die für viele eine Vorstufe zum *Kalkwerk* ist, erscheinen, im Winter das erste Theaterstück *Ein Fest für Boris* und noch im Frühjahr 1970 ein zweiter Prosaband.²⁶¹

Als Unseld dann endlich am 8. Mai 1970 das Manuskript bekam, war er äußerst zufrieden, was er ganz deutlich in einem Telegramm an Bernhard äußerte:

kalkwerk ist großartig. ich bin begeistert. glückwunsch für uns beide. stop. mir scheint der text satzreif. (...) noch einmal meinen glückwunsch und bewunderung.²⁶²

Der Verleger beurteilte den Roman treffend, denn auch von der Kritik wurde er vorwiegend positiv aufgenommen. Durch den Büchner-Preis brachten fast alle deutschsprachigen Zeitungen Rezensionen zu *Kalkwerk*. Die Mehrheit der Rezensenten urteilte, dass dies der Höhepunkt des Schaffens Bernhards war und beschrieb *Das Kalkwerk* als den „radikalsten,

²⁶⁰ Vgl. Thomas Bernhard: *Werke*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 3. *Das Kalkwerk*. Hg. v. Renate Langer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004. S. 235f. Im Folgenden als Langer *Kalkwerk* und Seitenzahl kurzzitiert.

²⁶¹ Vgl. Ebd., S. 239.

²⁶² Ebd., S. 242.

formal konsequentesten und ästhetisch gelungensten“²⁶³ der Bernhardschen Romane. Nur Wendelin Schmidt-Dengler kritisierte Bernhards neu erschienenes Werk, indem er ihn mit dem von der Konrad gestrickten Fäustling vergleicht:

So wie diese negative Penelope nur an *einem* Fäustling strickt, so schreibt Bernhard im Grunde nur an *einem* Werk, das die Sinnlosigkeit jeder Tätigkeit spiegeln soll.²⁶⁴

Die Rezensionen gaben auch Lesearten vor, die dann von der Wissenschaft aufgegriffen und weiterbehandelt wurden. Der Roman wurde allgemein als Schilderung einer psychischen Krankheit dargestellt, wobei Wörter wie Psychose, Paranoia, Zwänge, Manie oder auch Verstörung, der Titel des vorigen Romans Bernhards, fielen.²⁶⁵

Insgesamt waren die 3000 Exemplare von *Kalkwerks* Erstauflage bereits im November 1970 ausverkauft²⁶⁶. Dieser große Erfolg für den Verlag und den Autor festigte die Stellung Bernhards in der deutschsprachigen Literaturlandschaft und machte ihn zu einem gefeierten Autor.

5.1.1 Handlung

Die Handlung des Romans ist, wie bei vielen Romanen Bernhards, nur sehr schwer wiederzugeben, da in seiner Prosa eine gewisse Handlungsarmut vorherrscht. Trotzdem wird hier der Versuch unternommen, den Inhalt des Romans kurz nachzuerzählen.

In der Nacht vom 24. zum 25. Dezember erschießt Konrad seine verkrüppelte, seit Jahren an den Rollstuhl gefesselte Frau. Zwei Tage später findet ihn die Polizei halb erfroren in einer ausgetrockneten Jauchengrube. Er lässt sich widerstandslos abführen. (KW 2)²⁶⁷

Dies ist ein Ausschnitt des Klappentextes zu Bernhards Roman und gibt den Zeitpunkt an, an dem *Das Kalkwerk* ansetzt. Danach setzt die Handlung ein, in der nach den Gründen für diesen Mord gesucht wird.

Der Roman dreht sich um Konrad und seine verkrüppelte Frau, die Konrad, beide cirka Mitte der Fünfzig. Konrad hat, nachdem er auf Wunsch seiner Frau über „zwei Jahrzehnte ununterbrochen auf Reisen gewesen ist“ (KW 82), ein stillgelegtes, altes Kalkwerk gekauft,

²⁶³ Langer *Kalkwerk*, S. 255.

²⁶⁴ Wendelin Schmidt-Dengler: *Thomas Bernhards variiertes Hauptthema*. In: Die Presse, 31.10/1.11.1970.

²⁶⁵ Vgl. Langer *Kalkwerk*, S. 255.

²⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 244.

²⁶⁷ Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970. (Zit. nach: Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 2001). Im Folgenden im Fließtext als KW und Seitenzahl kurzzitiert.

um dort seine Studie „Das Gehör“ (KW 24) niederzuschreiben. Der Kauf scheint ihm die einzige Möglichkeit zu sein, seine sich schon seit Jahren in seinem Kopf befindende Studie doch noch zu Papier zu bringen. Bis jetzt hat ihn immer alles abgelenkt, im Kalkwerk glaubt er endlich Ruhe zu finden. Er richtet sich in völliger Isolation ein und meidet die Außenwelt so gut es geht. Um sich gegen Zudringliche zu wehren, kauft er sogar Gewehre, wobei er trotzdem öfters, wie z.B. vom Baurat oder Höller, gestört wird. Je mehr er jedoch die Niederschrift der Studie erzwingen will, umso mehr entfernt er sich von ihr. Er hat seinen Schreibtisch für den entscheidenden und sehnsüchtig erwarteten Moment immer vorbereitet, nur dieser kommt nicht. Zu seiner Frau hat er ein schwieriges Verhältnis. Sie wollte nie ins Kalkwerk ziehen, hat es jedoch ihrem Mann und der Studie zuliebe doch getan. Nun wirft sie ihm das öfters vor. Er unterzieht sie sadistischen Gehörübungen nach der urbantschitschen Methode. Sie wiederum quält ihn mit ihrer Krankheit und ihren Launen. Die Ehe der Konrads wird immer mehr zu einem Instrument der Degradierung.²⁶⁸ Der Gesundheitszustand beider verschlechtert sich. Die Konrad kann sich immer weniger bewegen. Konrad versagen immer mehr die Augen, ein anderes Mal auch die Stimme. Beide peinigen einander bis Konrad, der „sensible Gehirnkrankte“²⁶⁹, seine Frau, die „körperlich Missgestaltete“²⁷⁰, mit einem seiner Gewehre erschießt. Hierauf lässt er sich, in einer Jauchengrube von Gendarmen gefunden, festnehmen, wo wir schon wieder am Ausgangspunkt des Romans wären.

Wichtig ist, dass Konrad im Laufe des Romans immer mehr an der Richtigkeit der Entscheidung ins Kalkwerk zu ziehen und der Möglichkeit der Niederschrift zweifelt. Ein großer Teil des Romans dokumentiert die Versuche Konrads, der Frage auf den Grund zu gehen, weshalb denn die Niederschrift nicht möglich war. Die Suche bleibt erfolglos, sowie auch die Niederschrift der Studie erfolglos geblieben ist.

5.1.2 Erzähler und Erzählverfahren

Das Bernhardsche Erzählverfahren im *Kalkwerk* ist höchst kompliziert. Die Orientierung in diesem Roman ist trotz des relativ „einfachen Handlungsschemas“²⁷¹ sehr schwierig.

²⁶⁸ Vgl. Johannes Frederik G. Podszun: *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards. Die Studie und der Geistesmenschen. Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotivs*. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang 1998, S. 26. Im Folgenden als Podszun und Seitenzahl kurz zitiert.

²⁶⁹ Bernhard Sorg: *Thomas Bernhard*. München: Beck 1992, S. 80. Im Folgenden als Sorg und Seitenzahl kurz zitiert.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Vgl. Heinrich Lindenmayr: *Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“*. Königstein/Ts.: Forum Academicum in d. Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1982, S. 27. Im Folgenden als Lindenmayr und Seitenzahl kurz zitiert.

Das Zeitgerüst des Romans ist das eines analytischen Romans, daher steht bereits am Anfang die Mordtat. Im weiteren Verlauf des Romans wird versucht, die Gründe für dieses Verbrechen zu finden.²⁷² Dies geschieht auf mehreren Ebenen. Der Roman ist also in zwei Teile geteilt. Am Anfang steht die Exposition mit der Beschreibung der Mordtat, diese bildet den ersten Teil. Der zweite Teil ist wiederum der Versuch herauszufinden, wieso es zum Mord kam, wieso die Niederschrift der Studie nicht möglich war und wieso alles im Kalkwerk zum Scheitern verurteilt gewesen ist.²⁷³

Erzähltechnisch ist der Roman ein Rekonstruktionsversuch: Thomas Bernhard bedient sich hierbei eines fast unsichtbaren Ich-Erzählers, der ein Lebensversicherungsagent ist und Fakten über den Tathergang sammelt. Konrad selbst ist zur Zeit der Abfassung im Kreisgericht Wels und somit nicht als direkte Informationsquelle verfügbar. Er kommt an keiner Stelle des Berichts selbst zu Wort.²⁷⁴ Man weiß auch nicht in welchem Verhältnis der Erzähler zu Konrad und seiner Frau steht und zu welchem Zweck er seine Aufzeichnungen macht, obwohl man von einem beruflichen Auftrag ausgehen kann. Er übernimmt die Funktion eines Protokollanten und verzichtet vollkommen darauf, das Material chronologisch zu ordnen.²⁷⁵

Der Ich-Erzähler, der auf keinen Fall als ein auktorialer, daher allwissender, Erzähler bezeichnet werden kann, bezieht seine Informationen aus drei Quellen. Die erste Quelle ist die seines eigenen Erinnerungsvermögens. Als zweite Quelle kann man das vom Erzähler in den verschiedenen Gasthäusern Gehörte bezeichnen. Hierbei handelt es sich aber nur um Spekulationen. Die dritte und wichtigste Quelle sind die beiden Informanten Wieser und Fro, „die als Verwalter zweier in der Nähe liegender Güter Einheimische und daher Kenner der Geschehnisse in diesem Ort und seiner Umgebung sind“²⁷⁶. Der Bericht und somit der ganze Roman geht vorwiegend auf ihre Mitteilungen zurück. Uwe Schweikert schreibt hierzu, dass „das Ganze ein Mosaik ungenauer Vermutungen [...], einander widersprechender Berichte und Beschreibungen vom Hörensagen“²⁷⁷ ist. Denn aus dem Roman geht nicht hervor, welche Aussagen nun wirklich zutreffen und welche nicht. Bernhard versucht also mit diesem Erzählverfahren den Leser mit allen Möglichkeiten zu konfrontieren und lässt somit viel Freiraum für eine Interpretation. Eva Marquart meint sogar, dass Bernhard dem Leser eine

²⁷² Vgl. Sorg, S. 80.

²⁷³ Dieser Unterteilung folgen sowohl Karin Bohnert wie auch Heinrich Lindenmayr und Johannes Frederik G. Podszun. Vgl. Karin Bohnert: *Ein Modell der Entfremdung. Eine Interpretation des Romans „Kalkwerk“ von Th. Bernhard*. Wien: VWGÖ 1976, S. 29f. Im Folgenden als Bohnert und Seitenzahl kurz zitiert; Lindenmayr, S. 21-23; Podszun, S. 27.

²⁷⁴ Vgl. Podszun, S. 27.

²⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 27f.

²⁷⁶ Bohnert, S. 11.

²⁷⁷ Uwe Schweikert: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ *Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik*. Heft 43. München 1974, S.1-8; hier: S. 7.

Lektion erteilen will und zwar in der „Einsicht in die Subjektivität alles Ausgesagten“²⁷⁸. Fro und Wieser berichten hauptsächlich von ihren Begegnungen mit Konrad und seinen Monologen. Dadurch verkompliziert sich das bereits schon komplizierte Erzählverfahren noch mehr.

Wir haben es also hier mit einem verschachtelten Erzählverfahren zu tun, das Marquardt als „Technik der gestaffelten Perspektivierung“²⁷⁹ bezeichnet. Bernhard Sorg beschreibt es ganz treffend:

Somit herrscht das Prinzip der indirekten Kenntnis und der indirekten Rede, entweder in der Wiedergabe Konradscher Sätze [...] oder Mutmaßungen Fros oder Wiesers über Konrad und die Tat [...].²⁸⁰

Dadurch kommen Sätze zustande wie:

Die Lebensweise Höllers sei ihm, Konrad, vertraut, umgekehrt sei dem Höller die Lebensweise der Konrad kein Geheimnis gewesen, im Kalkwerk leben seit mehreren Jahren der Konrad und seine verkrüppelte Frau, denke er, denkt Höller, soll Konrad zu Fro gesagt haben. (KW 122)

In diesem Ausschnitt haben wir also einen vorgestellten Gedanken Höllers, von Konrad noch einmal gedacht, dem Fro mitgeteilt hat, der darüber dem Erzähler berichtet. Zu diesem Phänomen schreibt Oliver Jahraus folgendes:

So wird der Blick nicht auf das Berichtete, sondern gerade durch die Iteration der Redeinstanzen auf die Bedingungen der medialen Berichterstattung gelenkt: nicht Faktizität, nur Zitate sind zu übermitteln.²⁸¹

Eine direkte Rede finden wir im Roman nur selten, wie z.B. bei Konrads letztem Bankbesuch, jedoch ist auch diese stets von Abschnitten indirekten Berichtens unterbrochen und verliert so ihren unmittelbaren Charakter.²⁸² Bernhard Sorg fasst dieses höchst komplizierte und raffinierte Erzählverfahren noch einmal zusammen und macht auf seine Besonderheit aufmerksam:

Die Crux der formalen Brillanz besteht in der Konstruktion, daß nicht nur zwei Verwalter die komplexen und komplizierten Satz- und Gedankenmuster Konrads wiederzugeben in der

²⁷⁸ Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Niemeyer 1990, S.40.

²⁷⁹ Ebd., S. 41.

²⁸⁰ Sorg, S. 81.

²⁸¹ Jahraus, S. 80.

²⁸² Vgl. Ebd.

Lage sind, sondern darüber hinaus noch, daß jemand, dessen Sinn offensichtlich eher auf die Gewinnprovision beim Abschluß von Lebensversicherungen als auf die Gründe für das Niederschreiben oder Nichtniederschreiben von Studien über das Gehör gerichtet ist [...], sich die Mühe des Sammelns und Arrangierens macht.²⁸³

Bernhard hat hier somit die Instanz eines leibhaftigen Erzählers beseitigt, an dessen Stelle nun ein namenloser Sammler tritt.

Sorg weist zusätzlich darauf hin, dass diese Erzählperspektive nicht nur eine Spielerei ist, sondern für Bernhard ein genauer Ausdruck und formale Entsprechung *Kalkwerks* inhaltlicher Probleme. Damit ist gemeint:

[...] den Prozeß von Zerfall, wahnhafter Isolation bei gleichzeitiger immens verstärkter Leidens- und Erkenntnisfähigkeit zu zeigen, ohne durch einen allwissenden Erzähler den Standpunkt des Protagonisten zu entwerten oder durch eine reine Ich-Erzählung die Distanz zwischen Autor und Berichtendem einerseits und Berichtendem und Leser andererseits zu gering werden zu lassen.²⁸⁴

Es soll somit keine Wertung entstehen und das *Kalkwerk* als ein Bericht gelesen werden.

5.1.3 Charakterisierung und Schwerpunkte

Bernhards Roman ist hauptsächlich durch zwei Dinge geprägt: die Handlungsarmut und das höchst komplizierte Erzählverfahren. Beides wurde bereits erläutert. Jedoch macht diesen Roman noch weit mehr aus, worauf jetzt eingegangen werden soll.

In *Das Kalkwerk* finden wir nicht viele Figuren. Neben den beiden Protagonisten, Konrad, dem für Bernhard so typischen Geistesmenschen und Menschenfeind²⁸⁵, und seiner Frau, spielen noch Höller, der Baurat, Hörhager (Konrads Neffe) und der Professor eine größere Rolle. Wieser, Fro und der völlig unsichtbare Ich-Erzähler werden zwar im Roman erwähnt, spielen in der Handlung aber fast keine Rolle, weil sie nur als Mittel der Erzählperspektivierung verwendet werden.²⁸⁶

Im Mittelpunkt des Romans steht die Studie und die Möglichkeit sowie Unmöglichkeit ihrer Niederschrift. Der Mord scheint nur eine Folge der Unmöglichkeit der Niederschrift der

²⁸³ Sorg, S. 81.

²⁸⁴ Ebd., S. 82.

²⁸⁵ Vgl. Bernhard Sorg: *Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung*. Tübingen: Niemeyer 1989, S. 97. Im Folgenden als Sorg 1989 und Seitenzahl kurzziitiert.

²⁸⁶ Fro wird nur einmal als Handelnder erwähnt und zwar als er sich um die Notizen von Konrad bemüht, während dieser schon in der Welser Kreisgerichtszelle sitzt. In diesem Abschnitt bewertet der Ich-Erzähler Fros Beziehung zu Konrad: „[...] während Fro dem Konrad ins Kreisgericht nur über die Studie schreibt, über seine, Konrads, wissenschaftliche Arbeit und sich vor allem vor Konrad den Anschein gibt, er nimmt dessen Studie völlig ernst, spricht er vor mir andauernd nur von der sogenannten Studie und fällt dadurch, wie ich glaube, Konrad in den Rücken [...]“ (KW 148)

Studie durch Konrad zu sein, wobei in *Das Kalkwerk* der Versuch unternommen wird, auf die Gründe dessen einzugehen, wie es überhaupt zu all dem kommen konnte. Der Aufenthalt im Kalkwerk ist für die Konrads eine Qual und sie tun es nur für die Studie, sobald die Niederschrift der Studie nicht möglich ist, ist auch ihre Aufopferung sinnlos. Am Anfang erschien das Kalkwerk für die Niederschrift als perfekter Ort, mit der Zeit glaubt Konrad immer mehr daran, dass das Gegenteil der Fall ist:

Noch vor zwei Jahren bin ich der Ansicht gewesen: das Kalkwerk ist meiner Studie nützlich, heute bin ich nicht mehr dieser Ansicht, heute weiß ich, das Kalkwerk hat mir restlos die Möglichkeit genommen, die Studie niederzuschreiben. Das heißt, soll er zu Wieser gesagt haben, einmal glaube ich, das Kalkwerk ist schuld, daß ich die Studie nicht niederschreiben kann, einmal glaube ich, gerade weil ich im Kalkwerk bin, habe ich die Möglichkeit, doch noch die Studie niederschreiben zu können. (KW 165)

Schließlich muss Konrad erkennen, dass er dem Kalkwerk nicht entfliehen kann. So ist es nun seine letzte und einzige Möglichkeit:

Unser Ziel ist das Kalkwerk gewesen, unser Ziel ist der Tod gewesen durch das Kalkwerk. (KW 176)

Dies ist auch schon die erste der Gegensätzlichkeiten, die man im *Kalkwerk* findet, und durch die der Roman aufgebaut ist.²⁸⁷ Bernhard Sorg schreibt hierzu:

[...] teils stehen sie einander unversöhnlich gegenüber, teils erscheinen sie nur als Modifikationen seines Grundgedankens, immer gilt, dass sie alle nicht isoliert, sondern im Kontext des Ganzen zu betrachten sind.²⁸⁸

Das wichtigste Gegensatzpaar ist vielleicht das Ehepaar Konrad, die als total gegensätzlich im Roman charakterisiert werden. Konrad wollte immer nach Sicking ins Kalkwerk, die Konrad immer nach Toblach. Er hat ein optimales Gehör, sie leidet unter Otagie. Er liest immer aus dem Kropotkin, sie will immer aus dem Heinrich von Ofterdingen vorgelesen bekommen, wobei Kropotkin, der russische Anarchist, für Politik, Ökonomie und Tat steht und Novalis für poetische Existenz und Kontemplation.²⁸⁹ Auch die Verkrüppelung der Konrad steht der geistigen Verstörung ihres Mannes gegenüber, wobei durch diese Tatsachen die wechselseitige Beziehung der beiden noch mehr zum Vorschein kommt. Beide peinigen und

²⁸⁷ Vgl. Sorg, S. 84.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Vgl. Jens Tismar: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München: Hanser 1973, S. 134f.

demütigen sich die ganze Zeit, wobei auch immer wieder die Liebe zwischen den beiden zum Vorschein kommt. Es ist „ein Verhältnis von Haß und Liebe, ständiger Demütigung (...) und zumindest von Seiten Konrads, aufopfernde Fürsorge“²⁹⁰.

Einen anderen Gegensatz im Roman finden wir auch auf der materiellen Ebene. Dem einstigen Reichtum der Konrads steht jetzt die Armut gegenüber.

Zentral ist auch der Gegensatz zwischen dem Individuum und der Masse, wobei Konrad als das Individuum verstanden werden muss und sich so in die Reihe der Bernhardschen Geistesmenschen einordnet. Die Masse macht Konrad die Niederschrift der Studie unmöglich und hier setzt auch schon wieder die Gesellschaftskritik ein. Seine Aggressivität gegenüber der Gesellschaft und dem Staat bringt er durch zahlreiche Schimpftiraden zum Ausdruck. Heinrich Lindenmayr macht darauf aufmerksam, dass falls man aus diesen Schimpftiraden heraus Thesen einer Gesellschaftskritik formulieren wollen würde, sich die Urteile Konrads durch ihre Pauschalität und Überzogenheit selbst entwerten würden.²⁹¹ Somit kann man das von Konrad Gesagte nur pauschal betrachten. Man kann aber davon ausgehen, dass das Substrat seiner Aussagen durchaus zutreffend ist. Neben und durch die Schimpftiraden wird im Roman eine Gesellschaft dargestellt, die es dem Individuum unmöglich macht, frei zu denken und als solcher Freidenkender zu leben, wobei man hier schon zu einer weitergehenden Bedeutung des *Kalkwerks* kommt. Bernhard Sorg stellt dies betreffend folgende Frage:

[...] ob die Existenz Konrads und der vergebliche Ansatz zur Niederschrift nicht allgemeinere Bedeutung beanspruchen können als Beispiel für die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, künstlerischer – überhaupt wahrhafter, ernsthafter – Arbeit im Zeitalter eines Nützlichkeitsdenkens, dem jede nicht sogleich in monetären Gegenwert umsetzbare Leistung wenig gilt und dem der Künstler als Künstler grundsätzlich gleichgültig ist.²⁹²

Dies würde auf jeden Fall auf die Figur Konrads zutreffen, wobei die Unmöglichkeit der Niederschrift nicht nur durch Konrad, sondern auch durch die Gesellschaft an sich bedingt sei. Es ist nicht möglich, so eine Studie in unseren Zeiten zu verfassen. Niemand kann sie verstehen und niemand wird sie anerkennen, wobei hier ihr Sinn gleich von der Gesellschaft negiert wird. Paradox ist zudem die Tatsache, dass Konrad eine „durch und durch philosophische“ Studie über das Gehör verfassen möchte, wobei das Gehör ein Basismittel zur Kommunikation ist. Konrad als einsamer Außenseiter, der die Menschen scheut, und sie, falls es zu einem Kontakt kommt, nur mit Monologen zudeckt und nicht zu Wort kommen

²⁹⁰ Sorg, S. 87.

²⁹¹ Vgl. Lindenmayr, S. 40.

²⁹² Sorg, S. 93.

lässt, scheint nicht wirklich für die Kommunikation geschaffen zu sein. Außerdem hört er, in einem höheren Sinn, immer mehr als die Mitmenschen. Er ist somit näher an der Erkenntnis der Welt, wodurch gleich eine Kluft entsteht, die die Kommunikation mit den Mitmenschen unmöglich macht:

[...] die Schwierigkeit des Zusammenlebens mit den Mitmenschen habe für ihn immer darin bestanden, dass er immer vieles hörte und vieles sah, die andern aber nichts hörten und nichts sahen, und in der Unmöglichkeit, die Menschen, gleich welcher Kategorie, in Hören und Sehen einzuschulen. (KW 25)

Um seine „wissenschaftlich-künstlerisch-philosophische“²⁹³ Studie zu verfassen, muss er sich von den Menschen abwenden, gleichzeitig braucht er sie, um an ihnen seine Experimente durchzuführen. Ein Gegensatz, den er nicht umgehen konnte und der zum Scheitern verurteilt war. Auch das Scheitern begleitet Konrad durch den ganzen Roman. Es misslingt die Niederschrift der Studie, der Zustand seiner Frau verschlimmert sich und schließlich muss er feststellen, dass er bankrott ist. Man findet also hier „ein[en] Untergang in vielfacher Hinsicht“²⁹⁴. Der Dualismus in Bernhards *Das Kalkwerk* erweist sich demzufolge als ein „selbstgeschaffener Käfig, in das sich das Individuum einsperrt, um daran zugrunde zu gehen“²⁹⁵.

Bernhard Sorg weist überdies darauf hin, dass die Probleme, die Konrad beschäftigen, viel eher denen gleichen, die ein Künstler hat, als denen eines Naturwissenschaftlers. Deshalb bezeichnet er Konrad als scheiternden Künstler, der unter der Isolation, Einsamkeit, Distanz zur Welt, Schreibhemmung, der ständigen Reflexion über das eigene Tun und Nicht-Tun etc. leidet, und somit alle Eigenschaften eines solchen Künstlers aufweist. Der Künstler ist somit ein Isolierter und nur seinem Werk verpflichtet. Dieses Werk und die Kunst bilden einen Ersatz für die geoffenbarte Religion, somit eine höchste Sinngebungsinstanz und ein geordnetes Abbild der Welt, dessen Entstehung nur dem selbstständigen menschlichen Geist zu verdanken ist.²⁹⁶ Die Studie ist daher ein Ersatz für Religion und hat eine viel wichtigere Bedeutung als man zuerst glauben mag.

Zur Sprache im *Kalkwerk* ist zu sagen, dass auch dieser Roman Bernhards die für den Autor so typischen Stilmittel aufweist. Neben den Figuren der Wiederholung, Parallelismen, antithetischen Strukturen, Übertreibungen und Verallgemeinerungen, finden wir auch die musikalische Struktur im Werk. Der Roman ist durch seitenlange, verschachtelte Sätze

²⁹³ Sorg 1989, S. 97.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd., S. 100.

²⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 105f.

geprägt, was auch eine Eigenheit des österreichischen Autors ist. Ein dem *Kalkwerk* eigenes stilistisches Mittel ist der starke Überhang des Konjunktivs als Aussageweise, was jedoch mit dem komplexen Erzählverfahren zusammenhängt. Die häufige Verwendung dieses Modus erzeugt hier den Eindruck, als sei das Gesagte sehr wahrscheinlich, jedoch möglicherweise nicht ganz authentisch.²⁹⁷ Eine weitere Eigenschaft des Romans ist, dass scheinbare Nebensächlichkeiten bis ins kleinste Detail beschrieben werden. Ein Beispiel hierfür wäre:

[...] der Baurat sei hereingekommen und Konrad und der Baurat setzten sich in das Zimmer rechts vom Eingang, in das sogenannte holzgetäfelte Zimmer. In diesem Zimmer sei noch eine der Sitzgarnituren gestanden, zu welchen man sagt, das sei Wiener Barock. In diesen Sesseln sitzt man übrigens sehr bequem. Setzen sie sich, habe er, Konrad, zum Baurat gesagt [...]. (KW 55f)

Man sieht anhand dieses Beispiels, wie genau Bernhard auch die unbedeutendsten Kleinigkeiten beschreibt. Auch am folgenden Satz kann man sehr viele Besonderheiten der Bernhardschen Schreibweise im *Kalkwerk* ausfindig machen:

[...] aber absichtlich oder unabsichtlich werde vieles überhört, dadurch werde alles überhört und so fort und: das Unabsichtliche sei das Absichtliche, das Unabsichtlichste das Absichtlichste und so fort. (KW 102)

In dieser Textstelle findet man sowohl Verallgemeinerungen als auch Wiederholungen und einen dreifachen Parallelismus: „absichtlich“ - „unabsichtlich“, „das Absichtliche“ - „das Unabsichtliche“, „das Absichtlichste“ - „das Unabsichtlichste“. Zusätzlich ist das Ganze ein Sprachspiel und eine Übertreibung.

Ein weiteres Charakteristikum des Romans, das hier noch erläutert werden muss, ist die Komik oder vielmehr das Verhältnis zwischen Tragik und Komik. Der Roman ist aus einer düsteren, verzweifelten und ausweglosen Weltsicht geschrieben, trotzdem finden sich in ihm komische und groteske Elemente, wobei sie kein Gegengewicht bilden, sondern nur Elemente des düsteren Romans sind. Bernhard Sorg kommentiert dies so:

Komik und Groteske dagegen verstärken den absurden Duktus des Textes – wobei der Begriff des Absurden hier genau den Abgrund bezeichnet, den die notwendige Abwesenheit institutionalisierter Sinngebungen aufgerissen hat; [...]. Jedenfalls bilden Komik und Groteske kein Gegengewicht, sondern sind integrales Moment der Romanstruktur. Ungeklärt muss bleiben, ob beide Elemente in vollem Umfang bewusst eingesetzt wurden oder ob eine Spur von sich gleichsam selbst produzierender Übertreibung sie schuf; [...].²⁹⁸

²⁹⁷ Vgl. Eva Christine Wintereder: *Linguistische Textanalyse am Beispiel des Romans „Das Kalkwerk“ von Thomas Bernhard*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993, S. 35. Im Folgenden als Wintereder und Seitenzahl kurz zitiert.

