WIE THOMAS BERNHARD AUF DIE BRANDTEIGKRAPFEN KAM. "RITTER, DENE, VOSS" IM KONTEXT DES BISHER VORLIEGENDEN WERKS:

Brandteigkrapfen. In Deutschland nennt man diese Süßspeise "Windbeutel". Kommt der "Brandteigkrapfenszene" in "Ritter, Dene, Voss" tatsächlich solch eine Bedeutung zu?
Von 30 Rezensionen über das Stück haben immerhin acht die Brandteigkrapfen erwähnt, zwei davon sogar im Titel ("Brandteigkrapfen und Sinnsuche", "Verflixte Brandteigkrapfen")[1].
Kurz zum Inhalt des Stücks:
Die ungewöhnliche Ausgangsposition: Zwei Schwestern holen ihren Bruder, der - als Philosoph, der, wie er selbst zugibt, über den Versuch nicht hinauskommt - am liebsten in der Irrenanstalt Steinhof lebt ("Bin ich in London / sage ich mir / Norwegen ist das Richtige / bin ich in Norwegen / sage ich mir London / dann gehe ich wenn ich nicht weiter weiß / nach Steinhof" S.143.).
Im ersten Bild - "Vor dem Mittagessen" - unterhalten sich die beiden Schwestern miteinander und referieren dabei die Vorgeschichte. Die wichtigste Figur dieses Zweipersonendramas ist der unsichtbare Dritte, ihr Bruder Ludwig.
Aber auch die beiden Schwestern gewinnen an Profil:
Die jüngere, genannt Ritter, ist die schöne, mondäne, die zwischen träger Lässigkeit und nervöser Langeweile in einem stillen Unglück verharrt.
Die ältere, genannt Dene, ist die dickliche, betuliche, leicht beleidigte, die in neurotischer Betriebsamkeit alles und jeden sorgsam betreut, selbstlos bemuttert.
Ritter sagt zu Dene: "Ludwig ist für mich alles / hast du immer gesagt / Jetzt hast du ihn wieder in deinem Luxuskäfig" (S.42).
Dene sagt zu Ritter: "ich kenn dich nur im Bett liegend / essend

was die Anna gekocht hat / Zeitunglesend / und immer enttäuscht was die Liebe betrifft" (S.42).

Dene zitiert im ersten Bild eine Schwestern-Charakteristik des Bruders: "die dumme Schwester / die bist du / ich bin die betuliche / geistlos sind wir beide (...) Mich braucht er / auf mich ist er angewiesen / auf dich nicht / aber dich liebt er" (S.46).

Die Schicksale der drei Geschwister sind ausweglos miteinander verknüpft. Diese "Sackgasse" (S.52) ist die einzige Existenzmöglichkeit.

Gerade die widersprüchlichen Äußerungen der Schwestern über Ludwig alias Voss steigern die Spannung auf das zweite Bild: Ist er nun ein Schwächling oder ein Despot, ein Genie oder ein Verrückter?

Das erste Bild endet damit, daß Dene laut nach Ludwig ruft.

Das zweite Bild heißt - ähnlich prosaisch wie das erste - "Mittagessen". Besonders eindrucksvoll ist zu Beginn, wie Voss die große Irren-Nummer <u>nicht</u> spielt, wie er den Sonderling hinter der Fassade des alternden Jünglings verbirgt. Schließlich kommt aber doch der Ausbruch und Zusammenbruch am Ende des zweiten Bildes ("Brandteigkrapfenszene"); ich komme darauf später ausführlich zu sprechen.

Im dritten Bild - "Nach dem Mittagessen" - versucht Ludwig, mit Gegenwart und Vergangenheit gleichzeitig fertig zu werden. Er setzt sich mit den zahlreichen Ahnenportraits im Eßzimmer auseinander. Das Motto des Stücks - "Darunter haben wir immer gelitten / unter diesen häßlichen Bildern" - wurde dieser Szene entnommen. Handelt es sich also um eine Schlüsselszene? Auch darauf werde ich später noch näher eingehen.

Das Stück klingt scheinbar harmlos aus (es ist ein verregneter Nachmittag und alle drei trinken friedlich Kaffee); gerade aus dieser Harmlosigkeit ergeben sich aber auch die verzweifelten

Ausbrüche Ludwigs. So darf das Ende nicht als positiv angesehen werden: Es ist das Vorspiel zu weiteren Existenzkämpfen; dies gilt für alle drei Geschwister gleichermaßen. Ludwig charakterisiert schon am Beginn des dritten Bildes: "Wir drei haben nie zusammen gepaßt / zu exaltiert / zu außergewöhnlich / Intelligenzgeschwister / tatsächlich von allen verabscheut / oder wenigstens beargwöhnt immer / Unheimlichkeit / was sie uns immer vorgeworfen haben / meine Geisteszertrümmerung zweifellos / Höchstanspruch / Menschensehnsucht selbstmörderische / alle drei" (S.117).

Durch drei Hinweise stiftet Thomas Bernhard beträchtliche Verwirrung:

1.) Der Titel des Werks besteht aus drei Schauspielernamen. Die entsprechenden Rollen wurden bei der Uraufführung auch mit den genannten Schauspielern aus dem Ensemble Claus Peymanns besetzt. In welcher Beziehung stehen nun die Schauspieler zu ihrer Rolle?