²⁹⁸ Sorg, S. 90.

Ob es nun Absicht Bernhards war, oder nicht, ist schwer nachzuvollziehen, doch kann man aus seinen Aussagen entnehmen, dass er großen Wert auf die Komik in seinen Texten legte. Wichtig ist hier zusätzlich die Tatsache, dass der Schriftsteller sich selbst auch mit den Gattungsbezeichnungen „Tragödie“ und „Komödie“ auseinandergesetzt und diese Terminologie bewusst eingesetzt hat. In seiner Dankesrede zum Büchner-Preis sagte er:

Wir sagen, wir geben eine Theatervorstellung [...] wir wissen nicht, handelt es sich um die Tragödie um der Komödie oder um die Komödie um der Tragödie willen...aber alles handelt von Fürchterlichkeit, von Erbärmlichkeit, von Unzurechnungsfähigkeit ..., wir denken, verschweigen aber: wer denkt, löst auf, hebt auf, katastrophiert, demoliert, zersetzt, denn Denken ist folgerichtig die konsequente Auflösung aller Begriffe.²⁹⁹

Da Bernhard den Büchner-Preis ungefähr zur Zeit der Veröffentlichung von *Kalkwerk* erhalten hatte, kann man davon ausgehen, dass er sich schon bei der Niederschrift des Romans mit diesem Thema auseinandergesetzt hatte. Vielleicht meinte er in dieser Aussage eher sein auch zu dieser Zeit veröffentlichtes Drama *Ein Fest für Boris*, nur kann man bei einem Autor wie Bernhard, wo immer wieder dieselben Motive auftreten, nicht eine genaue Trennung zwischen den einzelnen Werken vornehmen. Klar ist jedoch, dass Komik und Tragik in einem abhängigen Verhältnis zueinander stehen. Hierzu bemerkt Sorg treffend:

Zwischen dem Schrecken der Vernichtung – der materiell-physischen wie der psychischen – und dem Gelächter über die Trivialität des Schrecklichen und der Vernichtung liegt nur ein winziger Schritt – man denke an die Szene im Zimmer des Bankdirektors, die alptraumhafte Dimensionen annimmt durch die Vermischung von genauer Realitätsbeschreibung, übertriebenen Details und der sich abzeichnenden Katastrophe. Diesen Schritt tun heißt nicht, einen Rubikon überschreiten, heißt vielmehr begreifen, dass es zwischen Tragödie und Komödie, Tragik und Komik einen solchen Trennungsstrich nicht mehr gibt.³⁰⁰

Das heißt, dass beide miteinander in Relation stehen und unabdingbar zusammengehören. Daher kann man Thomas Bernhard, und somit auch seine Werke, weder als nur komisch oder nur tragisch bezeichnen. Es sind immer beide Elemente, die in seinen Romanen eine Rolle spielen und eine Eigenheit seines Schaffens bilden. Diese Elemente entstehen bei Bernhard vor allem durch seine dauernden Übertreibungen, wobei man hier zwischen den rein sprachlichen Übertreibungen und denen inhaltlicher Natur unterscheiden muss.³⁰¹

²⁹⁹ Th. Bernhard. In: Johann Ernst (Hg.): *Büchner-Preis-Reden 1951-1971*. Stuttgart: Reclam 1972, S. 215f.

³⁰⁰ Sorg, S. 91f.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 90f.

5.2 Lupas *Kalkwerk*

Seine Begegnung mit Thomas Bernhard am Theater begann Lupa mit der Inszenierung des Romans *Das Kalkwerk*. Die Entstehung der Bühnenfassung des Romans dauerte sehr lang und war nicht ganz problemlos. Die größte Hürde war die Erlangung der Zustimmung für die Realisierung des Stücks. Schon zu Lebzeiten Thomas Bernhards schrieb ihm Krystian Lupa einen Brief mit der Bitte, *Das Kalkwerk* inszenieren zu dürfen. Er bekam jedoch eine Absage, da Bernhard behauptete, selbst das Werk inszenieren zu wollen, was jedoch nie passiert ist. Nach dem Tod des österreichischen Schriftstellers versuchte es der Regisseur noch einmal und bekam schließlich nach langem Hin und Her die Erlaubnis, *Das Kalkwerk* auf die Bühne zu bringen. Vor allem Peter Fabjan, der Halbbruder von Bernhard und der Verwalter seines Nachlasses, hatte einen großen Einfluss auf diese Entscheidung des Suhrkamp-Verlages. Lupa musste einen genauen Plan mit Aufbau und Inhalt der Inszenierung an den Verlag schicken, bevor er die Erlaubnis überhaupt bekam. Der Pole schrieb zahlreiche Briefe, sowohl an den Verlag als auch an Siegfried Unseld und Peter Fabjan, mit einer genauen Darstellung dessen, was er mit dem Roman machen wollte, worauf er seinen Schwerpunkt setzt, was er auslöst und was er dazuschreibt.³⁰² Diese Schwierigkeiten zwangen Lupa sicherlich dazu, so nah wie nur möglich am Original zu bleiben, da er sonst sicherlich keine Erlaubnis zur Aufführung erhalten hätte.

Über eben dieses erste adaptierte Werk sagt der Regisseur folgendes:

Dieser Roman ist besonders schwer zu adaptieren, weil er gänzlich in einem Verfahren der indirekten Relation gehalten ist. Die Inhalte werden durch die Vermittlung von sogenannten Zeugen weitergegeben, welche über den Protagonisten erzählen, indem sie auf eigene Beobachtungen zurückgehen oder anhand dessen, was man über ihn irgendwo anders erzählt. Manchmal ist es sogar schwer herauszusuchen, wie viele Ebenen es bei der ‚Annäherung‘ an die Hauptfigur gibt. Die Sprache des Romans ist die Sprache des Protagonisten; vollkommen manisch – eine Sprache, die kein Schriftsteller das Recht hat zu verwenden.³⁰³

Die Adaption war demnach keine leichte Aufgabe, trotzdem entstand dieses Spektakel, welches in die Geschichte des polnischen Theaters als eine der wichtigsten Inszenierungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einging.

³⁰² Vgl. Krystian Lupa: *Brief an den Suhrkamp-Verlag vom 6. Juli 1992*. u. Krystian Lupa: *Brief an Peter Fabjan vom 11. März 1992*. Beide in: Programmheft zu Krystian Lupas *Kalkwerk*.

³⁰³ K. Lupa. In: Ders.: *O domknięciu zbyt otwartej głowy* [Über das Zuschließen eines zu offenen Kopfes]. *Gazeta w Krakowie* 259 (1992). Original auf Polnisch: „Ta powieść jest niezwykle trudna do adaptacji, ponieważ cała jest utrzymana w trybie pośredniej relacji. Treści przekazywane są za pośrednictwem tak zwanych świadków, którzy mówią o bohaterze, korzystając z własnych obserwacji, albo na podstawie tego, co się mówi o nim gdzie indziej. Czasami nawet trudno doszukać się, ile jest piętér ‘dojścia’ do głównej postaci. Język powieści to język bohatera; zupełnie maniackalny – mowa, której pisarz nie ma prawa używać.“

Die polnische Premiere von Lupa's *Kalkwerk* fand schließlich am 7. November 1992 auf der Kammerbühne³⁰⁴ des *Stary Teatr* in Krakau statt. Für die Übersetzung waren Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak verantwortlich. Regisseur, Adapteur und Bühnenbildner war Krystian Lupa. Jacek Ostaszewski war für die Musik zuständig. Die Rollen übernahmen Andrzej Hudziak (Konrad), Małgorzata Hajewska-Krzysztofik (die Konrad - *Konradowa*), Zbigniew Kosowski (Baurat), Piotr Skiba (Fro/Professor), Bolesław Brzozowski (Höller), Paweł Miśkiewicz (Bankdirektor), Paweł Kruszelnicki (Moritz) und Krzysztof Głuchowski (Karl). Das Stück dauert mit einer Pause dreieinhalb Stunden und ist somit für ein Stück Lupa relativ kurz. Diese Kürze ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass *Kalkwerk* seine Uraufführung und Vorpremiere auf dem Kafka gewidmeten Theaterfestival „Mittelfest 1992“ in Cividale del Friule in Italien hatte. Dieses Theaterfestival war im Jahr 1992 Franz Kafka gewidmet und Lupa wurde darum gebeten, für das Ereignis ein Stück nach einem Werk Kafkas zu inszenieren:

Als ich darüber nachdachte, wurde mir klar, dass ich Kafka nicht machen will und wahrscheinlich auch gar nicht kann. Kurzum, er schien mir zu pessimistisch. Ein Dichter der absoluten Niederlage. Man hält Bernhard auch für einen Pessimisten, aber für mich ist das etwas ganz anderes...

So dachte ich mir aus, dass Bernhard der Kafka der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist. Dort haben sie das erlaubt, so spielten wir *Kalkwerk* auf einem Kafka-Festival, und jetzt spielen wir es in Krakau.³⁰⁵

Das Stück wurde dort am 30. und 31. Juli 1992 aufgeführt und Lupa wurde, wie behauptet wird, dazu genötigt, das Stück so zu inszenieren, dass es eine vom Organisator vorgegebene Zeit nicht überschreitet. Man darf nicht vergessen, dass das vorige Stück Lupa's, die Inszenierung von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, zwölf Stunden dauerte.

Am 4. Juni 1995 fand noch eine Premiere von *Kalkwerk* statt. Diesmal auf israelischem Boden, genauer im Stadttheater von Beer Sheva. Lupa wurde hierher vom Direktor des Theaters Beer Sheva Roll, der *Kalkwerk* am *Stary Teatr* in Krakau sah und davon begeistert war, eingeladen, um noch einmal Regie zu führen, jedoch mit israelischen Schauspielern.³⁰⁶

³⁰⁴ Polnisch: *Scena Kamelralna*.

³⁰⁵ Krystian Lupa: *Kalkwerk Thomasa Bernharda* [Thomas Bernhards *Kalkwerk*]. *Notatnik Teatralny* 7 (1994), S. 58-63; hier S. 58. Im Folgenden als Lupa 1994 und Seitenzahl kurzzitiert. Original auf Polnisch: „Kiedy się nad tym zastanawiałem, uznałem, że Kafki nie chce robić i chyba nie umiem. Krótko mówiąc – wydał mi się zbyt pesymistyczny. Piewca absolutnej klęski. Bernharda też uważają za pesymistę, ale to dla mnie coś zupełnie innego... Wymyśliłem więc sobie, że Bernhard to Kafka drugiej połowy XX wieku. Tam zgodzili się na to, zagraliśmy więc *Kalkwerk* na festiwalu kafkowskim, a teraz gramy go w Krakowie.“

³⁰⁶ Vgl. Anna Milanowski: *Konrad szalony* [Wahnsinniger Konrad]. *Teatr* 12 (1995), S. 17f; hier S. 17. Im Folgenden als Milanowski 1995 und Seitenzahl kurzzitiert.

Beide Stücke wurden positiv aufgenommen und waren erfolgreich. Der Schwerpunkt wird in dieser Arbeit aber auf dem Krakauer *Kalkwerk* liegen, denn dieses wird bis heute gespielt, brachte Lupa endlich Anerkennung und war die erste Aufführung Lupas von einem Werk Bernhards. Wenn im Folgenden also von *Kalkwerk* die Rede ist, wird die Inszenierung am *Stary Teatr* in Krakau gemeint sein.

Dieses Stück wird bis heute gespielt, obwohl es sich während der Jahre stark verändert hat. Ab dem Jahr 1992 wurde es lange gezeigt und dann im Jahr 2003 wieder aufgenommen. Doch Lupa sagt selbst, dass die Veränderungen in der Aufführung so diametral sind, „dass sie eigentlich die ganze Aussage des Stücks verdrehen“³⁰⁷. Die Hauptgründe liegen hier zu einem großen Teil bei den Schauspielern, da ja die Rollen von Andrzej Hudziak und Małgorzata Hajewska-Krzysztofik als Meisterstücke der Schauspielkunst in die Geschichte des polnischen Theaters eingingen. Heute hat Andrzej Hudziak die Alzheimer-Krankheit und wenn er nun Konrad spielt, dann immer nur mit Ohrhörern, durch die ihm der Text vorgesagt wird. Dies ändert natürlich auch die Sichtweise auf ein Stück, wo es u.a. um Macht und Ohnmacht geht.

5.2.1 *Kalkwerk* in der polnischen Presse (Rezeption)

Krystian Lupa's Aufführung von Thomas Bernhards *Kalkwerk* war in der polnischen Theaterszene ein großes Ereignis, auf das bereits gewartet wurde. Dieses Spektakel brachte Lupa endlich Erfolg und man kann diese Inszenierung als einen Wendepunkt in seinem Schaffen bezeichnen, denn danach wurde Lupa tatsächlich akzeptiert und als ein angesehener Regisseur betrachtet. Dies war also der Anfang auf dem Weg zu seiner heutigen Position als Meister des polnischen Theaters.

Nach der Premiere von *Kalkwerk* erschienen zahlreiche Besprechungen und Kritiken des Stücks sowohl in der regionalen als auch in der nationalen Presse. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass meistens nicht nur das Stück an sich besprochen wurde, sondern auch das Buch Bernhards, welches bereits 1986 in polnischer Übersetzung herausgekommen ist. Dies führte dazu, dass Bernhard in Polen nun weit bekannter war als davor.

³⁰⁷ K. Lupa. In: Anna R. Burzyńska u. Marcin Kościelniak: *Rozmowa z Krystianem Lupa* [Ein Gespräch mit Krystian Lupa]. Textmaterial zur DVD. In: Krystian Lupa: *Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard*. DVD. Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny 2009. Im Folgenden als Lupa 2009 und Seitenzahl kurzzitiert. Original auf Polnisch: „że właściwie przekraczają wypowiedź spektaklu.“

Ella Bodnar widmet Bernhard fast die Hälfte ihrer Rezension in der *Gazeta Krakowska*³⁰⁸. Sie geht nicht nur auf den Inhalt des Buches ein, sondern auch auf die Kontroversen rund um Bernhard wie z.B. auf sein Testament, in dem er ein allgemeines Aufführungs- und Publikationsverbot aller seiner Werke innerhalb der Grenzen Österreichs verfügt hatte. Außerdem macht sie auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die Lupa damit hatte, die Erlaubnis zu bekommen, *Kalkwerk* aufzuführen, da er sich ja jahrelang um das Aufführungsrecht bemüht hatte. Auffallend ist, dass sie Thomas Bernhard als den „hervorragendsten österreichischen Schriftsteller“ bezeichnet. Krzysztof Lipka widmet in seinem Artikel in *Nowy Świat* Thomas Bernhard nicht mehr soviel Platz, trotzdem spricht er viel Lobenswertes über den Österreicher. Er nennt ihn u.a. „einen der größten Meister der europäischen Prosa des 20. Jahrhunderts“. ³⁰⁹ Grzegorz Niziołek wiederum geht in seiner Rezension nicht auf Bernhard alleine ein, macht aber ganz genau auf die Unterschiede zwischen Bernhards und Lupas *Kalkwerk* aufmerksam, was dazu führt, dass man sehr viel über den Text des österreichischen Schriftstellers erfährt. ³¹⁰ In Paweł Głowackis Artikel finden wir wieder mehr über Bernhard. Das Werk Bernhards mit seinen Hauptmotiven wird hier besprochen und auf den Inhalt des Romans eingegangen. ³¹¹ Auch Janusz Majcherek geht auf den österreichischen Schriftsteller ein, vor allem auf seine charakteristische Sprache, seine Poetik und Metaphysik, und nennt ihn sogar den „größten der österreichischen Gegenwartsschriftsteller“. ³¹²

Gemeinsam haben alle diese Artikel, dass sie Bernhard als einen der größten österreichischen Autoren des letzten Jahrhunderts bezeichnen und somit seine Stellung in der polnischen Literaturszene festigen. Der Österreicher wurde dadurch immer mehr zum Begriff und man griff auch öfters zu seinen Büchern. In all diesen Kritiken wird die Inszenierung Lupas in höchsten Tönen gelobt, in keinem von ihnen findet man nur ein negatives Wort, eine solche Einigkeit in Bezug auf ein Spektakel ist nur selten, umso mehr sieht man schon anhand dessen, wieso *Kalkwerk* zu einer Kultvorstellung geworden ist, die mittlerweile jedem Theaterbesucher ein Begriff ist.

In anderen Rezensionen wurde die Inszenierung Lupas ebenso sehr gelobt und als eine Art Offenbarung des Theaters Lupas dargestellt. Hanna Baltyn schreibt, dass ein Werk solcher

³⁰⁸ Ella Bodnar: *Upiór mózgu, czyli przygoda z pisarzem* [Das Hirngespinnst, beziehungsweise das Abenteuer mit einem Schriftsteller]. *Gazeta Krakowska* 270 (1992), S. 5.

³⁰⁹ Krzysztof Lipka: *Kalkwerk* [Das Kalkwerk]. *Nowy Świat* 275 (1992), S. 11.

³¹⁰ Grzegorz Niziołek: *Kalkwerk. Do wnętrza głowy* [Kalkwerk. Ins Innere des Kopfes]. *Dialog* 4 (1993), S. 154-160. Im Folgenden als Niziołek 1993b und Seitenzahl kurzzitiert.

³¹¹ Paweł Głowacki: *Dandys* [Der Dandy]. *Tygodnik Powszechny* 50 (1992), S. 8.

³¹² Janusz Majcherek: *Kamień filozoficzny* [Der Stein der Waisen]. *Teatr* 1 (1993), S. 22-25. Im Folgenden als Majcherek und Seitenzahl kurzzitiert.

Klasse nur äußerst selten im Theater anzutreffen sei,³¹³ und Paweł Szumiec meint, dass wir hier mit einem Theater zu tun hätten, das „lebendig, weise und wunderschön“ ist³¹⁴. Auch Tomasz Kubikowski lobt in seinem Artikel die Vorstellung *Lupas*.³¹⁵ Elżbieta Baniewicz, eine der großen polnischen Kritikerinnen, schrieb eine bemerkenswerte Rezension zu *Kalkwerk*. Sie geht ebenfalls auf Bernhard ein, jedoch nur kurz, um sich dann dem Theater *Lupas* zu widmen, denn ihr Artikel geht nicht nur auf das eine Spektakel ein, sondern auf das gesamte Werk des Polen und erst in diesem Zusammenhang auf *Kalkwerk*. Ihr Lob für das Stück ist umso stärker, weil sie an sich keine große Liebhaberin von *Lupas* Theater ist. Für sie ist *Kalkwerk*, das beste Stück, das sie von ihm gesehen hat. Sie beschreibt die Aufführung als „bewegend und weise“, was aus ihrem Mund ein sehr großes Lob ist.³¹⁶

Fernerhin wurde auch die Vorstellung in Israel gelobt. Hierzu schrieb Anna Milanowski eine Rezension, in der sie darauf aufmerksam macht, dass sich die Vorstellung in Beer Sheva teilweise sehr von der Krakauer Aufführung unterscheidet und in eine andere Richtung geht, jedoch die gleiche Qualität aufweist.³¹⁷

Wir sehen also, dass die Kritiken alle in eine Richtung tendieren und zwar dazu, *Kalkwerk* als eine bemerkenswert gute Aufführung darzustellen.

5.2.2 Aufbau und Inhalt³¹⁸

Kalkwerk besteht aus zwei Akten, wobei der erste Akt sechs Szenen und der zweite Akt vier Szenen beinhaltet. Zwischen diesen zwei Akten gibt es eine Pause.

Die erste Szene „Zeugen – Polizisten – Zeugen“ bzw. „Mörder“ beginnt folgendermaßen: Fro, Baurat und Höller stehen auf der Bühne, jeder auf einer anderen Seite, und erzählen jeder unabhängig vom anderen ein paar Details aus dem Leben Konrads. Manchmal sprechen sie im selben Augenblick, sodass sich die Stimmen überlagern und so eine mehrstimmige Narration erzeugt wird – dies ist der Beginn des Stücks, der Einstieg. Danach erscheinen die

³¹³ Hanna Baltyn: *Bogata oferta* [Reiches Angebot]. *Życie Warszawy* 129 (1993), S. 13.

³¹⁴ Paweł Szumiec: *Oratorium na słowa i dźwięki* [Oratorium für Wörter und Töne]. *Czas Krakowski* 236 (1992).

³¹⁵ Tomasz Kubikowski: *Konrad, czyli uporczywa niemożność koncentracji* [Konrad, beziehungsweise die unentwegte Unmöglichkeit der Konzentration]. *Odra* 2 (1993), S.87-89. Im Folgenden als Kubikowski und Seitenzahl kurzzitiert.

³¹⁶ Vgl. Baniewicz, S. 101-107.

³¹⁷ Vgl. Milanowski 1995, S. 17f.

³¹⁸ Die Charakterisierung und Wiedergabe des Stückes basiert hier auf zwei Quellen. Einerseits dem Regiebuch Krystian Lupa (Krystian Lupa: *Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard*. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Stary Teatr in Krakau. Im Folgenden als Lupa *Kalkwerk* und Seitenzahl kurzzitiert.), andererseits der Aufzeichnung der Aufführung aus dem Jahre 1998, die im Jahre 2009 auf DVD herausgegeben wurde (Krystian Lupa: *Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard*. DVD. Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny 2009).

Polizisten, Moritz und Karl, mit der toten Konrad auf der Bühne und reden über Konrad, der als Mörder seiner Frau gilt und von ihnen gesucht wird. Sie versuchen den Tathergang zu rekonstruieren und Moritz kommt auf die Idee, wo Konrad sein könnte. Das nächste, was wir hören ist der Ruf „Sie haben ihn gefunden!“ Nun sehen wir die zwei Polizisten und Konrad auf der Bühne. Sie haben den Täter in der Jauchengrube gefunden. Er ist dementsprechend nass und stinkt. Er bittet die Polizisten um neue Kleider. Moritz bringt ihm auf Befehl von Karl eine Hose, jedoch nicht die sogenannte Lederhose, die Konrad wollte, und beschimpft ihn immer wieder als Mörder. Danach werden wir Zeugen des mühevollen Aus- und Anziehens Konrads, das immer wieder vom Drängen der Polizisten, die mittlerweile Vodka trinkend warten, zur Eile begleitet wird. Konrad ist nicht im Stande sich vollständig anzuziehen und so wird er nur in Lederhose und Unterhemd weggeführt. Darauf hören wir Konrads dilettantisches Klavierspiel und seine Stimme aus dem Off, die über das Kalkwerk erzählt. Danach kommen wieder die Zeugen von vorher zur Sprache und es folgt eine Szene, die der am Anfang des Spektakels in ihrer Art gleicht. Es ist vor allem über seine Kindheit und den Kalkwerkkauf die Rede. Als letzter spricht Fro: Er ist nur an den Notizen und dem Studium Konrads interessiert, die er so schnell wie nur möglich erhalten will. Anschließend erwähnt er, dass Konrad aus allen Personen Objekte für seine Experimente gemacht hat, vor allem aus seiner Frau, an der er die urbantschitsche Methode zur höchsten Perfektion ausgeführt hat. Somit ist der Übergang zur nächsten Szene geschaffen.

„Frühstück (Urbantschitsche Methode I) – Mittagessen“ ist der Titel der zweiten Szene. Die gelähmte Frau Konrads wacht auf, läutet mit der Glocke und versucht mühselig sich auf den Rollstuhl zu setzen. Hierauf kommt Konrad mit dem Frühstück am Tablett. Während des Frühstückens reden sie über die urbantschitsche Methode und darüber, dass sie am Tag zuvor zuwenig geübt haben. Man merkt die Dekonzentration und Abneigung gegen diese Experimente seitens der Frau, dasselbe bemerkend schreit Konrad sie an und wirft ihr vor, immer nur ans Essen zu denken. Danach kommt Höller und bringt das Mittagessen. Ihnen das Essen auf die Teller legend erzählt er Konrad Geschehnisse aus dem Dorf (der Henker ist gestorben, der Trafikant hat sich angezündet), worauf er geht. Die Frau Konrads hört dies nicht, denn sie ist in einem anderen Zimmer, in das Konrad nun mit dem Mittagessen hereinkommt. Während sie essen, erzählt Konrad, unterbrochen von langen Schweigemomenten, von den Geschehnissen, die Höller berichtet hat und beendet die Szene mit der Feststellung, dass sie sofort nach dem Essen wieder mit den Übungen anfangen müssen. Bemerkenswert ist, dass diese Handlung immer wieder unterbrochen wird von verschiedenen Zwischenrufen Konrads und seiner Frau, als ob beide von einer Idee besessen

wären, die zu einer Erkenntnis führen würde. Konrad wiederholt hier immer wieder wie eine Beschwörungsformel das Wort „Labyrinth“.

Die dritte Szene trägt den Titel „Die Visite des Baurats“. Der in seinem Zimmer sitzende Konrad versucht nun endlich die Studie niederzuschreiben, wird jedoch dabei von den Geräuschen des holzfällenden Höller unterbrochen. Er geht zu ihm, befiehlt ihm aufzuhören und versucht sich erneut der Niederschrift der Studie zuzuwenden. In diesem Augenblick klopft es hartnäckig an der Tür, Konrad öffnet und der Baurat tritt ein. Konrad bietet ihm an, sich zu setzen und ein Stamperl zu trinken. Nun beginnt der lange Monolog Konrads, immer wieder unterbrochen durch zustimmende Kommentare des Baurats und die Nachschenkung des Schnapses. Er spricht über die Unmöglichkeit der Niederschrift durch dauernde Störung, den Dilettantismus der Wissenschaft gegenüber dem Gehör etc. Die Szene endet mit Konrads Öffnen des Fensters und der damit und mit dem Alkoholkonsum zusammenhängenden Ohnmacht des Baurats, in der ihn Konrad wie ein experimentelles Objekt beobachtet.

In der nächsten Szene „Kleider (Urbantschitsche Methode II)“ will Konrad seiner Frau aus dem Kryptokin vorlesen, sie erlaubt es nur unter der Bedingung, dass sie das schwarze Kleid mit der goldenen Naht dabei tragen darf. Er zieht ihr dieses Kleid an, worauf sie feststellt, dass sie dieses Kleid doch nicht anhaben will. Das nächste Kleid wird angezogen, dies will sie auch nicht, so zieht er ihr, ihrem Wunsch nach, wieder das erste Kleid an. Sie beginnt ihre Litanei von Klagen über die Kleider, wobei er es nicht mehr aushält und währenddessen mit der Lektüre beginnt. Sie hört hierauf auf, auf irgendwelche seiner Fragen zu reagieren. Alles eskaliert in einem Streit, während dem sie sich gegenseitig beschimpfen. Da sagt sie den zentralen Satz: „Die Studie ist ein Hirngespinnst! Wieso schreibst du sie nicht auf? Ich will nicht wissen, was in deinem Kopf ist!“ Hierauf wird er ganz milde und wendet sich sanft seiner Frau zu.

Die nachfolgende Szene „Das Maßband“ hat wieder die Störung Konrads bei der Niederschrift des Studiums zum Thema. Konrad sitzt über seinem Schreibtisch und versucht sich zu konzentrieren, da beginnt es zu klopfen. Konrad will das Klopfen abwarten, aber es hört nicht auf. Er öffnet und vor der Tür steht der Baurat, der behauptet, er habe im Kalkwerk sein neues Maßband verloren. Sie suchen es, worauf es der Baurat in seiner Jackentasche findet. Sie verabschieden sich, der Baurat verlässt das Haus und Konrad beobachtet ihn noch durch das Schlüsselloch. Der Baurat wirft schimpfend das Maßband in den Schnee und Konrad kehrt in sein Zimmer zurück. Dort findet er überraschenderweise, da ja der Baurat nie in seinem Zimmer war, das Maßband und wirft es aus dem Fenster.

In der sechsten Szene „Konrads Traum“, der zentralen Szene des Stücks, auf die noch später in dieser Arbeit eingegangen wird, wacht Konrad mitten in der Nacht mit den Worten „Ich habe eine Idee zum Studium“ auf, steht auf, geht zu seinem Schreibtisch und schreibt das Studium nieder, das er mit der Überschrift „Über das Gehör“ versieht. Während der Niederschrift steht er einmal auf, geht zum Fenster und zeichnet auf den Eisentüren daneben einen Kreis, danach setzt er sich wieder hin und schreibt weiter. Er gibt dabei ein Gestammel von sich: „die Tiefe der Gewässer“, „Schale“, „in der Mitte ist ein Korn“, „Kugel“. Danach bricht er erschöpft über den niedergeschriebenen Papieren zusammen. Nun taucht ein zweiter auf dem Bett sitzender Konrad auf, der seinen zusammengebrochenen Doppelgänger, der gerade die Studie aufgeschrieben hat, beobachtet. Diesen Zustand bezeichnet Konrad als den idealsten in seinem Leben. Es ist der einzige Augenblick, in dem er wirklich glücklich ist. Da tritt seine Frau, von Konrad beobachtet, ins Zimmer, die viel jünger und schöner ist als in den anderen Szenen des Stücks. Als sie am Schreibtisch die Studie sieht, schlägt sie mit der Faust auf den Tisch und sagt: „Hinter meinem Rücken, im völlig Geheimen, auf einmal die Studie niederzuschreiben, das wäre zu schön!“ Sie nimmt die Papiere, auf denen die Studie niedergeschrieben ist, und verbrennt sie. Der sie beobachtende Konrad will etwas dagegen machen, er kann sich aber nicht bewegen, so muss er zusehen, wie die Studie verbrennt. Konrads Frau sagt dabei: „Die Studie ist verloren!“, worauf Konrad aufwacht und feststellt, dass dies nur ein Traum war.

Hierauf folgt während der Aufführung die Pause.

Die siebente Szene „Professor“ ist ein Rückblick Konrads auf seinen Aufenthalt in Brüssel vor zwanzig Jahren. Sie spielt im Zimmer des Professors, der über Konrad gewohnt hat. Man sieht wie der Gelehrte in sein Zimmer hereinkommt. Es ist dunkel, er versucht leise zu sein, er will nicht, dass Konrad ihn hört. Doch schon klopft Konrad an die Tür. Der Professor will ihn zuerst nicht hereinlassen, nach einiger Zeit öffnet er jedoch widerwillig die Tür. Konrad stürzt herein und hält einen langen Monolog, darüber, dass er nicht arbeiten kann, unruhig ist und der Professor der einzige ist, der ihn beruhigen kann. Er erwähnt auch, dass er genau weiß, dass der Professor ihn nicht hier haben will. Abschließend bedankt er sich bei dem Gelehrten, dass er ihn beruhigt hat und geht hinaus. Danach sehen wir den total durch Konrad ausgelaugten Professor in seinem Zimmer, der nicht mehr im Stande ist, irgendetwas zu tun, schon gar nicht an seiner „Morphologie“, seiner Studie, zu arbeiten. Er gibt einen verzweiferten Schrei von sich, der einem Schluchzen ähnelt.

„Das Fest“ heißt die achte Szene. Sie beginnt damit, dass Konrad über der Studie sitzt und nicht fähig ist, sie niederzuschreiben, wobei wir im Hintergrund, im Schatten, die Frau

Konrads und Fro sehen können. Danach steht Konrad auf und löscht von den Eisentüren den während seines Traums gezeichneten Kreis. Hierauf erscheint Fro und Konrad erzählt ihm, dass er nicht mehr daran glaubt, im Kalkwerk die Studie niederzuschreiben. Danach verschwindet Konrad, und Konrads Frau erscheint. Sie redet darüber, dass sie nur ins Kalkwerk gezogen sind, damit ihr Mann die Studie niederschreibt. Sie will, dass er sie notiert, zumindest deshalb, damit er nicht als verrückt gilt. Hier kommt Konrad ins Zimmer und Fro beginnt nun als Erzähler über den Mord zu sprechen. Nun beginnt eine neue Sequenz, in der nur Konrad und seine Frau im Zimmer sind und sich an die Arbeit mit der urbantschitschen Methode machen. Da sagt die Konrad, dass sie in einer festlichen Stimmung ist und heute keinen Finger rührt. Auf ihren Wunsch schaltet Konrad Wagners Symphonie ein und liest ihr Briefe vor. Beide sind wie in einem Trancezustand, da erscheinen im Hintergrund auf dem Bett zwei affenähnliche Gestalten.

Nun kommt eine Zwischensequenz, in der Konrad, seine Frau, der Baurat, Fro und der Bankdirektor auf der Bühne sind. Konrad und seine Frau führen gleichzeitig Monologe darüber, dass die Niederschrift der Studie nun nicht mehr möglich sei. Danach sagt der Bankdirektor zu Konrad, dass er so verschuldet ist, dass er nun kein Geld mehr von der Bank bekommen kann und das Kalkwerk verkauft werden muss.

Die vorletzte Szene „Einsamkeit“ zeichnet uns ein Bild vom Wahnsinn Konrads. Konrad ist allein im Zimmer, wird verfolgt von den Worten des Bankdirektors und einer Stimme aus dem Off. Auf einmal kommt er auf den Cousin Höllers zu sprechen, der sich angeblich im Hinterhaus versteckt. Konrad hört ihn auf einmal mit Höller darüber reden, dass sie ihn bestehlen wollen. Im Hintergrund sehen wir Höller mit dem Cousin, dessen Körper oberhalb des Bauchs dem eines affenähnlichen Tieres gleicht. Sie reden über Konrad und seine Frau. Auf einmal hören wir aus dem Off die Stimme der Konrad, die ihm sagt, dass er unter Verfolgungswahn leide. Die Szene endet damit, dass Höller mit einer Axt ins Zimmer Konrads kommt und die Geschichte vom Tod des Bettschneiders erzählt.

Nun folgt eine Zwischensequenz, in der wieder die drei Erzähler (Baurat, Höller, Fro) zu Wort kommen und über die Gründe des Scheiterns der Studie sowie über den Verstand und das Gehör Konrads erzählen.

Die letzte Szene heißt „Zugepudert“. Konrad und seine Frau befinden sich auf der Bühne und reden jetzt endgültig darüber, dass die Niederschrift der Studie nicht mehr möglich sei. Da erinnert sie sich an die Zeiten vor zwanzig Jahren, als sie noch zu Bällen gingen, sie befiehlt ihm ihr das Kleid, das sie damals trug, anzuziehen und ihr den Puder zu reichen. Er stellt ihr den Spiegel davor und sie pudert ihr Gesicht vollkommen zu. Dann hört sie auf und sagt, als

ob zum Publikum, dass sie vollkommen zugepudert ist, es einen Skandal gibt, die Aufführung abgebrochen ist, es zu Ende ist. Danach beruhigt sie sich und sagt zu Konrad, er soll das Kleid gut ausklopfen, denn es ist voller Puder. Konrad klopft das Kleid aus. Sie sitzt nun da und starrt ins Publikum.

Die Vorstellung ist zu Ende.

5.2.3 Wichtige Aspekte und Schwerpunkte

In Lupas Inszenierung spielen mehrere Aspekte eine wichtige Rolle u.a. die Schauspielkunst, die Musik, das Bühnenbild, die Narration, verschiedenste Symbole bzw. die Symbolik an sich und die damit zusammenhängende Illumination.

Wie bereits erwähnt, stellen die Schauspieler mit ihrer höchsten Schauspielkunst und totalen Hingabe den Schwerpunkt des Stückes dar, auf dem alles aufgebaut ist. Sie reißen das Publikum mit und geben dem Stück die Tiefe. Wenn man sieht, wie sie spielen, kann man nicht mehr davon ausgehen, dass dieses Theater nur Unterhaltung ist. Dies ist auf die Arbeit Lupas mit den Schauspielern zurückzuführen, die bereits vorher beleuchtet wurde. Andrzej Hudziak und Małgorzata Hajewska-Krzysztofik spielen ihre Figuren sehr exakt und markant, manchmal schon nah an einer Groteske oder Karikatur. Das Interessanteste an den Gestalten sind jedoch die Risse in den so eindeutig gespielten und gezeichneten Silhouetten. Im Inneren sind es Charaktere, die weit komplizierter sind, als man auf den ersten Blick glaubt.

Andere sehr wichtige Aspekte, die die Atmosphäre des Stückes ausmachen, sind die Musik und das Bühnenbild. Beide arbeiten zusammen und ergänzen sich, das eine bekommt seine Bedeutung durch das andere. Die Musik von Jacek Ostaszewski, mit dem Lupa bei *Kalkwerk* zum ersten Mal arbeitet, mit dem er aber seither in einer Art künstlerischen Symbiose tätig ist, ist essentiell für die ganze Inszenierung. Sie ist die Widerspiegelung der inneren Prozesse der Protagonisten, besonders Konrads, und wird zum Ausdruck der inneren, unbewussten Strömung. Auch die Tonstärke sowie ihre Verteilung im Raum, werden von den inneren Zuständen der Protagonisten gesteuert. Der Rhythmus und die Tonstärke hängen von der Intensität der Anspannung und Konzentration ab. Die Skala des Tons spannt sich zwischen sehr lauten, schon fast sich übertönenden Lauten bis zur völligen Stille, in der das Quietschen des Bodens zu einem Ereignis wird.³¹⁹ Ostaszewskis Musik gibt dem Zuseher keine Chance wegzuhören, denn von den überlauten Klaviertönen drohen die Trommelfelle zu platzen. In Bernhards Roman finden wir den Satz, Konrad habe „an jedem Tag eine sehr frühe und eine

³¹⁹ Vgl. Niziołek, S. 167.

sehr späte Stunde bei geöffneten Fenstern und bei eingeschaltetem Metronom auf dem Instrument dilletiert“ (KW 7). In Lupas Inszenierung treffen wir auf zahlreiche undefinierbare Töne, Klänge ohne Herkunft und ohne Ziel, die sich in das Hirn jedes Zuschauers pochen und so in die auditive Erinnerung schreiben.³²⁰

Überhaupt ist die ganze Figur Konrads, worüber schon Janusz Majcherek³²¹ schrieb, wie ein Musikstück aufgebaut. Dies scheint Lupas Absicht zu sein, denn er installiert vor dem Szenenrahmen Füße und Pedale eines Klaviers, so dass sich der Rest des Instruments über den Bühnenraum mit all seinen Tonlagen, sowie seinem Hall und Widerhall erstreckt. So wird die ganze Aufführung zu einer Studie über das Gehör, also dem Werk, von dem Konrad so sehr träumt. Dermaßen stark von der Studie träumend konnte er sie nicht niederschreiben und wandelt so sein Leben zu seinem Werk um. Er beraubt das Kalkwerk all seiner Gegenstände, er machte sein Haus zu einem riesengroßen Musikinstrument, zu einem Resonanzkörper. In der Folge wird sein Leben zu einem dauernden Experiment.³²² Zusätzlich wird das Hören Konrads und der anderen Protagonisten bei Lupa zu einer Metapher für Transzendenz, zwar nicht einer erfüllten, aber einer angestrebten Transzendenz. Diese ist wiederum ein Zeichen dafür, dass die ganze Dramaturgie der Inszenierung musikalisch inspiriert ist.

Zu dem oben bereits erwähnten Aspekt der Musik kommen noch die von Konrad in deutscher Sprache deklamierten Sätze und Satzketten hinzu: „Im Inn(e)viertel habe ich nichts“³²³, „Vogelschwärme, immer mehr Vogelschwärme schwärzen den Park“³²⁴, „Gerechtigkeit, wenn einer den anderen umbringt“³²⁵ und „Ganz gleich: Macht oder Ohnmacht“³²⁶. Diese schreiben sich auch in die musikalische Komposition der Inszenierung. Jacek Ostaszewski improvisierte im *Kalkwerk* zum ersten Mal mit Synthesizer. Daher ist das Stück auch das erste Lupa, das aus relativ beweglichen, weil improvisierten, Passagen besteht. Diese Sätze sind in einer für das Publikum fremden Sprache gesprochen, die in Polen noch dazu prädestiniert ist, unangenehme Erinnerungen zu wecken, und stehen deshalb wie eine schwere Kost im Raum.³²⁷ Nur ein Teil des Publikums kann die Sätze verstehen, was zusätzlich noch einen Aspekt des Eingeweihtseins in die Aufführung bringt.

Die Gestalt Konrads spiegelt sich aber nicht nur in der Musik, sondern auch im Bühnenbild. Nach der ersten Szene, der Verhaftung Konrads, werden, während die Erzähler die Geschichte

³²⁰ Vgl. Schorlemmer, S. 108.

³²¹ Vgl. Majcherek, S.23.

³²² Vgl. Niziołek, S. 167.

³²³ Lupa *Kalkwerk*, S. 10. u. KW 74.

³²⁴ Lupa *Kalkwerk*, S. 11. u. KW 90.

³²⁵ Lupa *Kalkwerk*, S. 11. u. KW 89.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Vgl. Schorlemmer, S. 108.

Konrads wiedergeben, Gegenstände und Möbel auf die Bühne gebracht. Vor unseren Augen wird das Zimmer der Konrads aufgebaut, der Raum ihres alltäglichen Lebens. Die Kulisse gleicht eher einem Laboratorium oder einem Käfig als einem Zimmer und die ganze Inszenierung zeichnet sich durch den Mangel an Farben, durch das Graue aus. Diese Farblosigkeit ist die Spiegelung des wichtigsten Themas des Stücks – das Innere triumphiert über das Äußere. Im ersten Teil der Inszenierung vollbringt Lupa diese Verinnerlichung der szenischen Realität nur auf der Tonebene, das heißt, dass das Publikum auf dieselbe Art und Weise hört wie Konrad, der ein überdurchschnittliches Gehör besitzt. Die Zuseher hören also nicht nur natürliche Geräusche der Außenwelt, die durch die Fenster und Mauern des Kalkswerks hindurch dringen, sondern auch seltsame und beunruhigende Töne. Der Moment der Transgression und der völligen Veränderung der Optik ist die Szene des Traums Konrads. Hier wird dem Zuschauer nun nicht mehr die Protagonistenperspektive auf der Tonebene aufgedrängt, sondern auch auf der Raumebene. Der Bühnenraum wird zu einem inneren Raum des Traums, einem Raum, der das Innere des Kopfes Konrads darstellt. In den nächsten Aufzügen stellt Lupa aus der Perspektive Konrads dar, wie dieser dem Wahnsinn verfällt. So einen Effekt erzielt er durch die Veränderung der Bühnenrealität, welche immer mehr einem Albtraum voller Gespenster und lästiger Halluzinationen gleicht, einer Welt, die zerfällt. Die nächsten Szenen, wie das Treffen mit dem Bankdirektor oder das Erscheinen des geheimnisvollen Cousins Höllers, bauen eine Situation der Umzingelung auf, die zu einer immer stärkeren Nervenanspannung führt. Auch das Tempo der Aufführung wird schneller und gerissener. Die Grenzen des Zimmers, die durch Mauern gesetzt wurden, werden nicht mehr beachtet, die Protagonisten bewegen sich so als ob es diese nicht gäbe. Lupa stellt also den Wahnsinn Konrads mit allen Mitteln, die ihm das Theater zur Verfügung stellt, dar. Der Bühnenraum und das Bühnenbild werden zu einer Darstellung der Aussicht aus dem Inneren des Kopfes des Protagonisten. Wir haben es demnach hier mit einer Unterordnung des Bühnenraums unter die innere Perspektive zu tun, also einer Veräußerung der Innerlichkeit, die einen Hauptaspekt und Schwerpunkt des Stückes ausmacht.

Außergewöhnlich ist im Stück Lupas, wie auch im Roman Bernhards, die Narration. In *Kalkwerk* wird die Narration zu einem der wesentlichen Bestandteile des szenischen Geschehens. Lupas *Kalkwerk* hat mehrere Erzähler, die gleich zu Beginn des Stücks eingeführt werden, und deren Erzählungen die Bühnenrealität herstellen. Zuerst hört man ihre Stimmen aus dem Dunkeln. Später sieht man durch das Licht ihre Silhouetten auf der Vorbühne. Auch die Bühne wird jetzt immer heller und man kann auf ihr ein Geschehen beobachten, das von den Worten der Erzähler abhängig ist. Die Narratoren erzählen von

Geschehnissen, die in der Vergangenheit bereits stattfanden und lassen dadurch eine von sich ausgehende Perspektive entstehen. Sie streiten darüber, wie Konrad seine Frau umgebracht hat, mit wie vielen Schüssen, in den Kopf oder in den Nacken. Bevor man in den Kopf von Konrad hinein kann, sieht man ihn aus der Perspektive von Fremden. Der Zuseher verfolgt die Reaktionen, die Konrad bei Fremden hervorruft. Was auf der Bühne passiert, entsteht durch Zeugenaussagen, die zum Teil direkt und zum Teil indirekt in den Szenen verarbeitet werden. Über den Protagonisten Konrad ist nichts aus erster Hand bekannt. Schorlemmer stellt sogar die Frage: „Ist Konrad somit ein Zitat seiner selbst?“³²⁸. Die Beantwortung dieser Frage ist nicht einfach, jedoch ist auf jeden Fall klar, dass dem Publikum nur eine fiktive Welt vorgesetzt wird, über deren Fiktionalität kein Zweifel gelassen wird. Unter anderem durch die Narration versucht Lupa in *Kalkwerk* die Struktur von Erinnerung, in der Version gewesener Realität zu bewahren. Andrzej Hudziak, der Schauspieler, der Konrad spielt, formuliert als Besonderheit von Lupas Theater, dass dieser im Theater nichts „anbieten“ oder „vorschlagen“ würde, sondern nur „zeigen“ und zwar ganz ohne Wertung.³²⁹ Die Narratoren bei Lupa gleichen Evangelisten, die aus unterschiedlichen Perspektiven das Schicksal Konrads beleuchten.³³⁰ Der Unterschied zwischen ihnen und den Evangelisten ist jedoch der, dass die Erzähler hier nicht Apologeten Konrads sind, sondern sie unbedarft und verständnislos gegenüber seinem Vorhaben, eine Studie über das absolute Gehör zu schreiben, stehen.³³¹

Die ersten Szenen stellen die Rezeption der Aufführung ein. Die Zuseher, die bereits über das tragische Ende Bescheid wissen, sind angesteckt mit der durch die Erzähler hervorgerufenen Neugierde. Nun werden sie in den nächsten Szenen zu Zeugen einer außergewöhnlichen Anatomie der menschlichen Existenz, die hier in vielen Aspekten gezeigt wird – vom Alltag bis zum genialen Meisterwerk. Im Verlauf der Aufführung übernimmt das Publikum immer mehr die Funktion der Narratoren, denn jeder Versuch, das szenische Geschehen in eine Ordnung und Logik zu bringen, muss zu einer neuerlichen Hypothese werden. Vor allem die Figur des Konrads wird sich keinen Regeln mehr unterstellen und so eine für sich eigene Psychologie und Logik entwickeln.³³²

Wie bereits erwähnt, dauert das Stück dreieinhalb Stunden. Für ein Stück Lupas ist dies relativ kurz, aber für ein Theaterstück an sich, eher lang. Die Zeit spielt eine wichtige Rolle in *Kalkwerk*, denn die Handlung und ihre Dauer haben eine ganz besondere Bedeutung. Am Anfang der Inszenierung und in den Szenen, in denen Alltagshandlungen im Vordergrund

³²⁸ Schorlemmer, S. 104.

³²⁹ Vgl. Ebd.

³³⁰ Vgl. Majcherek, S. 24.

³³¹ Vgl. Schorlemmer, S. 104.

³³² Vgl. Niziołek, S. 164.

stehen, fließt die Zeit langsam. Alle Handlungen dauern genauso lange, wie sie in der Realität dauern würden, in einem ganz gemächlichen Rhythmus. Jede Tätigkeit – das Anziehen, das Wasserkochen, das Essen – nimmt genauso viel Zeit in Anspruch wie in der Wirklichkeit. Das ist viel länger, als die konventionelle Zeit des Theaters erlaubt. Hier findet man keine Abkürzungen oder Beschleunigungen. Die Schauspieler selbst gestalten die Zeit. Sie erlauben, und dies äußerst durchdacht, den Gesten und Pausen auszuklingen und beeilen sich nicht mit den Reaktionen.³³³ Erst später, wenn das Zimmer zum Laboratorium wird, und Konrad mit seinen Experimenten startet, läuft die Zeit ganz anders. Hier dauern die Handlungen nicht mehr solange wie in der Realität:

Es stellt sich heraus, dass während des Experiments der normale Zeitverlauf unterbrochen wird. Die Stunden zwischen Frühstück und Mittagessen schrumpfen zu ein paar Minuten zusammen. Vorher blieb die Bühnenzeit in einem naturalistischen Verhältnis zur realen Zeit, eine treue Abbildung. So offenbart sich der Sinn der Experimente Konrads schon in der Materie der Aufführung, in der Art der Manipulation der Zeit und des Raums: sie sind der Versuch einen Akt der Transzendenz durchzuführen, über die raumzeitlichen Bedingungen der menschlichen Existenz hinauszugehen.³³⁴

In diesem Zusammenhang wird klar, dass auch die Dauer der Vorstellung und der einzelnen Szenen eine Bedeutung hat und nicht willkürlich ist. Eine wichtige Eigenschaft des Stückes ist daher, dass nichts zufällig ist und jedes Detail eine Wirkung auf die Gesamtheit, den Sinn und die Botschaft des Bühnenwerks hat.

Die ganze Adaption wird aber vor allem von zwei Dingen getragen, und zwar von den beiden Protagonisten: Konrad und seiner Frau. Beide sind dünn, gebeugt und irgendwie ergraut, als ob sie angepasst wären an die Realität und an die Umgebung, in der sie leben. Die Kleidung Konrads gleicht der eines Gefangenen und seine Frau ist wirklich in einem Rollstuhl gefangen. Ihr gemeinsames Leben wird in vier Szenen dargestellt, alle vier spielen in demselben Raum und mit denselben Requisiten.³³⁵ Auch die Aktivitäten werden wiederholt: Essen, Kämmen, Schminken, Ausziehen, Anziehen, Auf- und Zumachen des Fensters und das Experimentieren mit dem Gehör. Aus diesem Grund sind auch die ganzen Requisiten wichtig, denn durch sie soll der Widerstand der Materie dargestellt werden, von welchem die Protagonisten das ganze Stück über begleitet und determiniert werden. „Der Widerstand der

³³³ Vgl. Niziołek, S. 166.

³³⁴ Ebd., S. 166f. Original auf Polnisch: „Okazuje się, że w trakcie eksperymentów normalny bieg czasu został zawieszony. Godziny między śniadaniem i obiadem zageściły się do kilkunastu minut. Wcześniej czas sceniczny pozostawał do czasu realnego w naturalistycznej proporcji, wiernym odwzorowaniu. Tak więc sens eksperymentów Konrada objawia się już w samej materii przedstawienia, w sposobie manipulowania czasem i przestrzenią: są próbą dokonania aktu transcendencji, wyjścia poza czasoprzestrzenne uwarunkowania ludzkiej egzystencji.”

³³⁵ Vgl. Niziołek, S. 164.

Materie wird in der Aufführung eine der Kräfte sein, die die Bühnenwirklichkeit dramatisieren.“³³⁶, schreibt Niziołek hierzu. Damit sind u.a. all die Tätigkeiten gemeint, die die Konrad durch ihr Gebrechen nur mit Mühe vollziehen kann und bei denen ihr Konrad oft helfen muss, wie bereits erwähnt, ist dies das Kämmen, Aus- und Anziehen etc. Sie scheitert an dieser Materie. Konrad hingegen scheitert an der Materie an sich. Er kann seine Gedanken nicht materialisieren, womit hier die Unmöglichkeit der Verfassung der Studie gemeint ist. Außerdem ist er auch ein Opfer des Gebrechens seiner Frau und scheitert daran, dass er sie sowohl zum Leben als auch zum Experimentieren braucht. Sie ist ihm aber nicht wirklich von Nutzen, sondern übernimmt eher die Funktion einer Konstante und stellt gewissermaßen auch ein Überwachungsorgan für Konrads Studie dar. Paradoxerweise geht von ihr auch die Gefahr für die Studie aus, die sich in Konrads Traum versinnbildlicht. Andere Widerstände Konrad betreffend sind die Eindringlinge, die ihn immer wieder daran hindern, die Studie niederzuschreiben. Niziołek kommentiert dies folgendermaßen: „Konrads obsessives Streben kann nicht durch die Materie des Lebens, welche entweder Widerstand leistet oder attackiert, durchdringen.“³³⁷

Die Beziehung zwischen Konrad und seiner Frau kann man, wie Schorlemmer es macht, als tödliches Spiel bezeichnen³³⁸, denn Konrad braucht und hasst seine Frau gleichermaßen. Sie können nicht miteinander, aber auch nicht ohne einander. Ganz bezeichnend ist hier das Ohrenleiden (Oralgie), an dem die Konrad erkrankt ist. Durch dieses zuckt sie bei jedem lauterem Geräusch zusammen. Ganz besonders empfindlich ist sie gegenüber den Geräuschen, die Konrad in seiner Studie untersucht und mit Hilfe derer er seine Experimente an ihr durchführt.³³⁹ Aufgrund dessen wehrt sie sich immer gegen das Experimentieren. Sie stört Konrad auch regelmäßig durch ihre Launen und Gelüste bei seiner Arbeit und macht es ihm unmöglich die Studie zu verfassen. Konrad hat andererseits seine Frau dazu gezwungen, im isolierten, kalten und grauen Kalkwerk zu leben und sie so aus dem gesellschaftlichen Leben verbannt, was sie ihm öfters vorwirft.

Wichtig in Bezug auf Konrad ist auch die Tatsache, dass er ein Wahlverwandter Lupas ist. Der Grund dafür liegt darin, dass beide nach einer Erkenntnis streben, die bislang noch nicht erreicht wurde und es ungewiss ist, ob sie überhaupt erreichbar und erfassbar ist. Konrad ist im Stück Lupa ein Forscher, der einen bestimmten Teil der Wirklichkeit, der eine besondere

³³⁶ Niziołek, S. 164. Original auf Polnisch: „Opór materii stanowił będzie w przedstawieniu jedną z sił dramatyzujących sceniczną rzeczywistość.“

³³⁷ Ebd., S. 165. Original auf Polnisch: „Obsesyjne dążenie Konrada nie może przebić się przez materię życia, która albo stawia opór, albo atakuje.“

³³⁸ Schorlemmer, S. 107.

³³⁹ Vgl. Ebd., S. 106f.

Bedeutung für ihn hat, erforschen und dies auch in Worte fassen will.³⁴⁰ Also genau das, was auch Lupa mit seinen Stücken erreichen will. Doch Lupa lässt „seinen <<Helden >> an der Unerfassbarkeit des Unbewußten scheitern, denn es ist die Zeit des <<Nicht mehr>>, <<Noch nicht>> und <<Doch schon>>“³⁴¹.

Außer diesen Aspekten spielt auch die Symbolik im Stück *Lupas* eine wichtige Rolle. Ganz besonders kommt diese in Konrads Traum, in dem ihm die Niederschrift der Studie gelingt, zum Ausdruck, jedoch nicht nur dort. Da dieses Thema sehr wichtig ist, wird ihm das nachfolgende Unterkapitel gewidmet sein.

5.2.4 Symbolik

Symbole sind in der Inszenierung *Lupas* fast überall zu finden. Sie spielen eine ganz besonders wichtige Rolle, denn sie geben den Dingen eine zusätzliche, existenzielle Bedeutung, die oft mit einer Erkenntnis verbunden ist.

„Konrads Traum“³⁴² ist die bedeutendste und zentrale Szene im Stück *Kalkwerk*. Sie wird von zahlreichen Symbolen getragen. Die Szene ist in der Mitte des Spektakels angelegt, also dort, wo alle wichtigen Szenen bei Lupa stehen. Es sind meistens Szenen, die eine besondere Bedeutung haben, Szenen des Traums oder der Vision. Wie Grzegorz Niziołek treffend beschreibt: „Diese Szenen sind meistens der Kern der Aufführung und bilden ihr Zentrum, sie enthüllen aber auch den tiefsten Plan der Bedeutungen.“³⁴³

Lupa hat für „Konrads Traum“ einen eigenen Text verfasst, in dem folgende Motive wichtig sind: die Tiefe der Gewässer, der Kopf, die Studie, die als schmerzender Samen im Kopf festsetzt, und das stillgelegte Kalkwerk. Der wichtigste Punkt ist hier, dass die Studie, die Konrad während des Traums niederschreibt, sich ganz prägnant von der Studie unterscheidet, die er im Wachzustand zu verfassen versucht. Der Traum Konrads ist bei Lupa sehr bedeutend und symbolisch. Die Symbolik ist am deutlichsten anhand des Kreises sichtbar, den Konrad während seines Traums, ein bisschen tollpatschig, wie ein Kind, an die Tür zeichnet. Wichtig ist im Bezug darauf auch, dass die Zeichnung nicht einfach nach der Szene verschwindet, sie bleibt da auch während der nächsten Szenen. Dies symbolisiert eine nicht widerrufbare Veränderung in Konrad – er hat die Offenbarung erhalten, erfährt die Illumination. Das heißt, dass der Traum in der Inszenierung *Lupas* eine eindeutige Funktion

³⁴⁰ Vgl. Schorlemmer, S. 106.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Mit „Konrads Traum“ wird im Folgenden die Szene gemeint sein, mit Konrads Traum, der Traum an sich.