2.) Der Hinweis"Ritter, Dene, Voss, intelligente Schauspieler. Während der Arbeit, die ich zwei Jahre nach dieser Notiz abgeschlossen habe, waren meine Gedanken hauptsächlich auf meinen Freund Paul und auf dessen Onkel Ludwig Wittgenstein konzentriert gewesen. Th. B. Juni 1984" lenkte alle Aufmerksamkeit der belesenen Rezipienten auf den österreichischen Philosophen Ludwig Wittgenstein (gestorben 1951) und seinen Neffen Paul Wittgenstein (einen Freund Bernhards, der 1982 starb, dem Bernhard die Hommage "Wittgensteins Neffe" 1983 geschrieben hat; es gibt zahlreiche Parallelen zwischen dem Ludwig des Stücks und dem Paul aus "Wittgensteins Neffe"). Welcher Zusammenhang besteht nun zwischen

der Großindustriellenfamilie Worringer des Stücks und der Großindustriellenfamilie Wittgenstein der Realität?

3.) Das dem Stück vorangestellte Motto "Darunter haben wir immer gelitten / unter diesen häßlichen Bildern" ist von den Rezensenten weitgehend unbeachtet geblieben. Liegt gerade in dieser Aussage ein wichtiger Schlüssel zum Stück?

Bevor ich mich diesen drei Fragen und der alles umfassenden vierten Frage, nämlich wie der Autor auf die Brandteigkrapfen kam, zuwende, muß ich Grundsätzliches zum Gesamtwerk festhalten, das auch als Voraussetzung für ein Verständnis von "Ritter, Dene, Voss" anzusehen ist.

Am besten dringt man in das mittlerweile sehr umfangreiche Werk Bernhards über die autobiographischen Schriften ein:
Davon gibt es eindeutig zu indentifizierende: Die Pentalogie - Ein Kind, Die Ursache. Eine Andeutung, Der Keller. Eine Entziehung, Die Kälte. Eine Isolation, Der Atem. Eine Entscheidung - behandelt die Jugendzeit des Autors bis in die fünfziger Jahre. Das Skandalbuch Holzfällen. Eine Erregung. (ein ehemaliger Freund und Förderer Bernhards hat sich in einer bloßstellenden Rolle erkannt und ließ das Buch beschlagnahmen) führt von den fünfziger Jahren in die sechziger Jahre. Mit Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. ist die Zeit von 1967 bis 1979 abgedeckt.
Neben dieser fast lückenlosen Biographie gibt es noch zahlreiche autobiographische Hinweise in den anderen Werken. Nehmen wir als Beispiel die Erzählung Beton:

Ich stand auf und wickelte mich in die Decke, in die von meinem

Großvater mütterlicherseits ererbte Pferdedecke, ich schnürte die Decke mit dem Ledergurt, den ich genauso wie die Decke von meinem Großvater geerbt habe, so fest als möglich zu, so fest, daß ich gerade noch atmen konnte und setzte mich an den Schreibtisch. (S.10f.)

In dem autobiographischen Werk "Der Keller" schreibt Bernhard über seinen Großvater:

(...) zeitlebens von einer schweren Lungenkrankheit geschwächt, hatte er es sich zur Gewohnheit gemacht, seinen Tag schon um drei Uhr früh zu eröffnen, mit dem tödlichen Geschäft des fanatischen Schriftstellers und Philosophen zu eröffnen, sich in die Pferdedecke zu wickeln und einen alten Riemen um seinen Körper zu schnallen, (...) (S.71)

In dem Theaterstück "Die Berühmten" erzählt der Bassist von seinem Großvater:

Von meinem Großvater / den ich wie keinen andern Menschen geliebt habe / und der mir zeitlebens der wichtigste Mensch geblieben ist / habe ich die Fähigkeit / mich von Zeit zu Zeit abzusetzen / von der Welt / Ich bin ganz einfach weg (Stücke. S. 517.)

Schon durch diese kurze Textzusammenstellung wird klar, welch große Rolle die Autobiographie im Werk Thomas Bernhards spielt. Somit wird die Beschreibung ihrer Funktion zu einer wichtigen Grundlage des Verständnisses seiner Schriften.
Ebenso wird deutlich, daß der Großvater in seinem Einfluß auf den Dichter nicht zu überschätzen ist: Pessimistische Lebenshaltung, Schreibwut und Isolationsbedürfnis entsprechen dem Bild, das man von Bernhards Großvater hat, dem ein Leben lang erfolglosen Heimatdichter Johannes Freumbichler.
Auch Bernhards Anfänge als Schriftsteller waren nicht gerade erfolgreich. In der Erzählung "Großer, unbegreiflicher Hunger"

beschreibt er, wie er durch das Wien der fünfziger Jahre läuft, um Arbeit zu suchen. Bei einem Gemüsehändler darf er endlich einfache Hilfsarbeiten verrichten und bekommt dafür ein paar faulende Tomaten, die er dann gierig verzehrt.
Gut dreißig Jahre später hat sich seine finanzielle Situation dann deutlich gebessert: Er lehnt 1987 den mit 150.000 DM dotierten internationalen "Premio Antonio Feltrinelli" ab, weil er schon seit Jahren grundsätzlich keine Preise mehr annimmt.
Wie ist es nun zu dieser für den Autor günstigen Entwicklung gekommen?