³⁴³ Vgl. Niziołek, S. 170.

der Offenbarung erhält. Wie in den biblischen Geschichten, bleibt nach dem Traum noch immer eine materielle Spur. Erst nach ein paar Szenen verwischt Konrad den Kreis selber. Nach solchen Ereignissen kann Konrad nicht mehr derselbe sein, obwohl dies eigentlich nur ein Traum war. Hier endet die Offenbarung nicht nur beim Traum, es ist eine Einweihung, welche das ganze Leben und die ganze Welt betrifft, und nur Auserwählte können ihr Zeuge werden. Deshalb unterscheidet sich die niedergeschriebene Studie so sehr von der, die Konrad im Wachzustand im Kopf hat. Es ist ein inneres, unterbewusstes und bedeutenderes Werk, denn durch das Unterbewusstsein soll sich das offenbaren, was tatsächlich von Bedeutung ist. Der Traum ist viel bedeutender als die Realität – dies ist eine für Lupa typische Aussage, die in allen seinen Theaterstücken zu finden ist. Der Regisseur sieht nämlich das Wesentliche an der Peripherie des Beschreibbaren, Wahrnehmbaren. Das ist auch der Grund dafür, weshalb er Konrads Studie in einem Traum konzipiert. Es ist die Studie „über die nicht oder kaum wahrnehmbaren und doch irgendwo existenten Töne“³⁴⁴. Im Traum Konrads spiegelt sich Lupas Traum wider, der seinem künstlerischen Wirken zugrunde liegt, obwohl er sich selbst ganz anders sieht als Konrad.³⁴⁵

Die Szene ist also das Herz des Stücks und durch sie können auch die restlichen Szenen besser interpretiert werden, denn die Szene schafft Folgendes:

Sie sammelt in den anderen Szenen verstreute Bilder, Motive und Symbole, strahlt aber auch auf die ganze Inszenierung aus, indem sie ihr diese runde Komposition, in der Form einer Rosette, aufzwingt.³⁴⁶

Die Symbolik, die im Traum auftaucht, scheint ganz übersichtlich zu sein. Die Tiefe der Gewässer symbolisiert das Unterbewusstsein. Das Feuer, das Wasser und der Samen hingegen werden als Symbole des Wandels angesehen. Der Kreis und die Kugel stehen für das Selbst und die geistige Vollkommenheit. Diese Symbole kennt man von Carl Gustav Jung. Heute sind sie bereits ein gängiger Code und Allegorien eines abstrakten Sacrams. Jedoch ist „Konrads Traum“ im Stück keine allegorische Szene, kein Rätsel, welches gelöst werden soll³⁴⁷:

Aus diesen symbolischen Zeichen kreierte Lupa einen suggestiven Raum, welcher offen ist für kosmische Elemente: Feuer, Wasser, Erde, welche dank der Musik, des Lichts, der Requisite in einer dauernden Bewegung sind. Doch vor allem wegen der schauspielerischen

³⁴⁴ Schorlemmer, S. 107.

³⁴⁵ Vgl. Ebd.

³⁴⁶ Vgl. Niziołek 1993b, S. 160. Original auf Polnisch: „Zbiera rozproszone w innych scenach obrazy, motywy i symbole, ale także promieniuje na cały spektakl, narzucając mu tym samym kolistą kompozycję, formę rozety.”

³⁴⁷ Vgl. Niziołek, S. 171.

Aussagekraft, der Kraft der Emotionen, die während der Niederschrift der Studie anwesend ist. Das ekstatische Erleben des Symbols wird zu einer Wahrheit, die auf der Ebene der körperlichen Reaktion aufgebaut wird. Die Kraft der Wirkung dieser Szene liegt also nicht nur an der Symbolik allein, sondern auch am Rhythmus.³⁴⁸

Dies macht ersichtlich, dass die Symbolik nicht allein im Raum steht. Sie ist in einem Zusammenspiel mit allen anderen Elementen des Stücks, die ihr und den einzelnen Szenen, in diesem Fall „Konrads Traum“, eine besondere Bedeutung verleihen, die durch sie noch verstärkt wird.³⁴⁹ Wie bereits erwähnt, hat jedes kleinste Detail des Stücks einen Platz in einem größeren Ganzen und steht auch für etwas ganz Bestimmtes.

Wichtig ist auch, dass die Symbole hier in einem nicht idealen Zustand erscheinen, wie der auf der Tür aufgemalte Kreis, der wie von Kinderhand gezeichnet erscheint und daher schief und tollpatschig ist. Damit wird die Frage aufgeworfen: Soll dies das Zeichen für Vollkommenheit, Transzendenz und Illumination sein? Soll so das magische Mandala ausschauen? Eine Erklärung hierfür wäre folgende These:

Zwischen der Kraft des Erlebens und der Form des Symbols ist eine Unangemessenheit, welche über die dramatische Spannung dieser Szene entscheidet. Der durch Konrad durchfließende Energiestrom kann immer noch keinen richtigen Ausdruck finden. Deshalb blüht der Moment des Hellsehens in einem Meer des Gestammels auf, offenbart sich in unvollkommenen Symbolen, den Bildern eines Sacrum, die für unsere Zeiten bezeichnend sind.³⁵⁰

Die Studie ist ein Hirngespinnst Konrads, welches sein Leben bestimmt. In der Adaption hat sie aber auch eine kompensatorische Funktion. Sie ist zum Teil nur der Deckmantel dessen, was Konrad tatsächlich sucht und was ihm in seinem Traum offenbart wird. Das selbst bewusst ausgesuchte Ziel und das unbewusste Aufwachen sind nämlich etwas Anderes. Die über Jahre dauernden Vorbereitungen zur Niederschrift der Studie, die Isolierung von der Außenwelt, die Erhaltung der dauernden, inneren Konzentration – das alles weist auf den geistigen Weg eines Mystikers hin, die *via negativa*, welche zu seltenen Momenten der

³⁴⁸ Niziołek, S. 171. Original auf Polnisch: „Z tych symbolicznych znaków Lupa kreuje sugestywną przestrzeń otwartą na kosmiczne żywioły: ognia, wody, ziemi – które dzięki muzyce, światłu, rekwizytom znajdują się w bezustannym ruchu. Przede wszystkim zaś dzięki aktorskiej ekspresji, sile emocji, towarzyszącej zapisywaniu studium. Ekstazyjne przeżycie symbolu staje się prawdą budowaną na poziomie reakcji cielesnych. Siła oddziaływania tej sceny polega nie tyle na samej symbolice, ile na rytmie.”

³⁴⁹ Vgl. Ebd.

³⁵⁰ Ebd. Original auf Polnisch: „Pomiędzy siłą przeżycia a kształtem symbolu jest jakaś niewspółmierność, rozstrzygająca o dramatycznym napięciu tej sceny. Przepluwający przez Konrada strumień energii wciąż nie może odnaleźć właściwego wyrazu. Dlatego moment jądrowidzenia rozkwita w morzu bełkotu, objawia się w kalekich symbolach, obrazach *sacrum* znamienych dla naszych czasów.”

Ekstase führt. In der Inszenierung Lupas wird Konrad also die Erkenntnis zuteil.³⁵¹ Die Studie steht daher für etwas Tieferes, Unbewusstes – die Illumination.

In der Traumszene findet man überdies einen diskreten autothematichen Akzent. Konrad, der während seines Traums die Studie niederschreibt, deren Inhalt ein anderer ist als der, den er im Wachzustand vor sich hat, wird zur Verkörperung des von Lupa so hochgeschätzten Künstler-Mediums, welcher unter der Führung des Unterbewusstseins seine Werke schafft und uns die geistige Form unserer Zeit offenbaren soll.³⁵²

Eine andere wichtige Frage, „Konrads Traum“ betreffend, ist, warum die Konrad die Studie verbrennt und so mit völliger Absicht das Lebenswerk ihres Mannes zerstört. Die Beziehung zwischen Konrad und seiner Frau ist sehr ambivalent. Auf der einen Seite ist seine Frau das Objekt seiner Experimente und ermöglicht ihm so seine Studie – mit ihr hat er die so genannte Urbantschitsche Methode bis zur Perfektion geführt, auf der anderen Seite ist sie es, von der die größte Gefahr für die Studie ausgeht. Sie war es, die immer gegen das Kalkwerk und so gegen seine Arbeit über das Gehör war. Umso wichtiger die Figur seiner Frau für Konrads Niederschrift der Studie wird, desto größer ist auch die Gefahr, die von ihr für die Studie ausgeht. Nicht nur ihre alltäglichen Bedürfnisse und spontanen Befehle halten Konrad von der Arbeit ab, sondern auch die Tatsache, dass sie nicht nur nicht mehr an die Niederschrift der Studie glaubt, sie lacht sie vollkommen aus. Wie zum Beispiel in der Szene des Streites, „Die Urbantschitsche Methode II“, wo die Konrad folgende Worte sagt: „Deine Studie ist ein Hirngespinnst! Wieso schreibst du sie nicht auf? Ich will nicht wissen, was in deinem Kopf ist!“. Diese Kommentare ihrerseits machen Konrad noch aggressiver und bestätigen seine schrecklichsten Befürchtungen, welche sich in seinem Traum konkretisieren: Es ist seine Frau, die die Studie verbrennt. Es ist also keine wundersame Tatsache, dass er seine Frau umbringt, die, wie es für ihn scheint, die größte Gefahr für die Studie darstellt. Auch der Tag, an dem es zum Mord kommt, kann kein Zufall sein: Es ist der Heilige Abend, die Nacht vom 24. auf den 25. Dezember. Bernhard und Lupa negieren mit dieser Tatsache, dass der christliche Mythos der Erlösung existiert. Konrads Frau wird stellvertretend für Christus getötet und mit ihr stirbt jede Hoffnung auf eine göttliche Hilfe. Mit diesem Mord endet auch die Hoffnung, dass die Studie jemals zu Papier gebracht werden kann, woran Konrad bis zu diesem Moment vielleicht noch geglaubt hat. Durch den Mord hat er nicht ein Hindernis liquidiert, er zerstört jegliche Chancen einer Niederschrift seines Werkes.

³⁵¹ Vgl. Niziołek 1993b, S. 159.

³⁵² Vgl. Ebd.

Die Konrad ist demnach, neben ihm selbst, die wichtigste Protagonistin in *Kalkwerk*. Es ist also kein Zufall, dass ihr das Ende des ersten, „Konrads Traum“, sowie des letzten Aktes, also dem Ende des ganzen Stücks, gehört. Beide Szenen sind die bewegendsten, drastischsten und bedeutendsten der ganzen Inszenierung. Die letzte Szene „Zugepudert“, welche außerhalb des szenischen Narrationsrahmens, welchen die ersten und letzten Worte des Romans, ausgesprochen durch Fro, bilden,³⁵³ steht, ist auch sehr symbolreich und beendet die Vorstellung nicht wirklich, sondern eröffnet nur neue Perspektiven. Hier stehen Konrad und seine Frau schon inmitten der Katastrophe, und endlich bemerkt er sie, was in einem gewissen Sinn eine Offenbarung ist. Das ist definitiv kein Ende, sondern das Treffen auf ein weiteres von Lupa so oft behandeltes Thema, nämlich jenes der zwischenmenschlichen Beziehungen. In diesem Fall ist es die Beziehung zwischen dem Manipulator und seinem Medium, jedoch ist man sich bei den Konrads nicht hundertprozentig sicher, wer wer ist. Man sieht in der Szene ein Ereignis, über das keiner der Zeugen etwas wissen konnte. Die Erinnerungen versetzen die Konrad in einen Trancezustand, wir hören die Melodie des Walzers. Sie lässt sich das Kleid mit der Schleppe anziehen, das sie am Ball in Madrid anhatte und nimmt eine königliche Pose ein, währenddessen führt Konrad all ihre Befehle, einem Diener ähnelnd, aus. Er zieht sie an, reicht ihr den Spiegel, den Puder. Schließlich beginnt sich seine Frau in schnellen, nervösen Bewegungen das Gesicht zu pudern. Ihr Gesicht wird leichenweiß. Man sieht Massen von Puder in der Luft, ihre Hände bewegen sich wie ohne ihr zutun, und auf einmal ist der Trancezustand zu Ende und die Puderdose fliegt zu Boden.

Durch diese Szene wird klar, dass je tiefer wir in die innere Welt Konrads eintauchen, desto schwieriger wird es, die Wahrheit über sie herauszufinden. Hier wird Konrad, der bis jetzt nur auf sich selbst konzentriert war, zum ersten Mal von einem anderen Menschen geblendet. Gleichzeitig ist er auch erstmals von der inneren Anspannung befreit, die ihn das ganze Stück über begleitet hat und seinen Körper in eine dauernde Bewegung versetzt hat. Nicht Konrad ist an dieser Stelle in einem Trancezustand, sondern seine Frau. Ihr zugepudertes Gesicht wird gleichzeitig zu einer Maske des Todes und der ewigen Jugend.³⁵⁴

Die Symbolik dieser Szene wird von Grzegorz Niziołek folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

Konrad hält in der letzten Szene einen Stein aus Kalk in der Hand, denselben, mit dem er auch im Traum seinen Mandalakreis gezeichnet hat. Ein ähnlicher Stein befindet sich auf der Vorbühne. Auch der Puder, mit welchem die Konrad ihr Gesicht bedeckt und dessen Wolken in der Luft schweben, scheint dieselbe Materie zu sein – eine zu Puder gewordene Kreide.

³⁵³ Vgl. Niziołek, S. 176.

³⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 177.

Aus den gemischten Elementen wurde eine saubere, einheitliche Substanz: der alchemische Prozess ist an sein Ende gelangt. Der Widerspruch zwischen der Idee und dem Leben, welcher die Dramaturgie der Inszenierung in Gang brachte, wurde hier aufgehoben. Eine eigentümliche *coincidentia oppositorum* wird vollendet. Das heißt, ein Moment der höchsten geistigen Erkenntnis, die durch Mythen, Symbole, Rituale, in Einklang gebrachte, widersprüchliche Prinzipien und entgegengesetzte Aspekte der menschlichen Kondition hervorgebracht wird.³⁵⁵

Ein weiteres wichtiges Symbol im Stück ist das Fenster. Es ist ein Medium, das für Kontakt steht, jedoch nicht einen Kontakt mit der Welt, sondern mit der Transzendenz. Das ganze Kalkwerk ist isoliert, mit einer Mauer umgeben und will nichts, was in der Außenwelt existiert, in sich hineinlassen. Nur das Fenster stellt die Verbindung zur Welt dar, dennoch ist, wenn man aus dem Fenster schaut, nur Wasser zu sehen. Dieses hat auch an dieser Stelle die Funktion der Isolation und stellt ein weiteres Symbol der Trennung dar. Im Unterschied zum Fenster spricht aber das Wasser mit Konrad, und zwar nur mit ihm.³⁵⁶ Es soll Konrad etwas offenbaren und hat eine ganz spezielle Funktion:

Das Wasser isoliert Konrad von den Menschen und erlaubt ihm in diesem Sinne, das, was üblicherweise als eine Norm anerkannt wird, nicht zu berücksichtigen; zugleich ruft ihn das Wasser – es trägt die Stimme der Transzendenz herbei.³⁵⁷

Das Wasser ist also eines der Mittel, durch die Konrad die Offenbarung erfährt. Das Fenster spielt während der ganzen Inszenierung eine wichtige Rolle, denn es steht für Transzendenz, die sich in jedem Moment des Lebens abspielt. Somit ist es eines der zentralen Objekte des Stückes. Die Tiefe der Gewässer, die bereits schon in „Konrads Traum“ vorkam, kommt auch hier wieder zum Vorschein, und zwar als das Zeichen eines tiefen Geheimnisses, das in ihnen schlummert. Konrad weiß, dass er in dieses Geheimnis eingeweiht werden kann, deshalb verfolgt ihn das Fenster das ganze Stück über und ist dermaßen wichtig in seinem Leben. Es hat überdies eine ganz starke Wirkung auf andere Menschen, wie man am Beispiel des Baurats sehen kann. Auch er ist bei seinem ersten Besuch im Kalkwerk ganz hingezogen zum Fenster und kommt so, unter dem Vorwand, das Maßband vergessen zu haben, noch einmal

³⁵⁵ Niziołek, S. 177. Original auf Polnisch: „Konrad w ostatniej scenie trzyma w ręku wapienny kamień, taki sam, jakim rysował we śnie koło-mandale. Podobny kamień znajduje się na proscenium. Również puder, którym Konradowa pokrywa twarz i którego chmury unoszą się w powietrzu, wydaje się tą samą materią – sproszkowaną kredą. Ze zmieszanych pierwiastków powstała czysta jednolita substancja: alchemiczny proces dobiegł końca. Sprzeczność między ideą a życiem, która urachamiała dramaturgię spektaklu, tu zostaje zniesiona. Dokonuje się swoista *coincidentia oppositorum*. A więc moment najwyższego duchowego poznania, jakie dają mit, symbol, rytuał, godzące sprzeczne zasady, przeciwstawne aspekty ludzkiej kondycji.”

³⁵⁶ Vgl. Majcherek, S. 23.

³⁵⁷ Ebd. Original auf Polnisch: „Woda oddziela Konrada od ludzi i w tym sensie pozwala mu nie liczyć się z czymś, co potocznie bywa uznawane za normę; zarazem ta sama woda wzywa Konrada – to ona niesie głos transcendencji.“

ins Kalkwerk um ein weiteres Mal Zeuge dessen zu werden, was er während des ersten Besuches erlebt hat und in seiner Ohnmacht endete. Ob es hier zur Offenbarung kam, weiß der Zuschauer nicht, jedoch muss eine gewisse Vision und in der Folge ein Trancezustand beim Baurat aufgetreten sein, sonst würde er nicht wieder kommen. So wie Konrad ist er in die Fänge des Fensters geraten.

Ein weiteres in Lupas Inszenierung vorkommendes Symbol sind die auf einmal auf der Bühne erscheinenden affenähnlichen Gestalten in der achten Szene „Das Fest“. Die Konrads sind in dieser Szene in einem tranceähnlichen Zustand, nachdem sie sich zuvor wieder an ihre Vergangenheit erinnert haben und sich näher gekommen sind. Die Affen stehen hier für eine Rückkehr zum Ursprung. Der Affe ist der nächste Verwandte des Menschen, mit vergleichbarer genetischer Ausstattung und ähnlichen Verhaltensmustern. Diese Tatsache bezeichnete Sigmund Freud als Kränkung und Lupa könnte genau darauf anspielen. Konrad sieht sich als einen zivilisierten Geistesmenschen, der allen Trieben, die so typisch für die Menschen sind, widersteht und über all dem zu stehen glaubt. In dieser Szene ist er jedoch nicht mehr so diszipliniert und lässt sich gehen. Es ist eines der Momente, wo noch die meisten positiven Gefühle zwischen den beiden Konrads entflammen. Im Buddhismus wird der Affe als Grenzgänger zwischen den Welten gesehen und verkörpert Schelm und Teufel in einer Gestalt. Außerdem kann der Affe für instinkthafte Impulse aus dem Unbewussten stehen. Alles Dinge, die auf Lupas affenähnliche Gestalten zutreffen würden. Zusätzlich entsteht durch sie die Stimmung des Unheimlichen, die noch verstörender auf den Zuschauer wirkt.

Zusammenfassend muss gesagt werden, dass die Symbolik in der Adaption eine tragende Funktion hat und für das Verständnis bzw. die Interpretation des Stückes unabdingbar ist. Die Symbole und ihre Bedeutung haben eine Wirkung auf die ganze Inszenierung und sind so ein Hauptelement von Lupas *Kalkwerk*.

6 Kalkwerk: der Roman und die Inszenierung – ein Vergleich

In diesem Kapitel soll nun ein Vergleich zwischen den beiden Versionen des *Kalkwerks*, also dem Roman von Thomas Bernhard, der hier als der Ausgangspunkt angesehen werden muss, und der Inszenierung Krystian Lupa, der Adaption dieses Romans, angestellt werden. In mehreren Unterkapiteln sollen hier die wichtigsten Bereiche auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede untersucht werden, wobei zum Schluss eine Zusammenfassung all jener vorgenommen wird.

In seiner Inszenierung übernimmt Lupa viele Aspekte des Romans Bernhards. Da eine Adaption des ganzen Romans bis ins kleinste Detail nicht möglich gewesen wäre, konnte sich Lupa nur manches aus dem Roman herausnehmen und musste sich darauf konzentrieren. Die Frage ist nun: Was hat er sich herausgenommen? Was hat er fallengelassen? Wieso? Zusätzlich hat auch Lupa Szenen dazugeschrieben, seine berühmten „Apokryphen“, und eigene Sachen von sich in die Inszenierung hineingebracht. Was für eine Bedeutung haben sie für das Stück? Und werden durch sie die Aussagen und Schwerpunkte Bernhards verändert? Diese und noch andere Fragen gilt es in diesem Kapitel zu beantworten.

Bei einem so durchgeführten Vergleich muss man jedoch im Hinterkopf behalten, dass eine Theaterinszenierung, sogar wenn sie so nah wie möglich am Roman bleiben will, schon allein wegen des Mediums her nie genau gleich sein wird. Dies wird in diesem Vergleich berücksichtigt, indem versucht wird, die einzelnen Bereiche sowohl aus literarischer, wie auch aus theatralischer Sicht zu untersuchen und die nachfolgende Gegenüberstellung vor allem auf dem hervorgerufenen bzw. daraus entspringenden Sinn und der damit zusammenhängenden Bedeutung für den Roman bzw. für das Stück basiert.

6.1 Narration

Die Narration spielt in Thomas Bernhards *Das Kalkwerk*, wie bereits in einem der vorigen Kapitel besprochen wurde, eine ganze besondere Rolle. Sie determiniert den Roman in seiner äußerlichen, sprachlichen Erscheinung, hat aber auch eine Bedeutung auf der inhaltlichen Ebene, da alles Dargestellte hinterfragt werden kann und zusätzlich sehr kompliziert geschildert erscheint.

Krystian Lupa versucht diese komplizierte Erzählstruktur, soweit es überhaupt möglich ist, auf der Bühne zu übernehmen. So ist auch in der Inszenierung *Kalkwerk* die Narration ein

wesentlicher Bestandteil des szenischen Geschehens, wie schon im vorigen Kapitel erwähnt wurde.

Der Roman Bernhards speist sich aus mehreren Zeugenaussagen zusammen und hat den Charakter einer Hypothese. Fragmentarisch und hypothetisch lässt sich aus diesen Aussagen die Geschichte Konrads erzählen. Auch Lupa führt schon am Anfang des Stücks mehrere Erzähler ein, von denen jeder etwas anderes über den Tatvorgang berichtet, und erzeugt somit den Effekt von Fiktionalität. Lupa versucht die im Roman vorkommende Perspektivisierung auf dramatischem Wege, da der epische hier nicht möglich ist, noch mehr zu verstärken. Zu diesem Zweck baut er die erste Szene mit den Polizisten, die am Anfang des Romans bzw. des Stückes ins Kalkwerk kommen, um es zu durchsuchen, aus. Diese Sequenz kam bei Bernhard nur leicht skizziert vor, Lupa erweitert sie, um denselben Effekt im Theater zu erreichen, den man auch bei der Lektüre des Romans antrifft. Bevor wir also in die Welt Konrads eintreten, sollen wir in der einführenden Szene, Konrad aus einer anderen Perspektive betrachten, aus der Perspektive seiner Umgebung. Wir verfolgen demnach die Reaktionen, die Konrad bei Fremden auslöst.³⁵⁸ Der Regisseur hat somit einen Weg gefunden um die komplizierte Erzählstruktur und die damit zusammenhängenden im Leser hervorgerufenen Gefühle auf die Bühne zu bringen, und so auf sein *Kalkwerk* zu übertragen. Ein Problem gibt es bei dieser Adaption aber schon. Die Berichterstatter bleiben in Bernhards Roman im Dunkeln, der Leser lernt sie nur über ihre Berichte kennen. Bei einem Bühnenstück brauchen diese Berichterstatter ein Gesicht, das Lupa ihnen auch gibt. Sie sind nur Erzähler und somit verständnislos gegenüber der Studie Konrads. Lupa bezeichnet sie selbst als „völlig inkompetent“ und nennt sie „Ignoranten“³⁵⁹. Jedoch stellt eben dieses Nichtwissen oder Halbwissen, wie Uta Schorlemmer konstatiert, 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.³⁶⁰

Diese Tatsache findet man sowohl im Roman als auch in der Inszenierung. Lupa hat den Roman Bernhards ganz genau studiert und versucht die Erzählstruktur, soweit es ihm nur möglich ist, zu übernehmen. Er sagt über den Roman, dass sich der Schriftsteller die Sprache

³⁵⁸ Vgl. Niziołek, S. 164.

³⁵⁹ Lupa 1994, S. 60.

³⁶⁰ Schorlemmer, S. 104.

und Narration betreffend „bei seinem Protagonisten angesteckt“³⁶¹ hat. Bernhard spreche die Sprache Konrads und nicht umgekehrt. Überdies behauptet der Regisseur, dass die Erzähltechnik des österreichischen Autors zur „Mythologisierung“ der Figur Konrads beitrage. Trotzdem sehe der Theatermacher die Figur im Text körperlich präsent vor sich stehen.³⁶²

Das Einzige, was in der Aufführung Lupa fehlt, aber bei Bernhard zu finden ist, ist der Ich-Erzähler, der Lebensversicherungsvertreter, der sich beruflich mit der Causa Konrad auseinandersetzt, jedoch deutet seine intensive Beschäftigung mit dem Fall und seine Erzähltechnik darauf hin, dass er immer mehr von Konrad fasziniert ist. Niziołek redet sogar von einer Faszination, die die Grenzen des Beruflichen überschreitet.³⁶³ Doch auch ohne diesen Ich-Erzähler gelingt es Lupa, eine ähnliche, wenn nicht sogar dieselbe Wirkung zu erzielen, und zwar durch die Umdrehung der Perspektiven, von der äußerlichen in die innerliche.³⁶⁴ Das heißt, dass der Zuseher Konrad, außer in der ersten Szene mit den Polizisten, immer aus einer Perspektive betrachtet, als ob er sich im Kopf Konrads befinden würde, demnach von Innen. Denselben Effekt erreicht Bernhard mit seinem Erzählverfahren. Demzufolge kann festgestellt werden, dass die Narration zu den Gemeinsamkeiten zwischen dem Roman und der Inszenierung gehört. Lupa versucht, soweit es ihm im Theater möglich ist, das komplizierte Erzählverfahren Bernhards zu übernehmen, und falls dies nicht der Fall ist, wie beim Ich-Erzähler, Verfahren zu finden die denselben Effekt wie bei Bernhard erzielen.

6.2 Raum, Musik und Wiederholung

Raum und Musik sind Bereiche, in denen ein Vergleich zwischen einem Roman und einer Theateraufführung besonders schwer erscheint. Denn das Theater hat tatsächlich, etwas mit Hören und Sehen zu tun, im Roman ist es jedoch eine kompliziertere Sache. Beim Lesen sieht und hört man nur innerlich, es ist die eigene Vorstellungskraft, der eigene Kopf, die bewirken, dass man glaubt etwas zu hören und zu lesen. Natürlich ist diese Erfahrung dann nur subjektiv.

In der Theaterinszenierung *Kalkwerk* wird dem Publikum präsentiert, wie Lupa die Lektüre des Romans erlebt, und die Geschehnisse und die Atmosphäre gesehen hat. Dies betrifft hier

³⁶¹ Lupa 1994, S. 59.

³⁶² Vgl. Ebd., S. 61.

³⁶³ Vgl. Niziołek 1993, S. 158.

³⁶⁴ Vgl. Ebd.

vor allem den Bereich der Musik und des Raums. An dieser Stelle wird nun der Versuch unternommen, eine Gegenüberstellung auf diesem Gebiet anzustellen, und zwar wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Interpretation Lupas tatsächlich mit dem sich im Roman befindlichen Material vereinbar ist.

Wie bereits erwähnt wurde, übernimmt der Regisseur in seiner Adaption zwar die Geschichte Bernhards, erzählt sie aber auf seine eigene Weise wieder, wie es für sein Schaffen und für sein Theater typisch ist. Die Adaption Lupas gibt die Atmosphäre und den groben Inhalt des Romans wieder, jedoch verleiht sie dem Stück auch die Züge seines Theaters. „Die Situationen sind aus dem Roman herausgenommen, aber sie gewinnen oftmals einen eigenen Rhythmus und eine deutlichere Pointe“³⁶⁵, schreibt Niziolek hierzu. Dies geschieht bei Lupa vor allem durch die Musik und das Bühnenbild. Sie sind nicht im Roman enthalten, denn dies ist aufgrund des Mediums nicht möglich, spiegeln jedoch auf der Bühne den Roman Bernhards wieder. Das Hauptthema „Das Innere triumphiert über das Äußere“, finden wir in allen Werken Bernhards, der darin beispielsweise vollkommen auf Landschaftsbeschreibungen verzichtet, die er selbst als unwichtig bezeichnet:

Ich schreibe nur immer über innere Landschaften, und die sehen die meisten Leut` nicht, weil sie innen fast nichts sehen, weil sie immer glauben, wenn`s drinnen ist, ist`s finster, und dann sehen sie nichts. Ich glaube, ich habe überhaupt noch in keinem Buch eine Landschaft beschrieben.³⁶⁶

Auch im *Kalkwerk* werden Landschaftsbeschreibungen ausgespart. Eine „innere Landschaft“ bildet sich im Roman durch die Monologe Konrads, die die Problematik der Studie immer wieder umkreisen. Aufschlussreich sind, nach Lindenmayr, auch die Gebäude, in denen die Personen Bernhards leben, „Landschaft wird durch Innenräume ersetzt und letztere stehen in Bezug zur `inneren Landschaft`“³⁶⁷. Der Kopf Konrads erweist sich für seine Studie als ein Kerker, analog dazu das Kalkwerk für Konrad als ein Gefängnis. Dadurch kommt es im Roman zum folgenden Phänomen, das Christoph Meister beschreibt: „Der Kalkwerksinnenraum konstituiert sich also als ein `Kopfraum`“³⁶⁸. Das heißt, dass das Kalkwerk eigentlich eine Darstellung des Kopfes Konrads ist:

³⁶⁵ Niziolek 1993, S. 158.

³⁶⁶ Th. Bernhard. In: Krista Fleischmann: *Monologe auf Mallorca. Die Ursache bin ich selbst. Die großen Interviews mit Thomas Bernhard*. DVD. Frankfurt/Main: Suhrkamp; Berlin: Absolut Medien 2008.

³⁶⁷ Lindenmayr, S. 62.

³⁶⁸ Christoph Meister: *Ein Roman und sein Schauplatz. Die Logik des erzählten Raums bei Thomas Bernhard*. Bern, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1989, S. 60. Im Folgenden als Meister und Seitenzahl kurz zitiert.

In dem erfolglosen Bemühen, ans Ende des Kalkwerks – und damit zur Ruhe – zu gelangen, wird die Unendlichkeit des Gemäuers [...] explizit. Der Kopfraum Kalkwerk [...], in dem sich alle Kräfte auf den einen Zweck, die Studie, konzentrieren lassen sollten, löst sich hier in ein endloses Labyrinth auf, in dem Konrad – der prädestinierte Bewohner! – Orientierung und Übersicht vollkommen verliert. In analoger Weise geht Konrads Ich auch im eigenen Denken, in dem Bereich, den es sich zum einzigen Verwirklichungsort gemacht hat, seiner selbst verlustig, [...].³⁶⁹

Zu einem Labyrinth werden demnach sowohl der Kopf Konrads, wie auch das Kalkwerk selbst. Das Kalkwerk und Konrads Kopf können also als ein Raum gesehen werden. Somit wird das Kalkwerk zu einem Kopfraum und einer Darstellung der inneren Vorgänge Konrads. Diese Eigenschaft finden wir auch in Krystian Lupas *Kalkwerk*.

Diese Unwichtigkeit des Äußeren spiegelt sich in der Theaterinszenierung in der Armut und Farblosigkeit des Bühnenbildes wider. Die Kulisse gleicht eher einem Laboratorium oder einem Käfig als einem Zimmer und die ganze Inszenierung zeichnet sich durch den Mangel an Farben, durch das Graue aus. Diese Farblosigkeit ist die Spiegelung des wichtigsten Themas des Stücks. Dieses wurde bereits erwähnt und lautet: „Das Innere triumphiert über das Äußere.“ Der Bühnenraum und das Bühnenbild werden zu einer Darstellung der Aussicht aus dem Inneren des Kopfes des Protagonisten. Man hat es demnach hier mit einer Unterordnung des Bühnenraums unter die innere Perspektive zu tun, also einer Veräußerung der Innerlichkeit, genau so eine, wie wir sie bei Bernhard antreffen.

Es kann also festgestellt werden, dass den Raum bzw. den Bühnenraum betreffend, beide Künstler dieselben Ziele verfolgen: Das Innere soll im Mittelpunkt stehen, das Äußere wird in den Hintergrund gedrängt.

Die Musik ist im Bezug auf *Das Kalkwerk* auch besonders wichtig, da der Roman sich bereits inhaltlich sehr stark mit diesem Thema auseinandersetzt, da Konrad ja außergewöhnlich gut hören kann und das Gehör Gegenstand seiner Studie ist. In der Inszenierung Lupas dokumentiert und verstärkt die Musik die inneren Vorgänge der Protagonisten. Sie ist die Widerspiegelung der inneren Prozesse der Figuren, besonders Konrads, und wird zum Ausdruck der inneren, unbewussten Strömung. Überhaupt ist die ganze Figur Konrads wie ein Musikstück aufgebaut.³⁷⁰ Lupa argumentiert diese Tatsache folgendermaßen:

Konrad befindet sich in einer Epoche, welche noch zu der Epoche der schweigenden Propheten gehört, weil es noch keine neuen Zeichen gibt, welcher sie sich bedienen könnten, bedienen sie sich des Rhythmus.³⁷¹

³⁶⁹ Meister, S. 82f.

³⁷⁰ Vgl. Niziołek, S. 167.

³⁷¹ K. Lupa. In: *Bernhards Virus* [Wirus Bernharda]. Ein Gespräch zwischen Jacek St. Buras, Krystian Lupa, Anna Milanowska und Małgorzata Sugiera. Dialog 4 (1993), S.136-141; hier: S. 139. Im Folgenden als

So wird auch die Figur Konrads von einem eigenen Rhythmus getragen. Wieder eine Parallele zu Bernhard, dessen Prosa unter anderem durch ihren Rhythmus immer an ein Musikstück erinnert. Die Musikalität spielt im Œuvre von Thomas Bernhard eine ganz besonders wichtige Rolle. Bernhard hatte selbst eine Musikausbildung am Mozarteum genossen und ließ die Musik immer wieder in seine Texte hineinfließen, denn, wie er selbst sagte, „Prosaschreiben hat immer etwas mit Musikalität zu tun“³⁷². Manchmal ordnete er sogar Wortformen dem Rhythmus unter, damit sie besser in den Text hineinpassen. Bernhard verwendet im *Kalkwerk*, oft sogar in nur einem Satz abwechselnd mehrere Wortformen, wie z.B. „gehen“ oder „gehn“. Dazu meint er: „(...) der Rhythmus, das muss halt auf die Silbe stimmen, sonst fällt's auseinander, für mein Gehör.“³⁷³ Auch für Lupa war die Musik von Beginn seines Schaffens an besonders wichtig. Schon während seiner Zeit in Jelenia Góra war das Musikhören für die gemeinsame künstlerische Arbeit ganz zentral.³⁷⁴ So musste sie auch in dieser Aufführung eine ganz besondere Rolle spielen.

Die ganze Inszenierung komponiert Lupa nach dem Prinzip der musikalischen Reprise. Es sind Wiederholungen der verschiedensten Arten von Situationen, aber auch von einzelnen Gesten oder Lautmotiven.³⁷⁵ Jeder Akt, jede Szene nimmt Motive aus den vorigen auf und verarbeitet sie nach den eigenen Bedürfnissen. Dies führt wieder zu Thomas Bernhard, denn die Figur der Wiederholung ist ein von ihm sehr oft verwendeter Kunstgriff, den man durchaus als eines der wichtigsten Charakteristika seines persönlichen Stils bezeichnen kann. Er verwendet die Wiederholung auf jedem nur möglichen Gebiet:

Das Spektrum reicht von der Rekurrenz auf der Ebene des Phonems über die des Morphems und des Lexems bis hin zur semantischen und syntaktischen Wiederaufnahme.³⁷⁶

Als Beispiel für die bei Bernhard vorkommende Wiederholung, soll folgender Satz angeführt werden:

Zuerst erschöpfe ich mich langsam und nach und nach mit immer größerer Intensität in den Versuchen, dann machte ich eine Zusammenfassung, dann wieder ein Zusammenfassung, darauf wieder eine Zusammenfassung et cetera, soll Konrad zum Baurat gesagt haben, dann fing ich wieder mit Versuchen an, komplettierte wieder und machte wieder eine

Bernhards Virus und Seitenzahl kurzzitiert. Original auf Polnisch: „Konrad znajduje się w epoce, która należy jeszcze do epoki milczących profetów, ponieważ nie ma jeszcze nowych znaków, którymi mogliby się posługiwać, posługują się zatem rytmem.”

³⁷² Th. Bernhard. In: Kurt Hoffmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien: Löcker 1988, S. 24.

³⁷³ Th. Bernhard. In: Sepp Dreissinger (Hg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Publication P N° 1, Verl. für Literatur, Kunst u. Musikalien 1992, S. 29.

³⁷⁴ Vgl. Schorlemmer, S. 103.

³⁷⁵ Vgl. Niziołek, S. 168.

³⁷⁶ Wintereder, S. 111.

Zusammenfassung und wieder eine Zusammenfassung und wieder eine Zusammenfassung et cetera. (KW 57)

Die Wiederholung ist also auch eine Eigenschaft, die sowohl bei Lupa als auch bei Bernhard anzutreffen ist, und so als Gemeinsamkeit der beiden Versionen des *Kalkwerks* bezeichnet werden kann. Beim Polen ist sie sehr stark an die Musik gekoppelt, beim Österreicher an seinen rhythmisierenden Erzählstil, der auch als musikalisch bezeichnet werden muss. Niziołek macht jedoch darauf aufmerksam, dass beide eine andere Wirkung nach sich ziehen:

Der Rhythmus der Wiederholung führt aber bei Bernhard zur Müdigkeit, Erschöpfung und Unbeweglichkeit. Bei Lupa ist es anders. Er baut die Situation so auf und häuft den Rhythmus so an, um die Figuren zu einem Moment der Transgression, der Überschreitung der alltäglichen Empfindung der Zeit und des Raums, zu führen.³⁷⁷

Lupa liest also *Das Kalkwerk* Bernhards auf eine für ihn typische Art und Weise, wie ein Palimpsest. Er versucht durch seine Lektüre in die Tiefe des Werkes zu gelangen, in seine tiefere Bedeutung. Die Wiederholung hat für ihn die Bedeutung der Suche nach etwas Tieferem, dem man immer wieder auf den Grund gehen muss, wodurch die Wiederholung entsteht. Dies ist Lupas Interpretation der Bernhardschen Wiederholung. Wenn man dann Oliver Jahraus Aussage, dass für Bernhard generell gilt, dass sich das Erzählen als Wiederholen realisiert³⁷⁸, in Betracht nimmt, kann man davon ausgehen, dass das Werk Bernhards für Lupa eine dauernde Suche nach Überschreitung und Offenbarung sein muss, aber dazu später noch genauer. Ob Nizioleks These, dass die Wiederholung bei Bernhard zur „Müdigkeit, Erschöpfung und Unbeweglichkeit“ führt, zutreffend ist, sei dahingestellt, aber eher fraglich. Selbst behandelt Thomas Bernhard das Thema Wiederholung in einer seiner Erzählungen und zwar in *Der Wetterfleck*:

(...) in der Wiederholung des Sachverhalts kommt das, worauf es ankomme, zum Vorschein, sagte ich, alles erscheint in einem anderen Licht, in einem *unbestechlichen Licht*, sagte ich, wenn man die erste Vorbringung des Sachverhalts mit der zweiten Vorbringung des Sachverhalts decke, das heißt, den Versuch mache, erste oder zweite Vorbringung *oder Schilderung* des Sachverhaltes, zu decken, oft zeige sich dann: das vorher Unbedeutende ist im Grunde bedeutend, das zuerst Bedeutende, auf einmal unbedeutend und alles in allem gehe es plötzlich um etwas ganz anderes.³⁷⁹

³⁷⁷ Niziołek, S. 172. Original auf Polnisch: „Rytm powtórzeń prowadzi jednak u Bernharda do zmęczenia, wyczerpania i znieruchomienia. U Lupy jest inaczej. Tak buduje sytuacje, zagęszcza rytmy, aby doprowadzić postacie do momentu transgresji, przekroczenia potocznego doznawania czasu i przestrzeni.”

³⁷⁸ Vgl. Jahraus, S. 90.

³⁷⁹ Thomas Bernhard: *Der Wetterfleck*. In: Ders.: *Die Erzählungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 344-378; hier: S. 356.

Gehe man diesem Textausschnitt nach und behaupte, dass Thomas Bernhard diese Meinung vertrat, ist die Wiederholung für den Schriftsteller auch eine Suche. Die Wiederholung bezieht sich bei ihm auf statische Zustandsbeschreibungen, die zu einer Handlungsarmut führen. Es gibt also durch die dauernde Wiederholung eine Konzentration auf den Ist-Zustand und die Frage nach dessen Art und Befindlichkeit. So eine Interpretation der Wiederholung bei Bernhard, würde der Lupas sehr nahe kommen.

Bezogen auf die Musik, gibt es demnach viele Überschneidungen zwischen Bernhard und Lupa, sowohl, was das Schaffen beider, wie auch deren *Kalkwerk* betrifft. Für beide spielt die Musik eine große Rolle und beide lassen die Musik in ihre Version des *Kalkwerks* einfließen. Bei beiden sind es der Rhythmus und die Wiederholung, die besonders wichtig sind, wobei die Bedeutung und die Wirkung dieser nicht mehr eindeutig interpretierbar sind. Hier muss sich jeder seine eigene Meinung bilden. Klar ist aber, dass es auf der musikalischen Ebene eine Verbindung zwischen dem Schriftsteller und Regisseur gibt. Bei beiden führt die Musik zu einer Veräußerung der Innerlichkeit und stellt so die inneren Vorgänge der Protagonisten dar.

„Das Innere triumphiert über das Äußere“ ist eine Eigenschaft, die bezogen auf den Raum bzw. das Bühnenbild und die Musik, sowohl auf das *Kalkwerk* Bernhards als auch das Lupas zutrifft.

6.3 Inhalt

Während ich die Adaption machte, war ich beunruhigt, ob ich denn manche Motive, die im Roman zerstreut waren, nicht zu sehr ordne, aber anders konnte ich mir das Führen einer Bühnenerzählung nicht vorstellen.³⁸⁰

So ordnet Krystian Lupa die Motive, die er bei Bernhard findet und setzt sie zu einer eigenen Version des *Kalkwerks* zusammen. In seiner Adaption wurden bis auf zwei Szenen, alle Szenen aus dem Roman übernommen, das heißt, dass der ganze Bühnentext auf dem Text Bernhards basiert, wobei man nicht davon sprechen kann, dass Lupa den ganzen Roman adaptiert. Es gibt zahlreiche Motive und Szenen, die in der Inszenierung *Kalkwerk* nicht zu finden sind, jedoch im Roman vorkommen, wie z.B. das Stricken der Fäustlinge, die Verwandten, das Beschimpfen des österreichischen Staates und die Kritik an der Kirche. Dies ist einerseits auf die Selektion Lupas zurückzuführen: Die Geschichte, die Lupa erzählt,

³⁸⁰ K. Lupa. In: *Bernhards Virus*, S. 139. Original auf Polnisch: „Robiąc adaptację miałem pewien niepokój, czy nie za bardzo porządkuję pewne wątki, które w powieści są rozproszone, ale inaczej nie wyobrażałem sobie prowadzenia teatralnej opowieści.”

konzentriert sich vor allem auf das Hauptmotiv und zwar dem nicht niedergeschriebenen Werk Konrads. Anders gesagt ist es eine Geschichte über das künstlerische Schaffen und das Werk.³⁸¹ Andererseits wäre eine ganz genaue Übernahme des Romans allein aus zeitlichen Gründen nicht möglich gewesen. Aus demselben Grund wird auch in dieser Arbeit keine genaue Auflistung aller übernommenen Motive angestrebt, da dies den Rahmen sprengen würde. Man kann jedoch feststellen, dass der Regisseur fast alle seine Motive aus dem Buch entlehnt und diese auf die Bühne projiziert. Die Ausnahme bilden die zwei von Lupa dazugeschriebenen Szenen, die so im Roman nicht vorkommen: die erste Szene „Zeugen – Polizisten – Zeugen“ („Mörder“) und die sechste Szene „Konrads Traum“. Es soll nun auf diese beiden gesondert eingegangen werden, wobei ihre Bedeutung für die Inszenierung und ihre Funktion darin im Mittelpunkt stehen sollen. Weiters soll auch klar gemacht werden, wieso diese beiden Szenen dazugeschrieben werden mussten und in welcher Beziehung sie zu Bernhards Roman stehen.

6.3.1 „Zeugen – Polizisten – Zeugen“

Die erste Szene im Stück wurde von Lupa dazugeschrieben. Man findet sie auch teilweise im Roman Bernhards, jedoch nicht genauso wie in der Adaption.

In „Zeugen – Polizisten – Zeugen“ finden die Polizisten Karl und Moritz den total durchnässten Konrad in der Jauchengrube, danach folgt das Umziehen Konrads und das Schnapstrinken der Polizisten, wobei Moritz Konrad immer wieder als Mörder beschimpft.³⁸² Dies kommt auch am Anfang des Romans vor. Den Unterschied macht jedoch das aus, was Lupa davor stellt. Zwischen dem Einstieg und dem Finden Konrads in der Jauchengrube befindet sich nämlich noch eine Sequenz, die es in Bernhards Version nicht gibt. Die Polizisten versuchen den Tathergang, wie Konrad die Konrad getötet hat und versucht hat ihren Körper zu verstecken, zu rekonstruieren. Lupa fügt diesen Abschnitt hinzu, seine Inspiration hierzu findet er aber in dem Roman. Die von den Polizisten getätigten Rekonstruktionsversuche entsprechen nämlich denen, die in dem Prosastück in den Gasthausgesprächen erwähnt werden:

...im Laska, heißt es, Konrad habe die Tote zuerst aus ihrem Zimmer heraus ins obere Vorhaus und dort zu dem über dem Wasser gelegenen Fenster zu schleifen versucht, wie alle, die einen umgebracht haben, glaubte auch Konrad, sich der Ungeheuerlichkeit bewußt geworden (Wieser), das Opfer beseitigen zu können, und was war näher liegend, als den

³⁸¹ Vgl. Kubikowski, S. 86f.

³⁸² Vgl. Hierzu Kapitel 5.2.2 dieser Arbeit.

Leichnam durchs Vorhaus ans Fenster zu schleifen und am Ende des Vorhauses, mit einem größeren Gegenstand aus Eisen oder Stein, wie Fro meint, ganz einfach aus dem Fenster fallen zu lassen, [...] aber Konrad habe schon bald einsehen müssen, dass er die Leiche nicht ans wasserseitige Fenster schleifen könne, dazu war er tatsächlich zu schwach und wahrscheinlich war ihm auch plötzlich zu Bewusstsein gekommen, dass es sinnlos sei, die Tote aus dem Fenster zu werfen, denn schon ein mittelmäßiger Kriminalist hätte diese von Wieser als recht plump bezeichnete Methode, sich des Mordopfers zu entledigen, in der kürzesten Zeit aufgedeckt, [...] ungefähr in der Mitte des oberen Vorhauses habe Konrad das Vorhaben, die Tote ans wasserseitige Fenster zu schleifen und hinauszuerwerfen, aufgegeben, möglicherweise wollte er auch plötzlich die Leiche gar nicht mehr wegschaffen, wie Fro vermutet, und er habe die stärker und stärker Blutende wieder in ihr Zimmer zurückgeschleift und unter Zuhilfenahme aller seiner Kräfte wieder in ihren Sessel gesetzt, wie die Rekonstruktion ergeben hat [...]. (KW 12f.)

In Lupas Stück gehen die Polizisten eben diesen Vermutungen nach. Der Regisseur hat sich demnach aus Bernhards Text die Idee herausgeholt, sie aber anders und teilweise zu einem anderen Zweck umgesetzt. Selbst sagte er dies dazu:

Zum Beispiel die Szene mit den Polizisten. Mir ist bewusst, dass sie mit einer anderen Sprache geschrieben ist, wenn auch sie die Anweisungen Bernhards treu wiedergibt. Als ich begann die Dialoge niederzuschreiben, unterlag ich der Versuchung der absoluten Nachahmung und der Erschaffung einer weiteren homophonen Szene, und plötzlich dachte ich mir, dass diese Szene doch fremd sein sollte.³⁸³

So passt diese Szene nicht wirklich in das Schema des Romans, denn sie wird nicht so übernommen, wie Bernhard diese Sequenz geschrieben hat. In ihr verfolgt Lupa andere Ziele und sie übernimmt zwei Hauptfunktionen in der Inszenierung:

Erstens ist sie, wie bereits erörtert, für die Narration wichtig. Sie soll Konrad aus der Perspektive seiner Umgebung zeigen und somit dem Publikum verbildlichen, welche Reaktionen Konrad bei Fremden auslöst. Es ist die einzige Szene im Stück, die das Geschehen nicht aus der Perspektive Konrads zeigt. Der Regisseur hat die Szene dazu verwendet, die Erzählstruktur Bernhards soweit wie möglich zu übernehmen.

Zweitens finden wir in dieser Szene auch die von Lupa verwendete Symbolik. Sowohl das Fenster wie auch die Kreide spielen hier eine Rolle. Moritz zeichnet nämlich während seiner Untersuchung des Tathergangs den von den Polizisten angenommen Weg, wie Konrad seine Frau durch das Kalkwerk geschleift haben soll, mit einer Kreide, wie sie auch in der Traumszene vorkommt, auf den Boden. Während des Zeichnens schaut er zum Fenster und kommt so auf die Idee, wo sich Konrad verstecken könnte. Somit haben auch in dieser Szene

³⁸³ K. Lupa. In: *Bernhards Virus*, S. 139. Original auf Polnisch: „Na przykład scena z policjantami. Zdaję sobie sprawę, że jest ona napisana innym językiem, aczkolwiek bardzo wiernie odtwarza wskazania Bernharda. Kiedy zacząłem pisać te dialogi, miałem pokusę absolutnego naśladownictwa i stworzenia następnej homofonicznej sceny, i nagle pomyślałem sobie, że ta scena musi być jednak obca.”

das Fenster und die Kreide die Funktion von Elementen, die zur Erkenntnis führen sollen. Außerdem geraten die Polizisten nach Moritz` vom Fenster hervorgerufenen Eingebungen in einen gewissen Trancezustand, in dem Moritz sogar die tote Konrad aus ihrem Rollstuhl zu heben versucht und mit ihr zu Boden fällt. Ein Geschehen, das im Roman vorkommt, aber mit Konrad als Protagonisten:

[...] Konrad selbst habe zugegeben, dass ihm die Tote in dem Bemühen, sie wieder in ihren Sessel zu setzen, mehrere Male unter seinen Armen durch auf den Holzboden gefallen sei, über eine Stunde habe er gebraucht, um den leblosen, ihm immer wieder entgleitenden schweren Frauenkörper in den Sessel hineinzubringen. Wie er die Tote endlich im Sessel hatte, sei er so erschöpft gewesen, dass er neben dem Sessel zusammengebrochen sei... (KW 13)

Bei Lupa kommt diese Sequenz nur mit dem Polizisten, aber nicht mit Konrad vor. Höchstwahrscheinlich wollte Lupa damit die Wirkung, die das Fenster und die damit kommende Einsicht, auf die Menschen hat, veranschaulichen. Hier wird klar, dass Konrad nicht der Einzige ist, der durch das Fenster in seinen Taten beeinflusst worden ist, sondern dass es jeder sein kann. Da diese Szene die erste im Stück ist, soll sie schon am Anfang das Publikum auf die Bedeutung und Wirkung des Fensters aufmerksam machen. Die ganze Wirkung und Bedeutung des Fensters und der Kreide wird aber erst im Laufe des Stückes ersichtlich. Durch die Symbolik ist diese Szene auch eine Parallelszene zu „Konrads Traum“, da ja auch in ihr Konrad mit Hilfe des Fensters und der Kreide zur Erkenntnis gelangt.

6.3.2 „Konrads Traum“

Diese von Lupa dazugeschriebene Szene, die so im Roman nicht vorhanden ist, bildet das Herz des Stücks und wird von vielen polnischen Theaterwissenschaftlern, wie schon angeführt, als die wichtigste Szene der Inszenierung bezeichnet.

Der Traum Konrads kommt zwar in Bernhards Roman vor, jedoch nur nebensächlich und es wird nicht weiter auf ihn eingegangen. Bei Lupa bildet der Traum die Achse des Stücks. Es ist der Bruch Konrads, der auch einen bedeutenden Bruch für das Stück darstellt.

In Bernhards und Lupas Version des Traumes geschieht zusammengefasst Folgendes: Konrad wacht mitten in der Nacht auf und kann endlich die Studie niederschreiben, worauf er ganz erschöpft über ihr niedersinkt, wobei er gleichzeitig in der Lage ist, diesen Zustand und das gesamte Zimmer zu beobachten. Diesen Zustand bezeichnet Konrad als den idealsten in seinem Leben. Da tritt seine Frau ins Zimmer, die auf einmal nicht mehr verkrüppelt ist und

viel jünger und schöner aussieht als zuvor. Als sie am Schreibtisch die Studie sieht, schlägt sie mit der Faust auf den Tisch und sagt: „[...] das wäre ja noch schöner, hinter meinem Rücken die Studie einfach tatsächlich niederschreiben, in einem Zuge auf einmal die Studie niederschreiben“ (KW 150). Sie nimmt die Papiere und verbrennt sie. Der sie beobachtende Konrad will etwas dagegen machen, er kann sich aber nicht rühren, so muss er zusehen wie die Niederschrift verbrennt. Danach wacht er auf und muss feststellen, dass dies alles nur ein Traum war.³⁸⁴

Dieser grobe Handlungsstrang ist sowohl bei Lupa, als auch bei Bernhard gleich. Jedoch verrät der Pole, worüber die Studie ist, was beim Österreicher nicht der Fall ist. Bei Lupa erhält die Studie die Funktion einer Offenbarung und Erkenntnis und ist sehr symbolisch zu betrachten, dadurch hat sie Einfluss auf das Verständnis der gesamten Inszenierung und ist somit von größter Bedeutung. Da der Inhalt der Studie in der Szene „Konrads Traum“ offenbart wird, ist auch diese Szene von größter Wichtigkeit. In der inszenierten Version des Traumes murmelt Konrad vor sich hin und man kann ein paar Wörter heraushören u.a. „die Tiefe der Gewässer“, „Schale“, „innen drin gemeißelt, innen drin ist ein Samen“, „Kugel“, „Öffnen des Fensters“. Dieses von Symbolen gespickte Gestammel, deren Bedeutung schon erörtert wurde, finden wir im Roman Bernhards in der Szene des Traumes nicht. Diese Motive kommen im *Kalkwerk* des Österreichers vor, sind aber über den ganzen Roman verstreut. Lupa sammelt sie alle, fasst sie in der niedergeschriebenen Studie zusammen und bringt sie somit an einen Ort. Sie werden zum Sinn des Traums und der Studie, dadurch bekommen sie eine viel größere Bedeutung als bei Bernhard, vor allem was die Symbolik angeht.³⁸⁵ Diese Wiedergabe des Traums ist eine freie Interpretation des Regisseurs, der somit seine Weltsicht und den Schwerpunkt seines Schaffens in die Inszenierung einfließen lässt.

„Konrads Traum“ im Theaterstück konzentriert sich vor allem auf den Moment der Niederschrift und auf die Elemente, die dazu beitragen. Das im vorigen Kapitel bereits erwähnte Fenster ist eines der Elemente, die eindeutig die Niederschrift hervorrufen. Nachdem Konrad aufgewacht und aufgestanden ist, setzt er sich gegenüber das Fenster, starrt es an und wiederholt immer wieder: „Ich habe eine Idee zur Studie“. Erst danach geht er weiter zum Schreibtisch um sie tatsächlich niederzuschreiben. Aus der Schublade des Schreibtisches holt er daraufhin einen Kalkstein heraus, worauf er wieder aufsteht und zum Fenster geht. Da erkennt er, dass der Schreibtisch immer falsch gestanden ist und schiebt ihn in der Folge an eine andere Stelle des Zimmers. Nun steht der Tisch nicht mehr gegenüber dem Fenster, sondern seitlich. An dieser Stelle kann er unter dem oben genannten Gemurmel die Studie

³⁸⁴ Vgl. Lupa *Kalkwerk*, S. 31-34 u. KW 149f.