Bernhard schrieb in den fünfziger Jahren vor allem Lyrik, die seine verzweifelte Suche nach Gott widerspiegelt. Gleichzeitig behandelte er auch schon sein Hauptproblem: den Tod.
1949 starb sein Großvater, 1950 seine Mutter, er war zur selben Zeit ebenfalls schwer lungenkrank und wurde von den Ärzten schon abgeschrieben (eine sehr bewegende Schilderung dieser Zeit finden Sie in der autobiographischen Pentalogie). Diese umfassende Konfrontation mit dem Tod wurde dann in der Lyrik verarbeitet.
Um 1960 trat ein weiterer Aspekt hinzu, der für einen großen Teil der österreichischen Literatur von wesentlicher Bedeutung sein sollte: die Reflexion der Sprache. Viele Autoren, die Wiener Gruppe, Ingeborg Bachmann, Ernst Jandl und ein paar Jahre später Peter Handke, versuchten sich an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten heranzutasten, wobei auch die Sprachzertrümmerung als legitimes Mittel angesehen wurde.
Die Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts gewann dabei zunehmend an Gewicht für die Autoren. Wichtigster Repräsentant war Ludwig Wittgenstein.

Ich kann in diesem Rahmen nicht in der gebotenen Ausführlichkeit über die Philosophie Wittgensteins sprechen, möchte aber wenigstens den Schlußsatz aus dem Tractatus logico-philosophicus näher betrachten:

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen. (S.85)

Hier wurde Wittgenstein - zu seinem eigenen großen Mißvergnügen - von allen Positivisten und Empiristen mißverstanden, die ihm begeistert zustimmten. Tatsächlich meinte er, daß man nicht darüber reden sollte, aber doch reflektieren, nachdenken und - vor allem - andere Ausdrucksmöglichkeiten finden sollte, das zu erschließen, was nicht direkt sagbar war; beispielsweise durch Dichtung und Kunst überhaupt.

Thomas Bernhard hat nicht nur aus diesen Gründen eine enge Beziehung zu Wittgenstein: Auch die Biographie des Philosophen (ich verweise auf zwei Bücher: Allen Janik und Stephen Toulmin: Wittgensteins Wien. Piper-TB. Kurt Wuchterl und Adolf Hübner: Wittgenstein. Rowohlt-Bildmonographie.) und die Freundschaft Bernhards mit Paul Wittgenstein, einem Neffen des Philosophen (dokumentiert in dem Buch "Wittgensteins Neffe") sind als hierfür maßgebend anzusehen.

Die Protagonisten der meisten Bernhardschen Werke streben nach der Schaffung eines endgültigen geistigen Modells, einer vollkommenen Studie, die entscheidende Erkenntnisse bringt. Natürlich - Bernhard würde sagen naturgemäß - müssen sie scheitern. Die erfolglosen Helden tragen oft Wittgensteinsche Züge (Alfred Barthofer schrieb einen Aufsatz Wittgenstein mit Maske).

Dies führt allerdings zu einem weit verbreiteten Mißverständnis: Viele Rezensenten meinen, hinter jeder Andeutung einen tieferen

Sinn entdecken zu müssen. Sie tappen dabei in von Bernhard gestellte Fallen: Er ist nicht nur ein Übertreibungskünstler (darauf komme ich noch später zu sprechen) er ist auch ein Andeutungskünstler. Keine der von ihm in den Werken angestrengten Studien wird näher beschrieben: Somit ist Bernhard kein philosophischer Autor. Die nicht realisierten Studien der Protagonisten stehen für die Bernhardsche Schreibarbeit im Speziellen und das menschliche Scheitern im Leben einen Sinn zu finden im Allgemeinen - hier zeigt sich der Pessimist Bernhard.
Diese negative Weltsicht wird gerade durch den Tod bestärkt, der nach dem erfolglosen Ringen um einen Glauben an Gott (fünfziger Jahre) als endgültig angesehen wird: Die Sterblichkeit des Menschen wird als Todeskrankheit bezeichnet, die - egal ob früher oder später - jeden trifft und die totale Auslöschung bedingt. Dieser zentrale Gedanke muß nachvollzogen werden, wenn man zu einem tieferen Verständnis des Bernhardschen Werks gelangen will. In einer Rede wies der Autor darauf hin:

es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.

Natürlich beschränken sich Benhards Aussagen nicht nur auf diese Idee; es gibt auch zahlreiche kritische Stellungnahmen zu Staat und Gesellschaft. In den neueren Werken scheint sich der Schwerpunkt sogar auf die kritischen Äußerungen zu verlagern.
Allerdings sind diese Äußerungen nur vor dem Horizont der Übertreibung als bewußtes Stilmittel zu verstehen. Sie werden dennoch von den meisten Rezipienten mit schöner Regelmäßigkeit skandalisiert. Dabei gab der Autor selbst über seine Methode Auskunft:

"Natürlich übertreibt man manchmal, indem man etwas festhält. Oft muß man etwas übertreiben, damit es überhaupt wirkt."
Allerdings gibt Bernhard zu, daß in seine Anklagen, seine großen Schmäh- und Scheltreden sich auch Pauschalierungen und Ungerechtigkeiten einschleichen können, da sie ja im Extremen das Exemplarische zum Ausdruck bringen, den Kern eines Vorwurfs verdeutlichen sollen. (Die Presse. 22./23. 9. 1984.)