³⁸⁵ Vgl. Niziołek, S. 170.

verfassen, worauf ihn mitten in der Niederschrift wieder das Fenster zu sich ruft. Konrad geht erneut zum Fenster, wobei dieses plötzlich aufgeht und der aus diesem kommende Strom ihn zu Boden reißt. Er versucht aufzustehen, aber der aus Licht und Tönen bestehende Strahl stößt ihn weg. Daraufhin nimmt er den auf der Fensterbank liegenden Kalkstein und zeichnet mit diesem auf die neben dem Fenster stehende Tür einen Kreis. Dieser Vorgang wird von dem aus dem Fenster kommenden Energiestrom getragen, wobei Konrad von einer magischen Kraft geführt wird, welche in dem Stein zu liegen scheint. Der Stein gibt die Figuren im Raum vor, denen der Körper Konrads folgt. Er reißt ihn in die Mitte des Zimmers, wo er seinen Körper in einem verirrten Tanz führt. Schließlich holt Konrad aus und schmeißt den Stein mit voller Kraft aus dem Fenster. Alles beruhigt sich erneut und es wird still. Danach setzt sich Konrad wieder zum Schreibtisch, ergötzt sich an der Ruhe und beginnt wieder, jedoch nun ganz beruhigt, die Studie niederzuschreiben. Dann kommt es wieder zu einem Ausbruch des Wahnsinns und Konrad füllt, sich in einer Ekstase befindend, immer mehr Papierseiten. Es ist ihm egal, ob er auf dem Papier oder dem Schreibtisch schreibt, denn er schreibt mit dem ganzen Körper. Alle Glieder bewegen sich und jede Sinneinheit, die aus dem Gemurmel Konrads zu entnehmen ist, entsteht unter Schmerzen. Schließlich ist die Niederschrift fertig und Konrad sinkt über ihr zusammen.

Dieser hier beschriebene Teil des Traums kommt bei Thomas Bernhard gar nicht vor, bei Lupa beinhaltet er die wichtigsten Aspekte der Inszenierung. Das Fenster, der Stein aus Kalk, der Kreis sind alles Elemente bzw. Symbole, die die Bedeutung der Inszenierung tragen. Das Fenster steht bei Lupa für eine Quelle der Erkenntnis. Den Kalkstein könnte man, wie Majcherek es tut³⁸⁶, als Stein der Weisen bezeichnen. Durch diese Elemente kann Konrad die Studie niederschreiben, wobei in der Inszenierung damit die Illumination gemeint ist. Eine Illumination im Sinne von einer Erkenntnis über das Leben und den Sinn, nicht über die Studie „Das Gehör“ an sich. Weiters hat im Stück auch der Platz des Schreibtisches eine Bedeutung, bei Bernhard wird der Ort an dem der Schreibtisch steht, nicht einmal erwähnt. Auch das Fenster und der Stein kommen im Roman nicht vor, spielen somit dort keine Rolle. Im Bernhards Roman kommen insgesamt zwei Träume von Konrad vor, neben dem hier besprochenen, der chronologisch der erste Traum Konrads ist, kommt noch ein anderer vor, den Lupa nicht aufgreift:

[...] in einem Anfall von plötzlicher, nicht näher klassifizierbarer Verrücktheit (Katatonie?) hat er, Konrad, angefangen, das Kalkwerksinnere, und zwar von ganz oben unter dem Dach, nach und nach bis ganz hinunter, mit schwarzem Mattlack auszumalen, den er in mehreren

³⁸⁶ Vgl. Majcherek, S. 22.

großen Kübeln auf dem Dachboden gefunden hat. Nicht früher, als bis er nicht das ganze Kalkwerksinnere mit schwarzem Mattlack ausgemalt habe, verlasse er das Kalkwerk, habe er sich gesagt und den größten Wert darauf gelegt, tatsächlich alles im Kalkwerk schwarz [...] auszumalen. Decken, Wände, noch vorhandene Einrichtungsgegenstände, wie gesagt, einfach alles malte er schwarz an und aus, und er malte sogar das Zimmer seiner Frau und schließlich seine Frau selbst schwarz an und aus, [...] und schließlich auch alles in seinem Zimmer [...]. Kaum war er damit fertig gewesen, [...] habe er das Kalkwerk von außen abgesperrt und sei am Zuhause vorbei zum Felsvorsprung gelaufen und habe sich vom Felsvorsprung in die Tiefe gestürzt. (KW 187f.)

Beide Träume stehen bei Bernhard für die Unmöglichkeit der Niederschrift der Studie und sollen Konrad dies bewusst machen. Der von Lupa aufgegriffene Traum ist jedoch weit optimistischer als der andere: Hier kommt es zumindest zur Niederschrift, auch wenn diese im Nachhinein zerstört wird. Der zweite Traum wiederum macht es zur Gewissheit, dass das Kalkwerk die Vernichtung der Studie und auch Konrads selbst bedeutet.³⁸⁷ Durch das schwarze Ausmalen des Kalkwerks, kommt sein wahrer Charakter zum Vorschein: „Es handelt sich [...] um einen mit Trauer behafteten Raum in Gestalt des Sarges“³⁸⁸. Dieser Traum ist vollkommen negativ und trägt außer der Erkenntnis des Scheiterns keine weitere Erkenntnis mit sich. Es ist also nicht verwunderlich, dass Lupa diesen Traum in seiner Adaption nicht verwendet.

„Konrads Traum“ musste vom polnischen Regisseur dazugeschrieben werden, damit in dieser Szene die wirkliche Bedeutung der Studie zum Vorschein kommt und somit der Sinn der ganzen Inszenierung, die ohne diese Szene eine ganze andere Interpretation nach sich ziehen würde. Durch sie bekommt das Stück den typischen Zug des Schaffens von Krystian Lupa, wo es immer um die Sinnsuche und Erkenntnis geht. Mit einer genauen, nicht überarbeiteten Übernahme des Traumes aus Bernhards Roman würde dies nicht genügend ersichtlich werden. Der Theatermacher argumentiert das Dazuschreiben dieser Szene folgendermaßen:

Zum Beispiel beim Bernhard in der zentralen Szene des *Kalkwerks*, als Konrad die Niederschrift der Studie träumt. Der Literatur genügt es zu sagen, dass so ein Ereignis stattfand, dass dieser Traum so eine und keine andere Atmosphäre hatte. In dem Moment in dem wir Theater machen, muss dieser Traum zu einem Körper werden. Er muss seine Dauer haben, eine andere als die des literarischen Wortes. Doch damit nicht genug, er muss auch einen Inhalt haben. Die Studie muss in Erscheinung treten. Man musste also den Text schreiben, den Bernhard nicht geschrieben hat, den er nicht schreiben wollte und konnte. Man musste also die Studie schreiben, die Konrad geträumt hatte.³⁸⁹

³⁸⁷ Vgl. Margit Sturmlechner: *Thomas Bernhard. Eigentümlichkeiten der Raumdarstellung in den Romanen „Frost“, „Verstörung“ und „Das Kalkwerk“*. Diplomarbeit, Universität Wien 1992, S.86.

³⁸⁸ Sorg, S. 163.

³⁸⁹ K. Lupa. In: Archimbaud, S. 38. Original auf Polnisch: „Na przykład u Bernharda w centralnej scenie *Kalkwerku*, kiedy Konrad śni napisanie studium. Literaturze wystarczy powiedzieć, że takie zdarzenie miało miejsce, że ten sen miał taką a nie inną aurę. W momencie kiedy tworzymy teatr, sen ten musi stać się ciałem. Musi mieć swoje trwanie, inne niż trwanie słowa literackiego. Mało tego, musi mieć treść. To studium musi

Womit auch schon der Übergang zum nächsten Kapitel gegeben wäre.

6.4 Studie und Symbolik

Die Studie, die damit zusammenhängende Symbolik und die Symbolik an sich wurden im Verlauf dieser Arbeit bereits mehrmals erwähnt und erläutert. Nun sollen sie nochmals kurz im direkten Vergleich zwischen ihrer Bedeutung bei Bernhard und Lupa dargestellt werden.

Die Bedeutung der Studie und die mit ihr in Verbindung stehende Symbolik machen einen der größten Unterschiede zwischen dem Roman Bernhards und der Inszenierung Lupas aus. Durch die vom Polen dazugeschriebene Szene „Konrads Traum“ bekommt die Studie eine eindeutige Bedeutung zugeschrieben, diese hat sie beim österreichischen Autor nicht und ist in seiner Version demnach teilweise frei interpretierbar.

In Thomas Bernhards *Das Kalkwerk* ist die Studie „Das Gehör“ eine Obsession Konrads, ein „Hirngespinnst“, welches sein Leben bestimmt. Bei Lupa ist sie das Gleiche, aber sie ist noch viel mehr. Die oben bereits beschriebene Szene des Traums bringt ihre symbolische und kompensatorische Funktion zum Vorschein. Das bewusst gesetzte Ziel und das unbewusste Erwachen entpuppen sich als etwas ganz Anderes. In der Adaption erfährt Konrad die Offenbarung. Er wird zu einem Auserwählten, der die Illumination erlangt. Bei Bernhard ist dies nicht eindeutig, jedoch kann es auch nicht ausgeschlossen werden.³⁹⁰ Zu „Das Gehör“ bei Thomas Bernhard schreibt Johannes Frederik G. Podszun, der die Studie im Prosawerk des österreichischen Schriftstellers untersuchte, Folgendes:

Der Rätselcharakter der Studie als gedanklicher Konstruktion ist nicht vollständig und definitiv aufzulösen – denn gerade in ihrer Unbestimmtheit besteht ein zentrales Merkmal des Romans.³⁹¹

Was also noch bei Bernhard als ein Merkmal des Romans galt, wird bei Lupa durch die Enthüllung des Inhalts der Studie aufgelöst. Er gibt der Studie einen Inhalt, diesen erfahren wir im Roman nicht. Der Leser kann für sich entscheiden, ob die Studie nun wirklich nur das Gehör zum Thema hat oder für etwas Tieferes steht:

Einerseits glaube sie nicht an den Wert der Studie, andererseits könne sie ja auch nicht sagen, die Studie an welche ihr Mann den Großteil seiner Geistesexistenz verwendet hat, sei nichts

zaistnieć. Trzeba było więc napisać tekst, którego Bernhard nie napisał, nie chciał i nie mógł napisać. Trzeba było napisać studium, które śniło się Konradowi.“

³⁹⁰ Vgl. Sorg, S. 171f.

³⁹¹ Podszun, S. 68.

wert und so fort, möglicherweise, so Konrad einmal zum Baurat, liege der Wert der Studie ganz woanders und so fort, dem, was ihr Mann glaube, daß sie sei, vielleicht ganz und gar entgegengesetzt und so fort, so Konrads Frau zum Baurat [...]. (KW 166)

Der polnische Regisseur gibt seinem Publikum diese Wahl nicht mehr. Durch seine aus lauter Symbolen bestehende Studie wird die Interpretation geleitet und bestimmt. Die Bernhardsche Studie ist frei von jeglicher Symbolik und kann in der Folge nicht so leicht entziffert werden. Welchen Zweck die Studie bei Thomas Bernhard hat, ist eine Frage, die nicht so einfach zu beantworten ist. Zahlreiche Wissenschaftler beschäftigten sich mit dieser Problematik und es konnte keine eindeutige Antwort gefunden werden.³⁹² Vielleicht ist eine der relevantesten Aussagen zu diesem Thema, die von Marcel Reich-Ranicki getätigte zum gesamten Werk Bernhards:

Den Schriftsteller Bernhard faszinierten die dunkelsten Bereiche unserer Existenz, weil er gerade dort – und nur dort – die Antwort auf die entscheidenden Fragen des Lebens zu finden hoffte. Bernhard protestierte gegen seine Umwelt und damit gegen die Welt schlechthin, er empörte sich gegen das menschliche Dasein, gegen alles und alle. Sein Werk ist eine fortwährende Meuterei, eine endlose Rebellion. Aber dieser ungestüme und wutentbrannte Protest gegen die Sinnlosigkeit unserer Existenz verfolgte keine Absicht und hatte keinen Zweck – er war sich selber genug.³⁹³

Diesem Kommentar nach, würde die Studie nur für sich selbst stehen und keinem eindeutigen, höheren Sinn dienen. In diesem Zusammenhang würde auch die Interpretation des Werks Bernhards von Andreas Maier stehen, der Thomas Bernhards Prosa als eine permanente Stilisierung beschreibt.³⁹⁴ Dieses Thema kann aber im Rahmen und im Umfang dieser Arbeit nicht ausreichend behandelt werden.

Da die Studie und „Konrads Traum“ in der Inszenierung sehr eng zusammenstehen und sich gegenseitig bestimmen, ist ein Verständnis des Einen nur durch das Andere möglich. Diese beiden Elemente der Inszenierung gehören stets zusammen und bestimmen das Verständnis des Stückes.³⁹⁵ Bei Bernhard finden wir diesen engen Zusammenhang zwischen dem ersten Traum Konrads und der Studie nicht. Die Studie hat in diesem Abschnitt des Romans genauso eine Funktion wie im restlichen Teil, daher hat der Traum auch keine dermaßen große Auswirkung auf das Verständnis des gesamten Werkes. Im Gegensatz dazu geht bei Lupa das Verständnis des Stückes von „Konrads Traum“ und der darin enthüllten Studie aus.

³⁹² Vgl. hierzu u.a. Podszun.

³⁹³ Reich-Ranicki, S. 333.

³⁹⁴ Vgl. Andreas Maier: *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*. Göttingen: Wallenstein Verlag 2004.

³⁹⁵ Zur Studie und „Konrads Traum“ bei Krystian Lupa vgl. 5.2.4 und 6.3.2 dieser Arbeit.

Ein anderer grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Versionen von *Kalkwerk* ist der Bezug zu Gegenständen. Obwohl in den Theaterstücken Bernhards einzelne Gegenstände eine sehr wichtige Rolle spielen und meistens die Komik der Dramen ausmachen, bleiben sie im Roman *Das Kalkwerk* im Hintergrund oder werden nur kurz erwähnt. Lupa greift jedoch diese kurzen Erwähnungen auf und lässt ihnen eine besonders große Bedeutung zukommen. Im Stück kommt die Spannung zwischen dem, was an der Oberfläche und im Inneren passiert, oft durch den Kontakt der Figuren mit einem Gegenstand zum Vorschein. Jede Begegnung des Schauspielers mit einem Requisit ist im Theater Lupas von höchster Bedeutung. Das unbewusste Manipulieren der Gegenstände wird von den Schauspielern ganz bewusst gespielt. So wird das, was als zufällig gilt, nicht mehr als zufällig gesehen. Diese Art von unbewusster Begegnung lässt die Figuren oft ihre normalen Tätigkeiten vergessen und sie konzentrieren sich nur auf den betreffenden Gegenstand.³⁹⁶ So ist es auch in der Szene, in der Konrad den Professor besucht. Konrad sieht während seines Hin- und Hergehens im Zimmer des Professors eine an der Wand hängende Miniatur und bleibt starr stehen. Die von ihm durchgeführte Tätigkeit des Gehens gerät in den Hintergrund, nur die Miniatur ist jetzt wichtig. Von einer besonderen Relevanz ist hier auch, was die Miniatur darstellt: eine ovale Form, wie der Querschnitt eines Schädels, in die eine Gestalt hinein gezeichnet ist, die einem zusammengekauerten Embryo ähnelt. Dies ist ein Mandala und ein Symbol für das Ungewisse, das in Konrads Kopf heranreift. Ihre magische Anziehungskraft wird dadurch verständlich.³⁹⁷ Dieses Mandala stellt eine Parallele zu der Studie, die im Traum verfasst wird, her, denn beide symbolisieren den Inhalt des Kopfes Konrads, wobei bei der Studie der Inhalt genauer dargestellt wird. Bernhard erwähnt im Roman die Miniatur nur ganz kurz, mitten in einem Monolog Konrads:

[...] aber wenn ich noch einen Augenblick allein bleibe, sage er zu dem Professor, denke ich immer, erstickte ich...und dann höre ich Sie...Was für eine schöne Miniatur, sage ich, haben Sie da an der Wand, diese schönen Miniaturen, die ich noch niemals gesehen habe...und dann höre ich, wie sie Ihre Wohnungstür aufsperrten und wie Sie sie zusperren und wie sie sich auf Ihr Bett legen [...]. (KW 123f.)

Bernhard widmet dieser Sequenz keine besondere Bedeutung und die Miniatur wird später auch nicht mehr erwähnt. Ganz so bedeutungslos ist sie jedoch nicht, denn sonst würde sie gar nicht vorkommen. Auch hier hat sie mit einer gewissen Ablenkung zu tun und Konrad bemerkt etwas, was er davor nicht beachtet hat. Er erkennt, dass er noch vieles nicht gesehen hat („diese schönen Miniaturen, die ich noch niemals gesehen habe“), das heißt, dass ihm die

³⁹⁶ Vgl. Niziołek 1993, S. 156.

³⁹⁷ Vgl. Ebd.

Erkenntnis noch fehlt. Zusätzlich hebt sich dieser Textabschnitt im Roman ab, denn Bernhard verwendet hier immer wieder Auslassungspunkte, was im ganzen Roman sonst nicht zu finden ist.

Ein wichtiges Motiv bzw. Symbol, das Lupa nicht von Bernhard übernimmt sind die Fäustlinge. Im Roman strickt die Konrad Fäustlinge für Konrad, die sie immer wieder kurz vor der Fertigstellung ganz auftrennt und von neuem beginnt, wobei die Fäustlinge für sie eine ähnliche Rolle spielen wie für Konrad die Studie. So könnten diese auch als eine Parallele zur Studie angesehen werden:

[...] ununterbrochen stehen die Fäustlinge im Mittelpunkt, soll Konrad zu Fro gesagt haben, während ich auf die urbantschitsche Methode, während ich also ganz und gar auf die Studie und auf das Vorwärtkommen in der urbantschitschen Methode und in der Studie interessiert bin, hat meine Frau nur die Fäustlinge im Kopf, die sie mir strickt, obwohl ich die Fäustlinge hasse [...]. (KW 141)

Die Fäustlinge werden bei Lupa nicht erwähnt und so erhält die Konrad in der Bühnenfassung kein Werk an dem sie andauernd arbeitet.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Studie und die Symbolik zu einem der gravierendsten Unterschiede zwischen den beiden Versionen des *Kalkwerks* zählen. Obwohl dies nur ein Aspekt der Inszenierung ist, strahlt er durch seine enorme Bedeutung auf das ganze Stück aus und ist somit ausschlaggebend für die Interpretation der Theateraufführung.

6.5 Figuren des Konrads und der Konrad

Bei der Übernahme der beiden Hauptfiguren bleibt Lupa Bernhard in vielen Dingen treu. Ein paar Einzelheiten werden jedoch verändert. Teilweise wird auch die Beziehung, die beide zueinander haben, anders dargestellt. Außerdem musste die Figur der Konrad für die Bühne fast vom neuen erschaffen werden.

Lupa hat die beiden Figuren in seinem Stück jünger gemacht. Im Roman sind sie an die sechzig Jahre alt, in der Inszenierung vielleicht um die fünfzig, wobei sie noch voll bei Kräften sind. Das Alter ist in der Adaption kein Thema mehr.³⁹⁸ Auch das problematische und unklare Verwandtschaftsverhältnis zwischen Konrad und der Konrad, das Bernhard öfters behandelt, wird nicht übernommen. In der Inszenierung ist klar, dass die Konrad die Ehefrau von Konrad ist, Bernhard wiederum versucht diese Tatsache öfters zu verfälschen:

³⁹⁸ Vgl. Kubikowski, S. 87.

Naturgemäß ist sie, meine Frau, meinte Konrad zu Wieser, an den engen Zimmern in Toblach orientiert, sie sei in den engen Toblacher Zimmern aufgewachsen, in den kleinen Toblacher Kammern, überhaupt aufgewachsen in der Enge von Toblach, alles sei dort eng und man glaubt immer, soll Konrad gesagt haben, man erstickt, hält man sich in Toblach auf, während er in kleinen Zimmern immer das Gefühl habe, ersticken zu müssen, wie er auch in Gebirgstälern und deshalb in Toblach immer das Gefühl habe ersticken zu müssen, habe seine Schwester, die an Toblach gewöhnt sei, in großen Zimmern Angst, von der Größe der Zimmer erdrückt zu werden [...] (KW 29)

Konrad bezeichnet in diesem Ausschnitt die Konrad als „meine Frau“, worauf gleich darauf die Konrad als „seine Schwester“ beschrieben wird. Das Verwandtschaftsverhältnis zur Konrad wird in einem Satz komplett unterschiedlich dargestellt. So eine Darstellung ist eine der Eigenschaften Bernhards, die auch in seinen anderen Werken zu finden ist, auf die Lupa aber nicht eingeht. Christoph Meister bezeichnet die Konrad im Roman als die Frau und Halbschwester des Privatgelehrten³⁹⁹, bei Lupa wird sie nur als Ehefrau dargestellt.

Die Darstellung der Konrad war auf der Bühne besonders schwer, da sie im Roman nur durch die Aussagen Konrads entsteht. Der Leser sieht sie also nur durch Konrad, denn die Erzähler wissen von der Konrad nur das, was Konrad ihnen erzählt hat, sie wissen nicht, wie sie tatsächlich war. Für das Stück musste die Konrad aber als selbstständige Figur erschaffen werden:

Es gibt etwas, das [...] ein gewisses Bild von der Konrad entstehen lässt, man muss es abseihen, eine fast schon detektivistische Untersuchung durchführen, um herauszufinden, wer sie wirklich ist. Konrad sagt in unterschiedlichen Geistes- und Gefühlszuständen widersprüchliche Sachen: einmal ist er vom Zorn beeinflusst, [...] ein anderes Mal ist er ein wiedergeborener, mitfühlender Ehemann [...].⁴⁰⁰

Aus diesen verschiedenen Bildern von der Konrad musste eine Figur geschaffen werden, die auch auf der Bühne dargestellt werden konnte:

Als wir versuchten aus diesen verschiedenen Launen Konrads die Konrad zu weben, hat uns die Vorstellung sehr verführt, zu überprüfen, ob es möglich ist, auf der Bühne ein Figur zu erschaffen, die man sozusagen hinter einem Nebel sieht, die nicht realistisch ist.⁴⁰¹

³⁹⁹ Vgl. Meister, S. 18.

⁴⁰⁰ K. Lupa. In: Lupa 2009, S. 18. Original auf Polnisch: „Jest coś, co [...] pozwala stworzyć pewien obraz Konradowej, odcodzić go, przeprowadzić niemal detektywistyczne dochodzenie tego, jaka ona jest. Konrad w różnych stanach swojego umysłu i emocji mówi sprzeczne rzeczy: raz jest pod wpływem wściekłości, [...] kiedy indziej jest odrodzonym współczującym małżonkiem[...]“

⁴⁰¹ K. Lupa. In: Lupa 2009, S. 18. Original auf Polnisch: „Gdy próbowaliśmy z tych różnych nastrojów Konrada utkać Konradową, bardzo nas kusilo sprawdzenie, czy jest możliwe stworzenie na scenie postaci, która będzie jakby widziane przez mgłę, nierealistyczna.“

Wie Lupa selbst später sagt, ist ihm und seinem Ensemble das nicht ganz gelungen. Trotzdem haben sie eine Konrad erschaffen, die irrational, ein bisschen animalisch und idiotisch ist.⁴⁰²

Für das Publikum bleibt sie ein Rätsel, so wie sie auch im Roman ein Rätsel darstellt.

Die Beziehung der beiden wird bei Bernhard vor allem durch die Darstellung der alltäglichen Tätigkeiten ersichtlich, die zu einem Kampf um die Vorherrschaft werden. Dadurch entsteht der Eindruck der gegenseitigen Gräueltaten.⁴⁰³ Sie quälen und ärgern einander auf den verschiedensten Ebenen, von den Alltagshandlungen bis zu den Vorwürfen das ganze Leben betreffend. Ein gutes Beispiel hierfür wäre Konrads Gang zum Fenster. Bei Bernhard wird dieser als eine immer wiederkehrende Tortur beschrieben, die die Konrad zur völligen Erschöpfung treibt. In Lupas Inszenierung ist es ein Moment der Beruhigung und einer nicht erwarteten Zärtlichkeit, welche Konrad gegenüber seiner Frau zeigt. Der Regisseur baut die Beziehung zwischen den beiden anders auf als Bernhard. Sie spielt sich auf zwei Ebenen ab. Auf der Oberfläche können wir ein Spiel beobachten, dass durch berechnende Grausamkeit und den Willen den anderen Menschen zu manipulieren geprägt ist. Im Inneren aber fließt ein Gefühlsstrom, der den Protagonisten nicht wirklich bewusst ist.⁴⁰⁴ Dadurch entsteht eine innige Beziehung zwischen den beiden, die aus dem Roman nicht eindeutig herausgelesen werden kann.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Figuren Lupas sehr nahe jenen Bernhards sind, wobei ein paar gravierende Unterschiede festgehalten werden müssen. Zu diesen zählen das Alter, das Verwandtschaftsverhältnis und die Beziehung der beiden, die im Theaterstück nicht nur eine grausame, sondern abschnittsweise auch eine innige ist. Darüber hinaus musste die Figur der Konrad erstmals vom Neuen erschaffen werden, da sie im Roman nur aus der Sicht Konrads betrachtet wurde, was auf der Bühne nicht möglich war.

6.6 Sprache

Es soll nun die Sprache im Roman und der Theateraufführung besprochen werden.

Der Titel ist hier von einer besonderen Wichtigkeit, denn Lupa übernimmt ihn im Originallaut, also in deutscher Sprache, obwohl dieser für die Mehrheit des polnischen Publikums unverständlich bleibt. Auch wird das Kalkwerk im Stück nur als „Kalkwerk“ bezeichnet, die polnische Übersetzung des Wortes „wapniarnia“ wird kein einziges Mal

⁴⁰² Vgl. K. Lupa. In: Lupa 2009, S. 19.

⁴⁰³ Vgl. Niziołek 1993, S. 155.

⁴⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 155f.

verwendet. Auch bei der herausgegebenen Übersetzung des Romans, wird der Originaltitel, jedoch ohne den deutschen Artikel „das“, übernommen. Stefan H. Kaszyński schreibt hierzu:

Eines ist den polnischen Übersetzern jedoch nicht gelungen: Sie fanden in polnischen Wortschatz keinen entsprechenden Begriff für >>Kalkwerk<<, sodaß der Roman in Polen unter dem etwas verfremdend wirkenden deutschen Titel *Kalkwerk* erschienen ist, der demjenigen, der den Text nicht kennt, von sich aus nicht viel sagen dürfte.⁴⁰⁵

Wieso die polnische Übersetzung „wapniarnia“ nicht verwendet wurde, kann nicht mit hundertprozentiger Gewissheit gesagt werden, jedoch kann man davon ausgehen, dass es Gründe dafür gab. Es stellt sich demnach naturgemäß die Frage, wieso Lupa und die Übersetzer den deutschen Titel übernahmen. Erstens soll dieser einem Verfremdungseffekt dienen und auf das Geheimnisvolle verweisen. Für den polnischen Zuschauer ist das Wort „Kalkwerk“ vollkommen unverständlich und jeder kann sich eine eigene Vorstellung davon aufbauen. Es steht hier natürlich in der Reihe der Dinge, die das Geheimnisvolle, Unbewusste und Unverständliche im Schaffen Lupas ausmachen. Wie erwähnt, konzentriert er sich in seinem Werk vor allem darauf. Auch das Kalkwerk soll einer solchen Darstellung gerecht werden. Keiner weiß, was es wirklich ist, man weiß aber, dass es eine besondere Bedeutung trägt und auf die Mitmenschen anziehend wirkt. Zweitens trägt das deutsche Wort eine Bedeutung in sich, die das polnische Wort „wapniarnia“ nicht hat. Das Wort „Kalkwerk“ ist linguistisch gesehen ein Kompositum aus den zwei Wörtern „Kalk“ und „Werk“, deren Semantik in der Adaption eine besondere Funktion hat. Mit „Kalk“ wird die Kreide, die Konrad zur Offenbarung und Illumination führt und die eines der wichtigsten Symbole und Requisite im Stück ist, bezeichnet. Mit „Werk“ ist neben dem Kalkwerk als Gebäude und Produktionsstätte auch die Studie „Das Gehör“, das Lebenswerk Konrads, gemeint. Somit trägt das Wort „Kalkwerk“ nicht nur die Bedeutung einer Fabrik bzw. eines Gebäudes, sondern auch die der Offenbarung und des künstlerischen Werks bzw. Lebenswerks. „Kalkwerk“ als Wort kann also auf mehrere Arten gelesen und verstanden werden, das polnische Pendant würde diese Freiheit und Möglichkeit nicht bieten, da es nur die Semantik der Fabrik in sich trägt und nur auf diese eine Weise gelesen werden kann. Drittens ist das von Bernhard aufgegriffene Kalkwerk ein historisches Gebäude. Vorlage ist das kurz nach Erscheinen des Romans abgerissene Kalkwerk am Traunsee in Oberösterreich, das eine Außenstelle des größten österreichischen Konzentrationslagers Mauthausen war.⁴⁰⁶ Diese Tatsache verstärkt noch mehr den Missbrauch den Konrad an seiner Frau tätigt und den Mord.