Einerseits will der Autor wirken; beim Theater, das er für bestimmte Schauspieler schreibt, "setzt man so viele in Bewegung". "Es ist auch schön, das Publikum, diese Gefühlsmasse, zu bewegen." "Wenn Leute aufgerüttelt werden, das ist ein Genuß.", andererseits geht es ihm auch um Verkaufszahlen: "Es interessiert einen wirklich nichts mehr. Das einzig Interessante ist, daß man auf der Bank noch Geld hat und leben kann." (Süddeutsche Zeitung. 7.1. 1987.)
Bernhard wollte dem Erfolg nicht ein Leben lang nachlaufen wie sein Großvater. Nur erfolgreiche Autoren werden regelmäßig auf der Bühne gespielt. Entsprechend schwer kann Bernhard Mißerfolge verkraften. In "Wittgensteins Neffe" beschreibt er seine Gefühle, wie er den Flop der "Jagdgesellschaft" 1974 selbst miterlebte:

Er führte den Mißerfolg vor allem auf die Besetzung zurück:
"daß die Burgtheaterschauspieler damals einen Auftritt des Bruno Ganz sogar unter Abfassung einer schriftlichen Resolution und unter Drohungen gegen die Direktion," verhinderten (S.154)
In dem Augenblick, in welchem der Auftritt des Bruno Ganz durch die Gemeinheit seiner Wiener Kollegen unmöglich gemacht worden war, hatte sich auch die Paula Wessely, meine erste und einzige Generalin, aus dem Projekt zurückgezogen, (S.155)
Wie der Autor merkt, daß sein Stück nicht richtig gespielt wird, verläßt er fluchtartig das Theater:

Ich erinnere mich, daß ich vom Burgtheater weggelaufen bin, als wäre ich nicht nur aus der Vernichtungsanstalt meines Stückes sondern aus der Vernichtungsanstalt meines gesamten Geistesvermögens davongelaufen (S.158f.)

Ohne Zweifel sind für Bernhard Regisseur und Schauspieler von größter Bedeutung; sie entscheiden wesentlich mit, ob ein Stück erfolgreich ist. Peymann hat die meisten Uraufführungen geleitet und auch gewisse Schauspieler haben sich für Bernhard als besonders geeignet erwiesen. Bernhard Minetti schrieb der Autor einmal ins Gästebuch:

Ich verachte Schauspieler, ja ich hasse sie, denn sie verbünden sich bei der geringsten Gefahr mit dem Publikum und verraten den Schriftsteller und machen sich hemmungslos mit dem Schwach- und Stumpfsinn gemein. Die Schauspieler sind die Zerstörer und die Vernichter de Phantasie, nicht ihr Lebendigmacher und sie sind die eigentlichen Totengräber der Dichtung! Minetti ist die Ausnahme, und ich verehre und liebe ihn also, wenn er spielt, in ihm die Schauspielkunst. S.314, 1980.

Gerade den Vorwurf der Verbündung mit dem Publikum gegen den Dichter machte der Autor auch der Besetzung der Jagdgesellschaft (S.156: Sie machen sich augeblicklich mit dem Publikum gemein; S.157: Augenblicklich hatten sie sich mit dem ahnungslosen Publikum gemein gemacht; S.156: verbrüderten sich bei dem geringsten Widerstand mit dem Publikum; sie verrieten mich und machten mein Stück, dem sie Geburtshelfer hätten sein sollen (...) auf ihre schamlose Weise lächerlich S.158).
Nach all dem läßt sich auch verstehen, warum der Dichter anläßlich der Premiere von "Ritter, Dene, Voss" sich sogar auf der Bühne beklatschen ließ (die Rezensenten waren damals sehr verwundert).

Die Geburtshelfer Ritter, Dene und Voss (Sie wissen, daß ich jetzt von den Schauspielern spreche) haben sein Stück zu einem großen Erfolg gemacht. Sie haben auch dazu beigetragen, daß Bernhard sein Ziel erreicht:

Diesen Größenwahnsinn, etwas Bleibendes zu schaffen, den habe ich schon. (Die Presse. 1984.)

Wenn ein ausgezeichneter Regisseur mit ausgezeichneten Schauspielern auf einer bedeutenden Bühne ein Bernhard-Stück inszeniert und das Publikum begeistert dazu applaudiert, hat der Autor die größtmögliche Befriedigung, vielleicht auch das Gefühl, etwas Bleibendes geschaffen zu haben.
So wendet sich Bernhard seit 1970 verstärkt dem Theater zu, seiner besten Möglichkeit zu wirken.
Ebenfalls in den siebziger Jahren läßt er mehr Humor in seine Werke einfließen. Das Theaterpublikum muß auch unterhalten werden. Bernhard wies darauf hin, daß schon in seinen früheren Werken Späße gewesen wären; den Rezipienten fielen sie allerdings erst bei den späteren Werken auf. Der Autor verfolgt dabei eine besondere Strategie:
"es ist alles komisch. Genau wie bei meiner Prosa darf man nie genau wissen: soll man jetzt hellauf lachen oder doch nicht. Diese Seiltanzerei ist erst das Vergnügen. Aber die Zwischentöne - wer versteht denn das heut? Brauchen's bloß die Kritiken lesen - wenn ich mir das anschau, ist das vollkommen humorlos und bläd. (Münchner Merkur. 24.7.76)
Neben dieser Seiltanzerei fällt noch eine andere, immer erfolgreiche Methode auf, das Theaterpublikum zum Lachen zu bringen:

"Er liebt es, gedankliche Höhenflüge zu suggerieren (in Wirklichkeit

bleibt es bei der Suggestion) und sie mit Banalem und Alltäglichem zu kontrastieren. Diese Stellen haben sich stets als publikumswirksam erwiesen." (Salzburger Nachrichten. 26. Juli 1986)

Die Todesproblematik ergibt sich auch aus der Biographie des Autors. Er wendet sich ja - wie viele andere Autoren in dieser Zeit auch - in den siebziger Jahren diesem Genre zu. In einem seiner letzten großen Interviews beschreibt er auch in sehr bewegenden Worten das Ableben seiner Lebensgefährtin, mit der er seit 1949 in einer sehr engen Verbindung stand:

Von dem Menschen, der mir weggestorben ist, weiß ich, daß man bis zuletzt am Leben hängt. (...)
Dann hat man die Hand noch in der Hand, dann kommt der Pfleger herein, hat die Kartonnummer für die Leiche in der Hand. (...)
Man räumt das Nachtkastl aus, die Schwester sagt: "Das Joghurt müssen sie auch noch mitnehmen." (Süddeutsche Zeitung. 1987.)

Neben der Todesproblematik thematisiert der Autor immer deutlicher - ich habe bereits darauf hingewiesen - sein Leiden an Gesellschaft und Staat. Mit dem Stilmittel der Übertreibung versucht er, auf Mißstände hinzuweisen. In den letzten Jahren konkretisiert er seine ursprünglich allgemeinen Beschimpfungen immer mehr und nennt auch Namen; so schrieb er beispielsweise zum siebzigsten Geburtstag des damaligen Bundeskanzlers Kreisky:

Der Tod,heißt es, macht aus einem Idioten kein Genie, und der siebzigste Geburtstag aus einem politischen Kleinkünstler keinen Staatsmann. (Der pensionierte Salonsozialist. profil. 1981.)

Bernhards wüste Beschimpfungen des österreichischen Staates als einen katholisch-nationalsozialistischen, wobei er einerseits die katholische Kirche heftig kritisiert, andererseits Ewiggestrige in höchsten Positionen vermutete, sind auf einen fruchtbaren Nährboden gestoßen. Nach der Ablöse Kardinal Königs hat die österreichische Kirche einen gewaltigen konservativen Ruck durchgemacht, der vor allem mit den Namen Groer und Krenn verbunden ist und sogar bei Gläubigen Mißfallen erregt hat. Dazu kam der Skandal um Bundespräsident Waldheim.
Am 4. November 1988 soll das neue Bernhard-Stück "Heldenplatz" am Wiener Burgtheater aufgeführt werden. Bernhards Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung im Gedenkjahr 1988 ist - wie könnte es anders sein - eine Österreich -Beschimpfung;

Der Bundespräsident ist ein Lügner / der Kanzler / ein pfiffiger Börsenspekulant / (...) der Bundeskanzler fährt / mit einer Millionenkarosse vor / und faselt von Genossen / die Gewerkschaftsführer jonglieren / im Hintergrund mit Milliarden / und sehen ihre Hauptaufgabe / in skrupellosen Bankgeschäften / (...) (Vordruck in Neuer Kronen-Zeitung. 7.10. 1988 und Wochenpresse. 7.10. 1988)

Thematisiert wird in diesem Stück wiederum das Leiden eines Individuums an der Gesellschaft (Über Wien schreibt er: "In dieser Stadt müßte ein Sehender ja / tagtäglich rund um die Uhr Amok laufen"). Letztes Mittel, dem Leiden zu entkommen, ist der Selbstmord:

Was für ein beneidenswerter Mensch / doch der ist / der die Kraft gehabt hat / sich aus diesem Unstaat in das / absolute Aus / und ganz einfach auf den / Döblinger Friedhof zu retten / In diesem fürchterlichsten aller Staaten / haben sie ja nur die Wahl / zwischen schwarzen und roten Schweinen / ein unerträglicher Gestank / breitet sich aus / von der Hofburg und / vom Ballhausplatz / und

vom Parlament / über dieses ganze verluderte und / verkommene Land / das hat er nicht mehr ausgehalten / unser unglücklicher Bruder

Bernhard ist für Österreich mit einem Seismographen vergleichbar, der leichte Erdstöße sehr verstärkt wiedergibt. Wenn man an die sehr fundierte Kritik des Universitätsprofessors Norbert Leser ("Salz der Gesellschaft) an der Ära Kreisky, aber auch an der jetzigen Regierung Vranitzky denkt, wirken Bernhards Übertreibungen längst nicht mehr aus der Luft gegriffen.
Insofern ist auch bezeichnend, was die äußerst feinsinnige Dichterin Ingeborg Bachmann bereits in den späten sechziger Jahren schrieb:

Wie sehr diese Bücher die Zeit zeigen, was sie gar nicht beabsichtigen, wird eine spätre erkennen; (...)

Diese spätere Zeit wird sich dann nicht mehr über die Verunglimpfung der Tagespolitiker empören, die dann schon längst unbedeutend sein werden, sie wird erkennen, daß hier ein leidendes Individuum in einer immer treffender werdenden Sprache gegen zahllose Mißstände seiner Zeit angeschrieben hat. Natürlich werden nicht mehr die Mißstände interessant sein. Was bleibt, ist die Form, in der Leiden zu Sprache wurde.
Dieser Form werde ich mich jetzt im zweiten Teil des Referats widmen.
Die Musikalität der Bernhardschen Sprache wird in der "Brandteigkrapfenszene" besonders deutlich. Voss nennt diese Szene selbst "Etüde", also ein Instrumentalstück zum Studium bestimmter spieltechnischer oder Vortragsprobleme. Das Instrument ist die Stimme, die reinste Verzweiflung in größter Intensität vorträgt.

Das gesamte zweite Bild -"Mittagessen" - ist auf die "Brandteigkrapfenszene" hinkonstruiert.

Der in krankhafter Sensibilität höchst angespannte Voss sitzt mit seinen Schwestern beim Mittagessen. Zunächst scheint alles ruhig abzulaufen (ab S.71). Auf S.78 frägt Ritter ihren Bruder, ob er nicht noch ein Stück Melone wolle. S.79: Die ältere Schwester, Dene, legt Ludwig ein Stück Fleisch auf den Teller. S.80: Dene will mehr Fleisch austeilen; die Geschwister lehnen ab. S.83 frägt Ritter ihren Bruder, ob er nicht noch Fleisch wolle. Er: "Ich will kein Fleisch mehr".

S.86: Voss bringt einen zentralen Gedanken ein: Denken als einzig sinnvolle Existenzmöglichkeit; versucht, diesen Gedanken zu erklären. Resigniert auf S.88:"die Verständnislosigkeit ist das einzige / das mich an meine Schwestern bindet".

S.89: Dene teilt Kartoffeln , Reis und Salat aus. S.91: Dene zu Ludwig: "Ein schönes Stück Fleisch Ludwig / vielleicht ißt du es doch noch". Voss verneint und bringt seinen zweiten Gedanken ein:

Die menschliche Sterblichkeit als Todeskrankheit, die in jedem steckt.

S.92: Dene legt ihm noch ein Stück Fleisch vor und gießt Sauce darüber. S.93 folgt Ludwigs dritter Gedanke:

"Wir strengen uns unser ganzes Leben nur an / um zwei drei Seiten unsterbliche Schrift / mehr wollen wir nicht / aber das ist gleichzeitig das Höchste".

Dene gießt Sauce über das Fleisch, von dem Voss kaum gegessen hat. Auf S.94 beklagt Voss bereits die Minderwertigkeit des Lebens in diesem Haus; Dene will seine Hand berühren, er zieht sie zurück. Auf S.95 sagt Dene: "Extra für dich gemacht Ludwig / deine Lieblingssauce". Ritter beginnt die Situation schon zu

durchschauen und sagt zu ihrer Schwester: "Laß ihn doch in Ruhe". Auf S.96 beklagt Voss den Verkümmerungsprozeß in diesem Haus. S.98 will Dene wieder Sauce auf seinen Teller gießen; er wehrt sie ab. S.100: Dene gießt ihm wieder Sauce auf den Teller. Voss: "Das Speisezimmer / von dem alles Unheil ausgegangen ist / Vater Mutter Kinder / nichts als Höllendarsteller / in Suppen und Saucen ist immer alles / das etwas wert gewesen ist / ertränkt worden / hatte ich einen tatsächlichen / hatte ich einen wertvollen Gedanken / ertränkte ihn die Mutter in ihrer Suppe / hatte ich ein tatsächliches / hatte ich ein wertvolles Gefühl / deckte sie es mit ihrer Sauce zu".

S.102 erzählt Dene Ludwig, daß sie ihn für morgen nachmittag bei Doktor Frege angemeldet habe. Voss gerät darüber in äußerste Erregung:

S.103: "Was sagst du dazu / deine Schwester bestimmt ganz einfach / daß ich morgen nachmittag zum Doktor Frege gehe / Ich gehe zu keinem Doktor mehr / ich suche keinen Doktor mehr auf".

Dene steigert die Erregung des Bruders, indem das Frege-Motiv mit dem Brandteigkrapfen-Motiv gekoppelt wird:

"Ich habe mit dem Direktor gesprochen / ich habe gesagt / was für ein Arzt ist für meinen Bruder der beste / in diesem jetzigen Zustand SIE TEILT DIE BRANDTEIGKRAPFEN AUS Frege hat der Direktor gesagt / mein Kollege Frege natürlich".

S.108f. folgen bereits vier Regieanweisungen, daß Voss an der Tischdecke zieht (leicht, mehr, noch mehr, ganz leicht).

S.109 beginnt die "Brandteigkrapfenszene".

Warum sind es gerade Brandteigkrapfen, an denen Ludwig fast erstickt?