⁴⁰⁵ Kaszyński, S. 435f.

⁴⁰⁶ Vgl. Hoell, S. 91.

Zusätzlich wird die deutsche Sprache von der polnischen Gesellschaft immer noch sehr stark mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg assoziiert, was mit der historischen Funktion des Kalkwerks bestätigt werden würde. Mit der Übernahme des Originallauts des Titels bleibt dem Publikum auch diese Interpretationsweise offen.

Die Sprache in Thomas Bernhards Roman ist eine für Bernhard typische, das heißt eine ganz eigenwillige, wie wir sie in allen Romanen Bernhards finden.⁴⁰⁷ Lupa versucht diese Sprache zu übernehmen, in dem er seine Figuren den Text Bernhards in seinem originalgetreuen Wortlaut sprechen lässt. Dadurch kommt die Bernhardsche Sprache in der Inszenierung ganz stark zum Ausdruck. Was nicht zum Vorschein kommt, sind die durch Bernhards Sprache in seinen Romanen entstehenden Verwirrungen. „Die Grundelemente seiner Prosa sind die Litanei und das Lamento“⁴⁰⁸, konstatiert der Literaturpapst Reich-Ranicki. Diese Eigenschaft kommt in der Bühnenfassung nur teilweise zum Vorschein, da ja eine Theateraufführung auch aus einer Handlung bestehen muss und sich nicht allein aus der Sprache erschließt, wie es teilweise im Roman Bernhards der Fall ist.

Einen ganz besonderen Effekt erzielt Lupa, wie schon erwähnt, durch die Übernahme deutscher Wörter und Sätze in seine auf Polnisch aufgeführte Inszenierung: „Im Inn(e)viertel habe ich nichts“⁴⁰⁹, „Vogelschwärme, immer mehr Vogelschwärme schwärzen den Park“⁴¹⁰, „Gerechtigkeit, wenn einer den anderen umbringt“⁴¹¹ und „Ganz gleich: Macht oder Ohnmacht“⁴¹². Diese Sätze werden im Rahmen des Experiments nach der urbantschitschen Methode deklamiert. Sie erzielen den Effekt, dass dieses Experimentieren wieder zu etwas Unverständlichen, Geheimnisvollen und Verwirrenden wird, was sich wieder in die Reihe der Eigenschaften schreibt, die im Zusammenhang mit dem Verständnis der Studie nach Lupa stehen, also sie als eine Offenbarung, Erkenntnis und Illumination sehen. Weiters assoziiert die deutsche Sprache bei den meisten Polen keine guten Erinnerungen, so soll auch diese Tatsache für Verstörung bei dem Zuschauer sorgen. Diese Sätze sind jedoch auch für die Veranschaulichung der urbantschitschen Methode von Bedeutung, denn niemand weiß in Wirklichkeit, wie diese Methode funktioniert und was sie bringen soll. Die unverständlichen deutschen Sätze sollen das noch verstärken. Der Regisseur selbst versucht einen tieferen Sinn in diesen Sätzen zu finden:

⁴⁰⁷ Zur Sprache in Thomas Bernhards *Das Kalkwerk* vgl. 5.1.3 dieser Arbeit.

⁴⁰⁸ Reich-Ranicki, S. 334.

⁴⁰⁹ Lupa *Kalkwerk*, S. 11. u. KW 73.

⁴¹⁰ Lupa *Kalkwerk*, S. 11. u. KW 90.

⁴¹¹ Lupa *Kalkwerk*, S. 11. u. KW 89.

⁴¹² Ebd.

Der Lieblingssatz Konrads, mit welchem er hunderte Male die Ohren seiner Frau attackierte und später ein Kommentar verlangte, war: „Im Inneviertel habe ich nichts“ („Ich habe nichts im inneren Viertel“ oder, abhängig von der Interpretation des Wortes Inneviertel „Ich besitze nichts im zentralen Stadtteil Wiens“). Wir erfahren, dass dieser Satz das Wesen des kurzen „i“ erforschen soll. Welches Wesen des i und auf welchem Gebiet soll erforscht werden? Zu diesem Thema ist nichts bekannt. Wenn wir uns jedoch den Satz selbst vorsagen und ihn uns genau anhören, nennen wir es: „emotionale Gesten“ dieses kurzen „i“, können wir in eine ziemlich weit gehende Reflexion hineingehen.⁴¹³

Lupa will also, dass das Publikum selbst die urbantschitsche Methode über sich ergehen lässt und aus ihr auch eine gewisse Erkenntnis zu schöpfen versucht. Der Zuschauer wird demnach sowohl zum Untersuchungsobjekt als auch zum Untersuchenden.

Bemerkenswert ist auch Lupas Übersetzung des Bernhardschen Satzes „Im Innviertel habe ich nichts“ (KW 73). Für den österreichischen Leser ist klar, dass das Innviertel ein Viertel Oberösterreichs ist, in dem sich u.a. der Bezirk Braunau am Inn befindet. Braunau ist der Geburtsort Adolf Hitlers. Ob diese Tatsache für Thomas Bernhard beim Verfassen dieses Satzes ausschlaggebend war, ist ungewiss. Klar ist jedoch, dass eine solche Assoziation bei einem österreichischen Leser entsteht bzw. entstehen kann. Lupa hat eine andere Leseweise dieses Satzes. Für ihn ist es nicht das „Innviertel“, sondern das „Inneviertel“, ein Wort, das es im Deutschen gar nicht gibt. Er lässt für diesen Satz zwei Übersetzungen gelten: „Ich habe nichts im inneren Viertel“ oder, „Ich besitze nichts im zentralen Stadtteil Wiens“. Die erste Übersetzung kann auf das Innere in einem Menschen anspielen und ist eine plausible Übersetzung. Die zweite Übersetzung stimmt in dem Sinne nicht, dass der zentrale Stadtteil Wiens nicht „Inneviertel“, sondern „Innere Stadt“ heißt. In der polnischen, herausgegebenen Übersetzung von Bernhards *Das Kalkwerk* finden wir den Satz im gleichen Wortlaut wie in der Originalversion und in deutscher Sprache: „Im Innviertel habe ich nichts.“⁴¹⁴ Da dieselben Übersetzer, Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak, auch für die Übersetzung verantwortlich waren, die als Vorlage für das Stück galt, ist es verwunderlich, dass es zu einer „falschen“ Übernahme kam. Inwieweit hier die Interpretation und Übersetzung Lupas bewusst geleitet wurde oder auf einen Fehler zurückzuführen ist, kann nicht festgestellt werden. Festzuhalten ist jedoch, dass der Satz von Lupa nicht genau übernommen wurde und mit der von ihm durchgeführten Veränderung auch eine andere Bedeutung hat.

⁴¹³ K. Lupa. In: Lupa 1994, S. 60. Original auf Polnisch: „Ulubionym zdaniem Konrada, którym setki razy w różny sposób atakował uszy swojej żony, domagając się potem komentarzy, było: „Im Inneviertel habe ich nichts“ („Nie mam nic w wewnętrznej ćwiartce” lub, zależnie od interpretacji słowa Inneviertel: „Nie posiadam nic w centralnej dzielnicy Wiednia”). Dowiadujemy się, że zdanie to ma penetrować istotę krótkiego „i”. Jaką istotę „i w jakim rejonie ta penetracja? Na ten temat nic nie wiadomo. Kiedy jednak sami powtórzymy to zdanie i wsłuchamy się w, nazwijmy to: „gesty emocjonalne” owego krótkiego „i”, możemy wejść w dość daleko idącą refleksje.“

⁴¹⁴ Bernhard *Kalkwerk*, S. 67.

Welche Bedeutung und welches Ziel verfolgt jedoch dieser während der urbantschitschen Methode ausgesprochene Satz?

Vielleicht ist es eine Reise zu der ursprünglichen, emotional-magischen Vorbedeutung der Wörter? Dieser kurze Satz, mehrfach wiederholt, wird aufgrund der verschiedenen Intonationen des kurzen „i“ seltsam und beunruhigend, als ob er unserem Gefühl etwas ganz anderes sagen wollte. Würde dies eine akustische Reise zu den ursprünglichen und kindlichen Wurzeln der Sprache sein?... Auf jeden Fall können wir uns vorstellen, dass die Auswahl der Wörter und Sätze, mit welchen Konrad seine Frau quält, ihr Ziel und ihre Bedeutung hat. Natürlich hat niemand von den Zeugen eine Ahnung, was das sein könnte. Die Ehefrau weiß es auch nicht, vielleicht weiß es Konrad auch bis zur Gänze nicht. Vielleicht ist dies alles eine Art Vorahnung, einsame Emotionen. Wir können uns einen Menschen wie Konrad vorstellen, wie er in seinem Zimmer herumgeht und in Einsamkeit diesen Satz zehntausende Male wiederholt, dies bis zum völligen Verrücktwerden, oder, wenn man so will, bis zur Illumination.⁴¹⁵

Für Lupa haben demnach die von Konrad für die urbantschitsche Methode ausgewählten Sätze eine ganz spezielle Bedeutung und verfolgen ein Ziel. Welches es ist, ist nicht ganz klar, denn es ist nicht einmal gewiss, ob die Protagonisten dieses kennen. Aber auch in diesem Fall wendet Lupa dieselbe Interpretationsweise an wie schon bei „Konrads Traum“ und der Studie. Diese Sätze stellen laut ihm etwas Unbewusstes, eine gewisse Vorahnung dar. Sie sollen „eine akustische Reise zu den ursprünglichen und kindlichen Wurzeln der Sprache“ sein, also auf etwas hindeuten, was im Menschen bereits drinnen ist, aber was er schon vergessen hat. Da es jetzt vergessen ist, war es einmal bewusst, und die Sätze sollen dem Menschen helfen sich wieder daran zu erinnern und das Vergessene wieder ins Bewusstsein zu holen. Dieser Versuch der Bewusstwerdung kann jedoch sowohl zum Wahnsinn als auch zur Illumination führen. Deshalb werden diese Sätze in der Inszenierung auf Deutsch deklamiert, weil nicht ihre Bedeutung, sondern ihr Klang wichtig ist. Auch Bernhards Sprache in seinem Roman verfolgt, wie schon erläutert wurde, das Ziel rhythmisch zu sein und eine musikalische Komposition zu ergeben. Für ihn ist nicht nur die Bedeutung der Wörter von Relevanz, sondern auch ihr Klang und wie sie sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Da Konrad eine Studie über das Gehör verfassen will, ist auch für ihn der Klang etwas Wichtiges.

⁴¹⁵ K. Lupa. In: Lupa 1994, S. 60. Original auf Polnisch: „Może to podróż w pierwotne, emocjonalno-magiczne przedznaczenie słów? To krótkie zdanie, powtarzane wielokrotnie, staje się z powodu różnych intonacji krótkiego „i” dziwne i niepokojące, jakby chciało naszej emocji powiedzieć coś z goła innego. Byłaby to akustyczna podróż do pierwotnych i dziecięcych korzeni mowy?... W każdym razie możemy sobie wyobrazić, że dobór słów i zdań, którymi Konrad maltretuje żonę, ma swój cel i swoje znaczenie. Oczywiście nikt ze świadków nie ma pojęcia, co by to mogło być. Żona też nic nie wie, może i Konrad też nie wie do końca. Być może to wszystko pewnego rodzaju przecucia, samotnicze emocje. Możemy sobie wyobrazić takiego człowieka jak Konrad, chodzącego w nieskończoność po swoim pokoju i powtarzającego w samotności dziesiątki tysięcy razy to jedno zdanie aż do kompletnego zwariowania, albo, jeśli kto chce, iluminacji.”

So kann man die Übernahme der deutschen Sätze in die Inszenierung als eine Gemeinsamkeit zwischen Bernhards und Lupas *Kalkwerk* sehen. In beiden wird ein Schwerpunkt auf den Klang und die akustische Bedeutung der Wörter bzw. Sätze gelegt, denn im *Kalkwerk* soll das Gehör und somit das Akustische im Mittelpunkt stehen.

Es kann demzufolge festgestellt werden, dass die Sprache zu den Gemeinsamkeiten zwischen Thomas Bernhards Roman und Krystian Lupas Theaterinszenierung zählt.

6.7 Sonstiges

Neben den bereits besprochenen Bereichen gibt es noch zahlreiche kleine Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen dem Roman und der Bühnenfassung, diese sind auf den verschiedensten Gebieten zu finden und sollen nun kurz besprochen werden.

Den komischen Aspekt von *Kalkwerk* finden wir sowohl bei Lupa als auch bei Bernhard. In der Figur des Konrads und der Konrad finden wir das für Thomas Bernhard charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Tragik und Komik. Die Figuren sind gleich komisch oder gleich tragisch. Um es mit den Worten Schmidt-Denglers zu sagen:

Viel eher scheint mir Bernhard gerade diese Entscheidung, ob es sich um Tragik oder Komik handelt, aus den Texten selbst ausgelagert und dem Leser oder Zuschauer die Entscheidung darüber überlassen zu haben [...] In jedem Falle sind diese Texte sowohl von ihrer Komik wie auch von ihrer Tragik her zu lesen; sie funktionieren nach dem Modell von Umspringbildern, und der Zuschauer hat nun die Möglichkeit, blitzschnell im Lesen mal die eine, mal die andere Sicht der Sache wahrzunehmen.⁴¹⁶

Das heißt also, dass der Rezipient den Text tragisch oder komisch lesen bzw. verstehen kann und dass beides im Text enthalten ist. Diesen Aspekt finden wir auch in Krystian Lupas Inszenierung. Die Komik entsteht im Roman und im Theaterstück durch die genaue Darstellung der Alltagssituationen und den damit sichtbar werdenden Widerspruch zwischen der hohen Geistigkeit und der niederen Leiblichkeit. Die seit Jahren gegeneinander kämpfenden Konrads werden immer kindischer und sind lächerlich in ihren Versuch dem anderen jeweils den eigenen Willen aufzudrängen.⁴¹⁷ Sowohl die Launen der Konrad wie auch die Experimente Konrads haben einen komischen Zug und können beim Publikum bzw. Leser ein Lachen hervorrufen. Mit einer brutalen Ehrlichkeit wird die Natur des Menschen und seiner Existenz gezeigt: Das Leiden hat sowohl einen tragischen, wie auch einen

⁴¹⁶ Schmidt-Dengler, S. 19.

⁴¹⁷ Vgl. Niziołek, S. 172.

komischen Aspekt.⁴¹⁸ Krystian Lupa meint selbst, dass das Komische bei Bernhard auch durch seine Sprache entsteht, die einen in ihren Bann zieht und beim Leser ein Lachen hervorruft.⁴¹⁹ Diese Sprache übernimmt er in sein Theaterstück, wodurch auch dieses Komik enthält. Die Komik bzw. das Wechselverhältnis zwischen Tragik und Komik kann also als eine Gemeinsamkeit zwischen Bernhards und Lupas *Kalkwerk* angesehen werden.

Eine Eigenschaft von Bernhards Roman ist zudem die Präzision, die wir im Aufbau und in der Sprache Bernhards finden. Anna Milanowska brachte in diesem Zusammenhang folgende Meinungen zu Sprache:

Der Papst der deutschsprachigen Kritik Marcel Reich-Ranicki sagte, dass Bernhards Sprache zwar nicht wunderschön, aber dafür vollkommen ist. Jemand anderer bemerkte, dass der Inhalt seines Schaffens die Form ist.⁴²⁰

In Bernhards Werken sind die Sprache und der Aufbau immer vollkommen. Jedes einzelne Wort ist von Bernhard durchdacht. Vor allem in seinen Dramen schafft er einen eigenen Mikrokosmos, in dem er seine Figuren leben lässt. Die Figuren sprechen seitenlange Monologe, die eigentlich die ganze Handlung darstellen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Aussagen der Figuren sich oft widersprechen. Auf nur einer Seite können wir bei Bernhard zwei ganz unterschiedliche Weltansichten finden. Trotzdem ist dies von Bernhard beabsichtigt. Diese Präzision die Sprache betreffend finden wir bei Lupa nicht. Seine Adaption von *Kalkwerk* hat eine Handlung, die nicht nur auf der Sprache und der Form basiert. Die Präzision bei Bernhard sieht der Regisseur anders:

Für Bernhard ist der vollkommen unberechenbare Lauf der sich im menschlichen Kopf, im menschlichen Monolog befindet, viel wichtiger als die am Anfang vorgeschlagene Präzision.⁴²¹

Er sieht also die Psychologie in Bernhards Figuren darin, dass sie in Wirklichkeit noch nicht wissen, was sie sagen werden. In jeder Person befinden sich mehrere Personen, die miteinander diskutieren. Ein ausgesprochener Gedanke zieht etwas nach sich, was man vorher nicht erwartet hat.⁴²² Auf diese Art der Präzision versucht sich Lupa zu konzentrieren. Er

⁴¹⁸ Vgl. Niziołek, S. 165.

⁴¹⁹ Vgl. Lupa 1994, S. 58.

⁴²⁰ Anna Milanowska. In: *Bernhards Virus*, S. 137. Original auf Polnisch: „Papież krytyki niemieckiej Marcel Reich-Ranicki powiedział, że język Bernharda, chociaż nie jest piękny, jest doskonały. Ktoś inny powiedział, że treścią jego twórczości jest forma.“

⁴²¹ K. Lupa. In: *Bernhards Virus*, S. 138. Original auf Polnisch: „Dla Bernharda czymś o wiele ważniejszym od założonej początkowo precyzji, jest całkowicie nieobliczalny bieg zawarty w ludzkiej głowie, w ludzkim monologu.“

⁴²² Vgl. K. Lupa. In: *Bernhards Virus*, S. 138.

sieht die Präzision demnach nicht in der Sprache und im Aufbau, sondern als Mittel den Facettenreichtum einer Person mit all ihren Widersprüchlichkeiten darzustellen. So übernimmt Lupa nicht die Präzision der Sprache und des Aufbaus, jedoch die Darstellung der sich aus der Präzision Bernhards erschaffenden Gedankengänge.

Zu den Gemeinsamkeiten gehört der Aufbau des Romans und des Stückes. Beide sind in zwei Hälften gegliedert. In der ersten Hälfte ist die Niederschrift der Studie noch möglich, in der zweiten nicht mehr. In Lupas Adaption ist dieser Wandel genau in der Mitte der Vorstellung zu finden, also in der Szene „Konrads Traum“. Bei Bernhard schon vor dem Traum:

[...] als dass er, Konrad, sich mit allen zur Verfügung stehenden Kräften auf die Niederschrift der Studie konzentriere, gleich was als Ablenkung sei ihm recht, alles sei ihm recht, [...] um sich nicht mit der Niederschrift der Studie befassen zu müssen, schon wenn er aufwache, überziehe eine entsetzlicher wie Gehirnfäulnis schmeckender Film von Gewissensqual seine Umgebung und drücke auf seinen Hinterkopf, wenn er nur an die Niederschrift der Studie denke, er denke ja nicht mehr daran, soll er zu Fro gesagt haben [...]. (KW 126)

Ab diesem Abschnitt ist im Roman klar, dass eine Niederschrift nicht mehr möglich ist und nicht mehr stattfinden wird. Man findet demnach sowohl bei Bernhard als auch bei Lupa dieselbe Zäsur, jedoch befindet sie sich an einer anderen Stelle.

Auch bei den Personen gibt es einen Unterschied zwischen den beiden Versionen. In der Inszenierung des polnischen Regisseurs finden wir die Figur des Wieser, der bei Bernhard zu einem der Narratoren zählt, nicht. Weiters werden zahlreiche Motive vom Polen nicht aufgegriffen. Wir finden bei Lupa keine Bernhardschen Schimpftiraden gegen Österreich, die so typisch für den österreichischen Schriftsteller sind und zusätzlich für die Entstehung der Komik verantwortlich sind. Bernhards Literatur befasste sich sehr stark mit einer Gesellschaftskritik, die es vor allem auf die Kirche und die intellektuellen, künstlerischen sowie politischen Eliten abgesehen hat. Man muss an dieser Stelle betonen, dass sich der Regisseur dieses literarischen Erbes des Österreicher gar nicht bedient. Sogar bei seinen Adaptionen von *Ritter, Dene, Voss* und *Auslöschung*, Werke, die für ihren Antikatholizismus und Antifaschismus bekannt sind, erhalten diese Themen eher eine marginale Position. Krystian Lupa konzentriert sich bei der Beschäftigung mit der Literatur Bernhards vor allem auf drei miteinander verbundenen Fragestellungen: dem lyrischen Ich, dem Werk und der Geschichte. Dies ist auch bei *Kalkwerk* der Fall.

6.8 Zusammenfassend – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

In diesem Kapitel wurde ein Vergleich zwischen Bernhards *Das Kalkwerk* und der Adaption dieses Werkes von Krystian Lupa angestellt. Die Frage, die sich nun stellt, ist folgende: Überwiegen die Gemeinsamkeiten oder die Unterschiede zwischen den beiden Versionen?

Zu den Gemeinsamkeiten zählen auf jeden Fall die Narration und die Sprache. Weiters versuchte Lupa die Atmosphäre des Romans mit Hilfe der Musik, des Raumes und des Rhythmus zu übernehmen. All diese Bereiche können zu den Gemeinsamkeiten zwischen dem Stück und dem Roman gezählt werden, denn bei beiden gilt der Leitsatz: „Das Innere triumphiert über das Äußere“. Lupa übernimmt größtenteils die Geschichte Bernhards, erzählt sie aber in seiner Manier wieder. Der Inhalt und die Atmosphäre des Romans werden aber wiedergegeben. Auch die im Bernhards Roman entstehende Komik bzw. das Spannungsverhältnis zwischen Tragik und Komik ist im Stück zu finden.

Zu den größten Unterschieden zählen die Bedeutung der Studie und die damit zusammenhängende Symbolik. Ebenso die zwei dazugeschriebenen Szenen, vor allem „Konrads Traum“, welche die Aussage der ganzen Inszenierung beeinflusst und das Herz des Stückes bildet. Es ist auch die bedeutendste Szene, die bei Bernhard aber so nicht vorkommt. Der Theatermacher liefert mit seiner Adaption teilweise eine vorgegebene Interpretation, dies ist im Roman nicht der Fall. Die Geschichte, die der Pole erzählt, konzentriert sich vor allem auf das Hauptmotiv und zwar dem nicht niedergeschriebenen Werk Konrads. Es ist eine Geschichte über das künstlerische Schaffen und das Werk, alle Motive, die damit nicht zusammenhängen, werden von Lupa größtenteils gestrichen. Im polnischen *Kalkwerk* findet man keine Schimpftiraden auf Österreich, die so typisch für den Österreicher sind, und auch die Figur des Wiesers, der im Roman einer der beiden Hauptinformanten ist, wird weggelassen. Ferner liegt die Zäsur bei beiden woanders. Außerdem werden die Figuren des Konrad und der Konrad sowie die Beziehung zwischen ihnen bei Lupa teilweise anders dargestellt.

Zusammenfassend muss jedoch festgestellt werden, dass Lupas *Kalkwerk* sehr weit mit Bernhards übereinstimmt und sich teilweise, aber nicht diametral von der Originalversion entfernt. Inwieweit das auf die Beschränkungen des Suhrkamp-Verlages zurückzuführen ist, weiß man nicht, es kann aber davon ausgegangen werden, dass die Probleme bei der Erlangung der Erlaubnis für die Adaption einen Einfluss auf die Bearbeitung und die Beziehung zum Original hatten. Ebenso die Vorgaben beim Theaterfestival „Mittelfest 1992“ in Cividale del Friule in Italien, wo *Kalkwerk* zum ersten Mal gezeigt wurde, beeinflussten sicherlich die Entstehung des Stückes. Ob dies wirklich der Fall war und Lupa aus diesen

Gründen eher beim Original blieb und nicht deshalb, weil er es genauso adaptieren wollte, müsste man anhand einer Untersuchung seiner weiteren Adaptionen von Bernhards Werken feststellen. Dies war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, wird aber in einem weiteren Forschungsvorhaben angestrebt.

Insgesamt gibt es sehr viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Versionen des *Kalkwerks*, was sicherlich teilweise mit der doch ähnlichen Einstellung der Autoren zu der hier behandelten Thematik, vor allem die des Schaffens, zurückzuführen ist, wobei Thomas Bernhard seinem Leser weit mehr Freiraum für eine Interpretation lässt als Lupa, der seine Sichtweise klar vorgibt.

7 Resümee

Wieder übers *Kalkwerk*, wieder übers *Kalkwerk*...

Ich weiß nichts mehr...

Wieso wollte ich das machen? Soll ich wieder dasselbe reden? Je mehr man über etwas redet, desto schneller verliert es an Kraft und Sinn. Vielleicht ist aber noch irgendwas im *Kalkwerk*, was ich nicht weiß, was ich noch nicht entwertet habe, was ich noch nicht entdämonisiert habe...⁴²³

schreibt Krystian Lupa in sein *Dziennik* im Juni 1995, also drei Jahre nachdem *Kalkwerk* in Polen uraufgeführt wurde. Er versuchte zu diesem Zeitpunkt für die Neuinszenierung des Stückes am Stadttheater in Beer Sheva einen neuen Zugang zu Bernhards Roman zu finden. Er wollte ein neues Spektakel mit anderen Schauspielern und in einem anderen Raum schaffen, doch das war schwerer als erwartet, denn die erste Bernhardsche Vision erschien ihm „ungewöhnlich stur“⁴²⁴. So blieb diese Inszenierung bis auf die Schauspieler und den anderen Raum fast gleich, was darauf hinweist, dass Lupas erste Bearbeitung des Romans nicht mehr verändert werden und sich nur aus einer eigene Entwicklung heraus entfalten kann.

Diese Tatsache ist hier deshalb wichtig, damit man erkennt, wie Lupa mit den Werken Bernhards arbeitet. Es ist nicht eine bewusste, geleitete Interpretation. Der Pole lässt Bernhard durch sich selbst durchgehen und erschafft aus dieser Lektüre, aus diesem Eindringen heraus, seine Stücke. Deshalb bringt er so viel von sich selbst in sie hinein und lässt die Dinge fallen, die ihn nicht interessieren. Diese werden bei der Lektüre nicht beachtet und spielen somit in der Adaption des Werkes, die durch dieses Zusammentreffen beim Lesen entsteht, keine Rolle. Deswegen erzählt der Regisseur die Geschichte Bernhards verändert nach, wenn auch nicht dermaßen verändert, dass man sie nicht wieder erkennen würde.

Das Ziel dieser Arbeit war es die von Lupa durchgeführte Adaption von Bernhards Roman zu untersuchen, wobei nicht nur wichtig war, was der Theatermacher verändert hat, sondern auch, was er übernommen hat. So lag der Schwerpunkt auf dem Vergleich der beiden Versionen des *Kalkwerks*. Dieser wurde auf verschiedenen Gebieten durchgeführt, wobei das Ziel war, festzustellen, ob dieser Bereich nun zu den Gemeinsamkeiten oder den Unterschieden zwischen den beiden gehörte. Die Schwierigkeit bestand vor allem darin, zwei unterschiedliche Medien, die Literatur und das Theater, zu vergleichen. Man musste hier

⁴²³ Lupa 2003, S. 83. Original auf Polnisch: „Znowu o *Kalkwerku*, znowu o *Kalkwerku*... Już nic nie wiem... Dlaczego chciałem to robić? Czy znowu mam gadać to samo? Im częściej się mówi o czymś, tym szybciej to traci na sile i sensie. Chyba, że jest jeszcze coś o *Kalkwerku*, o czym nie wiem, czego jeszcze nie zdewaluowałem, czego jeszcze nie zdemonizowałem...“

⁴²⁴ Ebd., S. 78.

gekonnt sowohl ins Detail gehen wie auch den Gesamtsinn bzw. die Botschaft betrachten, wobei beide Bereiche verglichen werden mussten und eine Bedeutung spielten.