Es sind zunächst die mannigfaltigen Assoziationen zu beachten, die

mit dem Wort zusammenhängen: Man denke an brennen, genauso wie an die altösterreichische Tradition dieser Mehlspeise, man beachte aber auch den Wortklang, der in 26 Erwähnungen in dieser relativ kurzen Szene ausgekostet wird.

In seinem Skandalroman "Holzfällen" kommt es in einer Szene zur häufigen Erwähnung einer anderen bekannten Wiener Mehlspeise: dem "Mohr im Hemd". Dort delektiert sich der Autor lediglich am grotesken Namen. Da - in "Ritter,Dene, Voss" - stehen die Brandteigkrapfen für mehr: für all die Fürsorge und auch Stumpfsinnigkeit seiner Umwelt, die Ludwig zum Schweigen oder wenigstens auf andere Gedanken bringen will - mit seiner Lieblingsmehlspeise.

Diese alte, traditionelle Lieblingsmehlspeise hat sich aber - und das begreifen die Schwestern nicht - längst gegen Ludwig gewendet. Er hat erkannt, daß gerade durch einfache Genußmittel, durch Gemütlichkeit und Eintracht die Minderwertigkeit des Lebens, der Verkümmerungsprozeß, die Abstumpfung beginnen, die das Denken, die einzige Existenzgrundlage Ludwigs, vernichten. So kann er nur in einem Bereich leben, wo der Balanceakt zwischen höchster Anspannung und künstlerischer Ventilierung möglich ist, in diesem Fall die Irrenanstalt Steinhof. Schon der kurze Aufenthalt im Elternhaus gefährdet seine Existenz, ein längerer würde sie vernichten.

Womit die sogenannte normale Welt als extrem geistfeindlich diffamiert wird.

Voss weist auf diesen Umstand auch explizit hin:

Wenn wir in Betracht ziehen / daß wir mit allen diesen Brandteigkrapfen / mit allen diesen Suppen und Saucen / alt und häßlich und stumpfsinnig und wertlos geworden sind / ist es doch ganz und gar logisch / daß wir auch diese Brandteigkrapfen essen / alle Brandteigkrapfen / die uns jemals auf den Tisch gestellt werden

Die Steigerung der Szene und damit auch das Umkippen von Komik in Tragik erfolgt mit dem zweiten Brandteigkrapfen: Er spuckt schließlich einen Teil davon wieder aus, schlägt zunächst mit der flachen Hand auf die Tischplatte und gleich darauf mit dem Kopf.
Nun reagiert sogar die sonst so passive Ritter, wird aber von Voss zurückgewiesen, der nun die Tischdecke endgültig an sich reißt und damit alles auf dem Tisch zu Boden. Der nun hereinstürmenden Dene sagt er in scheinbarer Ruhe, daß es sich nur um eine Etüde gehandelt habe, damit er nicht aus der Übung komme. Er legt nun den Kopf nur noch auf die Tischplatte und lallt in Resignation und zugleich in tiefster Verzweiflung: "Dem Leben einen Sinn geben".

Die Schwierigkeit dieser Szene liegt darin, daß Bernhard die beiden Elemente seiner sonst komischen Szenen (Banalitäten, in diesem Fall Brandteigkrapfen und Allexistenzsätze, hier Sinnsuche) wieder kombiniert, aber eine Szene geschaffen hat, die genau diese Gratwanderung darstellt, die Bernhard immer wieder anstrebt: Zwischen größter Lächerlichkeit und tiefster Tragik.
Hier wird in einer Szene dargestellt, was die schwer begreifbare Aussage "es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt", jenseits des Aussagbaren noch sagen will.
Diese Szene ist nicht die Mini-Farce, als die sie die meisten Kritiker sehen, sie ist die zentrale Aussage des Stücks und verbildlicht das zentrale Probleme Bernhards überhaupt: Nämlich das Scheitern, in seinen Gedanken und Anliegen verstanden zu werden.
Das Publikum, die Kritiker, sogar manche Wissenschaftler lesen über das Wesentliche hinweg, um beim Unwesentlichen, beim Bonmot, der Kritik an der Tagespolitik, den Schimpftiraden etc. hängenzubleiben.
Ich gebe ihnen einige Beispiele aus der Kritik:

Günter Grack weist darauf hin, daß die großbürgerliche Familie Worringer eine keinesfalls zufällige Ähnlichkeit mit der authentischen Familie Wittgenstein habe, nimmt diesen Hinweis aber gleich wieder mit den Worten zurück, daß sich Bernhard nur einen kauzigen Spaß damit mache, uns mit seinen Eulenspiegeleien in die Irre zu führen.
Viel weniger reflektieren hier die Kritiker, die selbst noch im Namen Worringer einen Hinweis sehen:
Hans Haider nimmt hier ein wichtiges Signal wahr; er erinnert an den fast schon vergessenen Kunstpsychologen Wilhelm Worringer, an dessen Hauptwerk "Abstraktion und Einfühlung" (1908) und meint, daß der Name Worringer für den Dualismus von kunstfigürlicher Stilisierung und banaler Psychologie stehe.
Daß der Arzt, der Ludwig derart irritiert, Frege heiße, habe nach Manfred Seilers Aufsatz "Frege kommt in Frage" eine wichtige Funktion: In der Rollenübersicht vor dem Stück heißt es ja:"Voss ist Ludwig". Dieser Satz sei - so Seiler allen Ernstes - nicht ohne Kenntnis der Schriften Gottlob Freges, eines Lehrers von Wittgenstein, zu verstehen. Dieser Satz sei genauso eine Funktion wie x = y, was nichts anderes heiße, als daß zwei Variablen denselben Wert annehmen.
Die Kette der Kritikerblüten ließe sich lange fortsetzen. Sie alle neigen zur Überinterpretation von Details und übersehen dabei die wesentliche Aussage. Dabei sind gerade die für Bernhard wichtigen Gedanken genau im Stück ausformuliert und finden zahlreiche Parallelen in anderen Stücken oder auch Interviews des Autors.
Auch die Brandteigkrapfenszene wird im dritten Bild von Voss erklärt:
"Eine Freude machen / indem sie mir Brandteigkrapfen / auf den Tisch stellt / und nicht hören will / was ich sage gleichzeitig/