Die Untersuchung ergab, dass die größten Gemeinsamkeiten in den Bereichen Narration, Musik und Raum sowie Sprache liegen. Auch die Komik bzw. das gespannte Verhältnis zwischen Tragik und Komik gehören zu den Bereichen, die Lupa aus dem Roman zumindest teilweise übernommen hat. Zudem ist die Geschichte Bernhards inhaltlich klar im Theaterstück erkennbar, wobei Lupa zwei Szenen dazugeschrieben hat, die so im Roman nicht vorkommen: „Zeugen – Polizisten – Zeugen“ und „Konrads Traum“. Diese bilden einen der größten Unterschiede zwischen den beiden Versionen. Vor allem „Konrads Traum“, denn diese Szene gilt als bedeutendste des Stücks und wirkt sich auf das Verständnis der ganzen Inszenierung aus. Der Regisseur verrät in seiner Adaption nämlich, was der Inhalt der Studie, an der Konrad arbeitet, ist, Bernhard tut das nicht. Dadurch bekommt die gesamte Inszenierung eine ganz andere Bedeutung. Die Geschichte ist nun nicht bloß die Suche nach den Mordmotiven oder nach den wissenschaftlichen Aspekten der Studie, sondern nach Erkenntnis und Offenbarung. Zudem ist diese Studie und auch die ganze Aufführung bei Lupa überfüllt von Symbolen, die eine teilweise eindeutige Interpretation des Theaterstücks ermöglichen. Diese Symbole hat er dem Roman Bernhards entnommen, jedoch sind sie dort zweitrangig und spielen keine besondere Rolle. In der polnischen Version wird ihnen eine zentrale Rolle zugewiesen und sie sind einer der Hauptpfeiler der Aufführung. Neben den zwei dazugeschriebenen Szenen, der Studie und der Symbolik, gehört auch der Verzicht auf die Bernhardschen Schimpftiraden zu den Unterschieden zwischen den beiden Versionen des *Kalkwerks*. Lupa übernimmt eine der Haupteigenschaften der Bernhardschen Poetik nicht in sein Stück, wodurch dieses nur auf die für Lupa wichtigsten Themen beschränkt wird: dem künstlerischen Schaffen, dem Nachlass und dem Werk. Diese Themen spielen auch beim österreichischen Schriftsteller eine große Rolle, werden aber durch starke Gesellschaftskritik, den Antikatholizismus und Antifaschismus begleitet. Abschließend lässt sich aber feststellen, dass Thomas Bernhard mit seiner Poetik und seinem Roman *Kalkwerk* klar im Stück erkennbar ist. Lupa übernimmt die Geschichte des Österreicher, wobei er auf einige Sachen verzichtet und einige dazuschreibt bzw. verstärkt in den Vordergrund drängt. Was er jedoch nicht macht, ist, eine eigene neue Geschichte zu schreiben, in der das Werk des österreichischen Autors nicht mehr erkennbar wäre.

Zudem finden wir in dieser Arbeit auch eine Einführung in die Rezeption Bernhards in Polen, eine Darstellung des Ausnahmekünstlers Krystian Lupa samt seinem Theater und die Besprechung des Werkes Thomas Bernhards, sowie der österreichischen Literatur im

Schaffen des Polen. Der Schwerpunkt der Arbeit lag in der Untersuchung und dem Vergleich von Bernhards und Lupas *Kalkwerk*, deshalb bietet sie auch einen guten Überblick über die wichtigsten Charakteristika des Romans sowie des Stückes. Dem folgt der Vergleich dieser beiden, dessen Ergebnisse bereits vorher erörtert wurden.

Die hier vorliegende Diplomarbeit bildet den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupa. Es ist die Darstellung nur eines Zusammentreffens zwischen dem österreichischen Schriftsteller und dem polnischen Regisseur. Vier weitere Begegnungen warten auf ihre Untersuchung: *Immanuel Kant*, *Ritter, Dene, Voss*, *Auslöschung* und *Über allen Gipfeln ist Ruh`*. Im Bezug auf *Kalkwerk* wäre besonders eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Adaption von *Auslöschung* von Bedeutung. In Folge dieser könnten mehr Schlüsse gezogen werden, inwieweit sich Krystian Lupa immer wieder dasselbe aus den Romanen herausholt und ob alle seine Bearbeitungen der Werke Bernhards dieselben Ziele verfolgen. So eine Untersuchung gehört zu meinem nächsten Forschungsvorhaben.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

8.1.1 Thomas Bernhard

Das Kalkwerk. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970. (Zit. nach: Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 2001).

Der Stimmenimitator. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978. (Zit. nach: Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988).

Der Wetterfleck. In: *Die Erzählungen.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 344-378.

Verstörung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967. (Zit. nach: Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 1988).

Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 3. *Das Kalkwerk.* Hg. v. Renate Langer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.

8.1.2 Thomas Bernhard in polnischer Übersetzung

Ani jedno drzewo. Gedicht übersetzt von Jan Koprowski. In: Jan Koprowski (Hg.): *Strofy o życiu, samotności i wygnaniu. Wiersze poetów austriackich, niemieckich i szwajcarskich.* Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa 1995, S. 14.

Autobiografie. Übersetzt von Sława Lisiecka. Kommentiert von Henryk Bereza, Wojciech Eichelberg, Ewa Lipska. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.

Beton. Übersetzt von Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2001.

Bratenek Wittgensteina. Übersetzt von Marek Kędzierski. Kraków: Oficyna Literacka 1997.

Chłód. Izolacja. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik 1987.

Dramaty 1 . Święto Borysa [Ein Fest für Boris]. Immanuel Kant [Immanuel Kant]. Przed odejściem w stan spoczynku [Vor dem Ruhestand]. Naprawiacz świata [Der Weltverbesserer]. Übersetzt von Jacek St. Buras, Monika Muskała, Danuta Żmij-Zielińska. Auswahl und Nachwort von Krystian Lupa. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2001.

Dramaty 2. Na szczytach panuje cisza [Auf allen Gipfeln ist Ruh]. Komediant [Der Theatermacher]. Rodzeństwo [Ritter, Dene, Voss]. Plac bohaterów [Heldenplatz]. Übersetzt von Jacek St. Buras, Grzegorz Matysik. Auswahl Krystian Lupa. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2004.

Ignorant i Szaleniec. Übersetzt von Grzegorz Sinko. In: *Dialog 5* (1974), S. 29-60.

- Immanuel Kant*. Übersetzt von Jacek St. Buras. In: Dialog 11 (1995), S. 38-97.
- In hora mortis*. Übersetzt von Krzysztof Lipowski. In: Przedproza 2 (1994), S. 25-29.
- Kalkwerk*. Übersetzt von Ernest Dyczek und Marek Feliks Nowak. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1986.
- Komediant*. Übersetzt von Jacek St. Buras. In: Dialog 2 (1990), S. 25-95.
- Moje Nagrody*. Übersetzt von Tomasz Kędzierski. Warszawa: Czytelnik 2010.
- Mój dziadek handlował smalcem; Zmęczony; W przyszłości udam się do lasu*; Ein Fragment aus dem Zyklus: *In hora mortis*; Ein Fragment aus dem Zyklus: *Pod żelazem księżycy; Strofa dla Padraica Columna; Żadne drzewo; Twoja śmierć nie jest moją śmiercią*. Übersetzt von Andrzej Słomianowski. In: Twórczość 10 (1995), S. 3-8.
- Mróz*. Übersetzt von Sławomir Błaut. Nachwort von Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1979.
- Na polowaniu [Die Jagdgesellschaft]. Portret artysty z czasów starości [Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann]. Siła przyzwyczajenia [Die Macht der Gewohnheit]*. Übersetzt von Monika Muskała. Kraków: Księgarnia Akademicka 2002.
- Naprawiacz Świata*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: Dialog 4 (1981), S. 33-79.
- Oddech. Decyzja*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik 1983.
- Partyjka*. Übersetzt von Gabriela Macielska. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.
- Pozory mylą*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: Dialog 12 (1985), S. 34-84.
- Pożegnanie z Bochum - Przyjazd do Wiednia*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: Dialog 11/12 (1987), S. 114-128.
- Przed odejściem w stan spoczynku*. Übersetzt von Danuta Żmij-Zielińska. In: Dialog 5 (1980).
- Przeegrany*. Übersetzt von Marek Kędzierski. Warszawa: Czytelnik 2002.
- Suterena. Wyzwolenie..* Übersetzt von Sława Lisiecka. . Warszawa: Czytelnik 1983.
- Święto Borysa*. Übersetzt von Barbara L. Surowska und Karol Sauerland. In: Literatura na Świecie 8 (1975), S. 43-111.
- Tam w dole leży miasto. Opis pewnej rodziny. Do H.W. W dolinie*. Gedichte übersetzt von Stanisław Barańczak. In: Stefan H. Kaszyński (Hg): *W błękitcie kształt swój odmalować. Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1972, S. 257-261.
- Wymazywanie. Rozpad*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: W.A.B. 2005.
- Zaburzenie*. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Czytelnik 2009.

Zdarzenia. Übersetzt von Sława Lisiecka und Zbigniew Janeczek. Łódź: Correspondance des Arts 1981.

8.1.3 Krystian Lupa

Brief an Peter Fabjan vom 11. März 1992. In: Programmheft zu Krystian Lupa's *Kalkwerk*.

Brief an den Suhrkamp-Verlag vom 6. Juli 1992. In: Programmheft zu Krystian Lupa's *Kalkwerk*.

Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard. Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Stary Teatr in Krakau.

Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard. Aufzeichnung der Theateraufführung aus dem Jahre 1998. DVD. Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny 2009

Labirynt [Labyrinth]. Warszawa: W.A.B 2001.

Podglądanie [Voyeurismus]. Warszawa: W.A.B 2003.

Utopia i jej mieszkańcy [Die Utopie und ihre Einwohner]. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1994.

Utopia 2. Penetracje [Utopie 2 . Penetrationen.]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

8.1.4 Weitere Primärliteratur

Wojciech Kuczok: *Gnój* [Jauche]. Warszawa: W.A.B. 2003.

8.2 Sekundärliteratur

Hanna Baltyn: *Bogata oferta* [Reiches Angebot]. *Życie Warszawy* 129 (1993) S. 13.

Elżbieta Baniewicz: *Cierpieć czyli być* [Leiden also Sein]. In: Dies.: *Lata tłuste czy chude? Szkice o teatrze 1990-2000* [Fette oder magere Jahre? Skizzen über das Theater 1990-2000]. Warszawa: Errata 2000, S.101-107.

Ella Bodnar: *Upiór mózgu, czyli przygoda z pisarzem* [Das Hirngespinnst, beziehungsweise das Abenteuer mit einem Schriftsteller]. *Gazeta Krakowska* 270 (1992), S. 5.

Karin Bohnert: *Ein Modell der Entfremdung. Eine Interpretation des Romans „Kalkwerk“ von Th. Bernhard*. Wien: VWGÖ 1976.

Malwina Głowacka: *Dramen von Thomas Bernhard auf polnischen Bühnen*. In: Małgorzata Sugiera (Hg.): *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2000, S. 149-156.

- Paweł Głowacki: *Dandys* [Der Dandy]. Tygodnik Powszechny 50 (1992), S. 8.
- August Grodzicki: *Reżyserzy Polskiego Teatru* [Regisseure des polnischen Theaters]. Warszawa: Interpress 1979.
- Piotr Gruszczyński: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* [Vatermörder. Jüngere Begabtere im polnischen Theater]. Warszawa: W.A.B. 2003.
- Joachim Hoell: *Thomas Bernhard*. München: dtv 2000.
- Hans Höller: *Thomas Bernhard*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1993.
- Norbert Honsza: *Deutschsprachige Literaturgeschichte der Gegenwart*. Warszawa: PWN 1980.
- Norbert Honsza: *Zur literarischen Situation nach 1945 in der BRD, in Österreich und in der Schweiz*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1974.
- Oliver Jahraus: *Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard*. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang 1992.
- Stefan H. Kaszyński: *Seit drei Jahrzehnten präsent. Zur Rezeption in Polen*. In: Wolfram Bayer (Hrsg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas Bernhard Rezeption in Europa*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 1995, S. 430-444.
- Janusy R. Kowalczyk: *Ziewająca pustka* [Gähnende Leere]. In: Rzeczpospolita, 13.03.2001.
- Tomasz Kubikowski: *Konrad, czyli uporczywa niemożność koncentracji* [Konrad, beziehungsweise die unentwegte Unmöglichkeit der Konzentration]. Odra 2 (1993), S.87-89.
- Heinrich Lindenmayr: *Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“*. Königstein/Ts.: Forum Academicum in d. Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1982.
- Krzysztof Lipka: *Kalkwerk* [Das Kalkwerk]. Nowy Świat 275 (1992), S. 11.
- Krzystian Lupa: *Kalkwerk Thomasa Bernharda* [Thomas Bernhards *Kalkwerk*]. Notatnik Teatralny 7 (1994), S. 58-63.
- Krzystian Lupa: *O domknięciu zbyt otwartej głowy* [Über das Zuschließen eines zu offenen Kopfes]. Gazeta w Krakowie 259 (1992).
- Andreas Maier: *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa*. Göttingen: Wallenstein Verlag 2004.
- Janusz Majcherek: *Kamień filozoficzny* [Der Stein der Waisen]. Teatr 1 (1993), S. 22-25.
- Janusz Majcherek: *Powymazywanie* [Nachausgelöschter]. Teatr 5 (2001), S. 15-17.

- Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Niemeyer 1990.
- Christoph Meister: *Ein Roman und sein Schauplatz. Die Logik des erzählten Raums bei Thomas Bernhard*. Bern, Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1989.
- Ewa Mikulska-Frindo: *Seit vier Jahrzehnten in Polen – Tendenz steigend. Zur Rezeption Thomas Bernhards in Polen*. In: Martin Huber, Bernhard Judex u.a. (Hg.): *Thomas Bernhard-Jahrbuch 2005/2006*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 2006, S. 139-154.
- Anna Milanowski: *Konrad szalony* [Wahnisinniger Konrad]. *Teatr* 12 (1995), S. 17f.
- Anna Milanowski: *Werke österreichischer Autoren im Theater Krystian Lupas. Ein europäischer Transformationsprozess*. In: Jura Soyfer. *Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 3 (1996/Jg.5), S. 21-26.
- Katarzyna Nowakowska: *Polska recepcja twórczości Thomas Bernharda* [Polnische Rezeption des Schaffens von Thomas Bernhard]. In: Edward Białka, Katarzyna Nowakowska (Hg.): *Literatura austriacka w Polsce w latach 1980-2008* [Österreichische Literatur in Polen in den Jahren 1980-2008]. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2009, S. 35f.
- Grzegorz Niziołek: *Kalkwerk. Do wnętrza głowy* [Kalkwerk. Ins Innere des Kopfes]. *Dialog* 4 (1993), S. 154-160.
- Grzegorz Niziołek (Hg.): *Gry z chaosem. O teatrze Krystiana Lupy* [Spiele mit dem Chaos. Über Krystian Lupa Theater]. Kraków: Stary Teatr 2005.
- Grzegorz Niziołek: *Silent prophets – Austrian Literature in the theatre of Krystian Lupa*. In: Małgorzata Sugiera (Hg.): *Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2000, S. 289-292.
- Grzegorz Niziołek: *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy* [Doppelgänger und Utopie. Das Theater Krystian Lupa]. Kraków: Universitas 1997.
- Grzegorz Niziołek: *Teatr Krystiana Lupy (1): Ludzie bez właściwości* [Das Theater Krystian Lupa (1): Menschen ohne Eigenschaften]. *Dialog* 7 (1996), S. 117-125.
- Grzegorz Niziołek: *Teatr Krystiana Lupy (2): Apokryfy i palimpsesty* [Das Theater Krystian Lupa (2): Apokryphen und Palimpseste]. *Dialog* 8 (1996), S. 134-144.
- Tadeusz Nyczek: *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych* [Das Alphabet des Theaters für Analphabeten und Fortgeschrittene]. Warszawa: Agencja Edytorska „Ezop“ 2005.
- Johannes Frederik G. Podszun: *Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards. Die Studie und der Geistesmensch. Entwicklungstendenzen in der literarischen Verarbeitung eines Grundmotivs*. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang 1998.
- Marcel Reich-Ranicki: *Meine Bilder. Porträts und Aufsätze*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003.

- Wendelin Schmidt-Dengler: *Die Tragödien sind die Komödien*. In: Wolfram Bayer (Hg.): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien, Köln u.a.: Böhlau 1995, S. 15-30.
- Wendelin Schmidt-Dengler: *Thomas Bernhards variiertes Hauptthema*. In: Die Presse, 31.10/1.11.1970.
- Uta Schorlemmer: *Die Magie der Annäherung und das Geheimnis der Distanz. Krystian Lupas Recherche „neuer Mythen“ im Theater*. München: Otto Sagner 2003.
- Uwe Schweikert: „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ *Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik*. Heft 43. München 1974, S. 1-8.
- Bernhard Sorg: *Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung*. Tübingen: Niemeyer 1989.
- Bernhard Sorg: *Thomas Bernhard*. München: Beck 1992.
- Margit Sturmlechner: *Thomas Bernhard. Eigentümlichkeiten der Raumdarstellung in den Romanen „Frost“, „Verstörung“ und „Das Kalkwerk“*. Diplomarbeit, Universität Wien 1992.
- Paweł Szumiec: *Oratorium na słowa i dźwięki* [Oratorium für Wörter und Töne]. *Czas Krakowski* 236 (1992).
- Jens Tismar: *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München: Hanser 1973.
- Waldemar Wasztyl: *Screen Test. Marilyn*. *Didaskalia* 91 (2009), S. 2-5.
- Maria Wąs-Klotzer: *Glosa o teatrze Krystiana Lupy* [Glosse über das Theater Krystian Lupa]. In: Krystian Lupa: *Utopia i jej mieszkańcy* [Die Utopie und ihre Einwohner]. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński 1994, S. 7-27.
- Eva Christine Wintereder: *Linguistische Textanalyse am Beispiel des Romans „Das Kalkwerk“ von Thomas Bernhard*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993.
- Elżbieta Wysińska: *Reżyser na dorobku* [Existenzaufbauender Regisseur]. *Dialog* 10 (1979).
- Łukasz Ziomek: *Lupa czyta Bernharda. (Lupa reads Bernhard)*. Diplomarbeit, Jagiellonen-Universität Kraków 2008.

8.3 Thomas Bernhards Reden

- Büchner-Preis-Rede 1970*. Johann Ernst (Hg.): *Büchner-Preis-Reden 1951-1971*. Stuttgart: Reclam 1972, S. 215f.

Danksagung für den österreichischen Staatspreis 1967. Zit. nach Programmheft zu Thomas Bernhard: Elisabeth II. Burgtheater Wien 2002, S. 98.

8.4 Interviews mit Thomas Bernhard

Sepp Dreissinger (Hg.): *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra: Publication P N° 1, Verl. für Literatur, Kunst u. Musikalien 1992.

Krista Fleischmann: *Spotkanie. Rozmowy z Krystą Fleischmann* [Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann]. Übersetzt von Sława Lisiecka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2010.

Krista Fleischmann: *Monologe auf Mallorca. Die Ursache bin ich selbst. Die großen Interviews mit Thomas Bernhard*. DVD. Frankfurt/Main: Suhrkamp; Berlin: Absolut Medien, 2008.

Kurt Hoffmann: *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Wien: Löcker 1988.

8.5 Interviews mit Krystian Lupa

Natalia Adaszyńska: *Znowu o Bernhardzie* [Wieder über Bernhard]. Teatr 5 (2001).

Michel Archimbaud: *Entrien avec Krystian Lupa*. Kraków, Paris: Centre National du Théâtre 1999.

Bernhards Virus [Wirus Bernharda]. Ein Gespräch zwischen Jacek St. Buras, Krystian Lupa, Anna Milanowska und Małgorzata Sugiera. Dialog 4 (1993), S.136-141

Katarzyna Bielas: *Kwiaty we włosach* [Blumen in den Haaren]. Gazeta Wyborcza, 10.06.2008.

Joanna Boniecka: *Ja służę demonowi* [Ich diene einem Dämon]. Odra 4 (1992).

Anna R. Burzyńska u. Marcin Kościelniak: *Ikona. Rozmowa z Krystianem Lupa* [Ikone. Ein Gespräch mit Krystian Lupa]. Didaskalia 91 (2009), S. 6-11.

Anna R. Burzyńska u. Marcin Kościelniak: *Rozmowa z Krystianem Lupa* [Ein Gespräch mit Krystian Lupa]. Textmaterial zur DVD. In: Krystian Lupa: *Kalkwerk. Nach Thomas Bernhard*. DVD. Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny 2009.

Krystyna Gonet: *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupa* [Wie könnte man das sagen... Gespräche mit Krystian Lupa]. Kraków: Wydawnictwo Krakowskie 2002.

Janusz R Kowalczyk.: *Austriacka studnia* [Österreichischer Brunnen]. Rzeczpospolita 13 (1993), S. 5.

Łukasz Maciejewski: *Krystian Lupa – tym razem o kinie* [Krystian Lupa – diesmal übers Kino]. Film 8 (2008).

Beata Matkowska-Święś: *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupa* [Die Reise zum Nichterfassbaren. Gespräche mit Krystian Lupa]. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2003.

Beata Matkowska-Święś: *Siedem dachówek* [Sieben Ziegel]. Magazyn Gazety Wyborczej, 1.06.2000, S. 11-15.

Grzegorz Niziołek: *Prawda zbląkania* [Die Wahrheit der Verwirrung]. Notatnik Teatralny 6 (1993), S. 117-131.

Grzegorz Niziołek: *Teatr zarażony literaturą* [Mit Literatur angestecktes Theater]. Didaskalia 5 (1995), S. 6-8.

Łukasz Ratajczak: *Teatr osobisty* [Persönliches Theater]. Teatr 2 (1984), S.8-10.

Anna Sobańska: *Żalostną rzeczą jest naśladować siebie*. [Eine jämmerliche Sache ist es sich selbst nachzuahmen]. Teatr 15 (1979).

Dorota Wyżyńska: *Zmaganie* [Ankämpfen]. Gazeta Wyborcza – Stołeczna 297 (2001).

8.6 Lexika

Bożena Frankowska: *Encyklopedia teatru polskiego* [Encyklopädie des polnischen Theaters]. Warszawa: PWN 2003.

Jan Wojnowski (Hg.): *Wielka Encyklopedia PWN* [Große Enzyklopädie PWN]. Bd. 13. Warszawa: PWN 2005.

Jan Wojnowski (Hg.): *Wielka Encyklopedia PWN* [Große Enzyklopädie PWN]. Bd. 26. Warszawa: PWN 2005.

8.7 Internetquellen

Culture.pl.

http://www.culture.pl/de/culture/artykuly/os_lupa_krystian (Stand: 03.09.2009).

Aneta Kyzioł: *Bolesne ciało Simone* [Simones schmerzender Körper].

<http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1503578,1,recenzja-spektaklu-persona-cialo-simone-rez-krystian-lupa.read> (Stand: 19.01.2011).

Polen today.

<http://www.polentoday.de/index.php/content/view/2420/104/> (Stand: 03.09.2009).

Stary Teatr w Krakowie. *Factory 2*.

<http://www.staryteatr.krakow.pl/spektakle.php5?co=sztuka&sztuka=109>
(Stand: 23.09.2009).

Teatr Dramatyczny. *Persona. Ciało Simone*.

http://teatrdramatyczny.pl/spektakle/persona__cialo_simone (Stand: 19.01.2011).

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera (Warschau). Thomas Bernhard: *Komediant*.
<http://www.powszechny.art.pl/?mod=spektakle&action=spektakl&id=32>
(Stand: 07.01.2011).

8.8 Editorische Notiz

Die Übersetzungen der Texte einschließlich der Adaptionen von Krystian Lupa sowie der Rezensionen zu seinen Inszenierungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin dieser Arbeit Magdalena Baran.

9 Anhang

9.1 Kurzzusammenfassung der Diplomarbeit (Abstract)

Die hier vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit Thomas Bernhards Roman *Das Kalkwerk* und der Adaption dieses Werkes für das polnische Theater von Krystian Lupa. Dabei steht der Vergleich zwischen dem Roman und dem Theaterstück im Mittelpunkt.

Am Beginn der Arbeit wird die Person Thomas Bernhards behandelt, wobei anschließend an eine kurze Ausführung zu seinem Leben und Werk, der Schwerpunkt auf der Rezeption des Schriftstellers in Polen liegt. Dem folgt eine Darstellung eines der interessantesten und originellsten Regisseure des polnischen Theaters der Gegenwart – Krystian Lupa. Hier steht nicht nur seine Biographie im Vordergrund, sondern auch sein Theater und die Stellung der deutschsprachigen und österreichischen Literatur in seinem Schaffen. Bei der Charakterisierung seines Theaters wurden neben den Haupteigenschaften auch die Einflüsse, die Entwicklung und seine Adaptionen von Prosa besprochen. Das nachfolgende Kapitel ist *Kalkwerk* gewidmet und bietet einen guten Überblick über die wichtigsten Charakteristika des Romans, sowie des Stückes. Zuerst wird Bernhards *Das Kalkwerk* behandelt, wobei besonders auf die Handlung, das Erzählverfahren und die Eigenschaften eingegangen wird. Danach konzentriert sich die Arbeit auf Lupas Adaption des Romans. Nach einer kurzen Einführung in die Entstehungsgeschichte, wird die Rezeption des Stückes in der polnischen Presse erörtert. Hierauf folgt eine Analyse der wichtigsten Bereiche der Theaterinszenierung: Aufbau und Inhalt, Schwerpunkte sowie Symbolik. Im folgenden Kapitel wird der Vergleich zwischen den beiden Versionen angestellt, wobei unterschiedliche Bereiche auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede untersucht werden: Narration, Musik und Raum, Inhalt, Studie und Symbolik, Figuren des Konrads und der Konrad sowie Sprache. Im abschließenden Resümee wird unter Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse dargestellt, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede es zwischen Bernhards und Lupas *Kalkwerk* gibt und was überwiegt.

Diese interdisziplinäre und intermediale Diplomarbeit bildet den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupas und eröffnet eine neue Perspektive in der Rezeption Bernhards im nicht deutschsprachigen Raum.

9.2 Lebenslauf – Schwerpunkt: wissenschaftlicher Werdegang

13. September 1985 Geboren in Chrzanów, Polen

Schulische Ausbildung

1992-1996	Öffentliche Volksschule Deckergasse 1, 1120 Wien
1996-2004	Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Wien 5 Reinprechtsdorferstraße 24, 1050 Wien Zweig: Gymnasium (Latein ab der 6.Schulstufe)
Juni 2004	Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg

Universitäre Ausbildung und Tätigkeiten

seit WS 2004	Diplomstudium Deutsche Philologie und Slawistik/Polnisch an der Universität Wien
WS 2005	Wahlfachmodul Deutsch als Fremdsprache
WS 2006	Auslandsstudium im Rahmen des CEEPUS Programms an der Universität Breslau, Polen
Studienjahr 07/08	Tutorin der Studienrichtung Slawistik an der Universität Wien
WS 2007	Abschluss der 1. Diplomprüfung Slawistik mit Auszeichnung
SS 2008	Abschluss der 1. Diplomprüfung Deutsche Philologie mit Auszeichnung
Jänner 2009	Abschluss des Wahlfachmoduls Deutsch als Fremdsprache
Aug.-Sept. 2009	Kurzfristiges Auslandsstipendium (KWA) in Polen (Warschau, Krakau, Kattowitz) zur Förderung der Diplomarbeit
WS 2009	Auslandsstudium im Rahmen des CEEPUS Programms an der Jagiellonen-Universität in Krakau, Polen
April 2010	Vortrag am <i>Department of Germanic Studies</i> an der <i>University of Sydney</i> (Australien) zum Thema „Das Werk Thomas Bernhards im Theater Krystian Lupas“
Nov. 2010	Teilnahme an der m*OST: Oesterreichische StudierendenTagung für junge SlawistInnen 2010 in Salzburg, Vortrag zum Thema: „ <i>Kalkwerk</i> : Thomas Bernhards Roman, Krystian Lupas Inszenierung – ein Vergleich“

Praktika

Feb. 2006	Hospitationspraktikum am Alpha Sprachinstitut Austria GmbH
Okt.- Dez. 2008	Hospitationspraktikum an der Volkshochschule Landstraße
Dez. 2008	Unterrichtspraktikum an der Volkshochschule Landstraße
Feb.- Juli 2010	Deutsch als Fremdsprache-Auslandspraktikum am <i>Department of Germanic Studies</i> an der <i>University of Sydney</i> , Australien Selbständiger Unterricht mit Supervision im Ausmaß von 76 Unterrichtseinheiten

Weiterbildung

Aug.-Sept. 2007	Sprachschule Scuola Leonardo da Vinci in Florenz, Italien
Sep. 2007	Tutoriumsseminar der Slawistik, Universität Wien
Juli 2008	Teilnahme am Österreichisch-Tschechischem Sommerkolleg in Liberec, Tschechische Republik Absolvierung des Intensivsprachkurses Tschechisch für Fortgeschrittene im Ausmaß von 90 akademischen Stunden
Juli 2009	Literarische Sommerschule (Entwicklung der Sprachkompetenz im Bereich der literarischen Übersetzung Tschechisch-Deutsch) in Znojmo, Tschechische Republik