verachtet mein Innerstes / aber fordert / daß ich ihre Brandteigkrapfen esse (S.146f.)

Wie man sieht, ist Bernhard nicht schwer zu verstehen. Auch die Beantwortung der eingangs gestellten Fragen ist entsprechend leicht:
Die drei Schauspieler, Ritter, Dene und Voss,sind in den Augen des Dichters besonders geeignet, die entsprechenden Rollen zu spielen. Wahrscheinlich hatte er sie beim Schreiben des Stückes schon in ihren Rollen vor Augen. Dies ist für Bernhard nichts Neues: Schon für seine "Jagdgesellschaft" hatte er als Generalin Paula Wessely vorgesehen ("meine erste und einzige Generalin" schrieb er in "Wittgensteins Neffe" S.155). Daß dieses Stück ein Mißerfolg wurde, führte er auf die Fehlbesetzung zurück.
Auch das Stück "Minetti" schrieb er dem Schauspieler Bernhard Minetti auf den Leib. In einem Interview ging der Autor 1987 auf das Problem der Bühnenrealisierung ein:

Es bleiben menschliche Schauspieler, die sich monatelang abgequält haben bis zur Premiere. Diese Leute müßten die Figuren sein, die man sich ausgedacht hat. Das sind sie aber nicht. Die Figuren im Kopf, die alles konnten, bestehen plötzlich aus Fleisch, Wasser und Knochen. Sie sind schwerfällig. Im Kopf war das Stück poetisch, großartig, doch die Schauspieler sind geschäftsmäßige Übertrager, Übersetzer. Eine Übersetzung hat mit dem Original nicht viel zu tun. (...) Alles wird zertrampelt auf der Bühne. Es ist jedesmal eine Katastrophe. (Scheib. 1987.)

Die "intelligenten Schauspieler" Ritter, Dene, Voss gemeinsam mit dem Bernhard-Regisseur Claus Peymann können eine autorgerechte Bühnenrealisierung wohl am ehesten ereichen.
Gerade der Titel des Stücks zeigt, welch große Bedeutung Bernhard den Schauspielern beimißt. Mit ihnen steht oder fällt sein Stück.

Der nach dem Stück gegebene Hinweis auf die Familie Wittgenstein wird durch biographische Details notwendig, die Bernhard der Lebensgeschichte Ludwigs bzw. Pauls entnommen hat. Sie haben aber keine weitere Bedeutung.
Ludwig Wittgenstein ist für Bernhard der große Philosoph, der nach einem umfassenden Modell strebt, das alle offenen Fragen klärt. Paul Wittgenstein ist der Exzentriker, der von der Gesellschaft unverstanden in Resignation und Verzweiflung endet. Voss alias Ludwig vereint aber nicht nur Wesenszüge der beiden Wittgensteins. Natürlich trägt er auch Bernhardsche Züge. Voss ist eine Kunstfigur, die Bernhards wesentliche Aussagen transportieren muß.

Ein wichtiger Schlüssel zum Werk ist das Motto: "Darunter haben wir immer gelitten / unter diesen häßlichen Bildern". Bernhard schöpft die Kraft und Intensität bei der Produktion seiner Dichtung durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. So ist auch der Bezug zur Vergangenheit in diesem Stück wesentlich: Die Eltern, die ihre Kinder von klein auf beschädigen. Die Kindheitszwänge, die man ein Leben lang nicht verkraften kann.
Im dritten Bild (dort wird das Motto auch zitiert) versucht Voss, die Vergangenheit zu korrigieren: Bilder umzuhängen, Kredenzen zu verrücken, eine Uhr auf einen anderen Platz zu stellen. Schließlich muß er resignieren. Die Prägung kann nicht mehr abgelegt werden.
Der Aufbau des Stücks ist gegenüber früheren abweichende: Der Dialog scheint den Monolog zu verdrängen. Früher waren die monologisierenden Hauptpersonen meist dem Autor ähnlich. In "Ritter, Dene, Voss" trägt aber nicht nur Voss Bernhardsche Züge. Auch die beiden Schwestern sind durch gewisse Ähnlichkeiten mit dem Autor verbunden:

Etwa die Zeitung lesende Ritter (es wird im Stück mehrfach darauf hingewiesen: Charakteristik der Schwester; S.14: "hat eine Zeitung genommen und liest"; bis S.50: immer wieder "liest", also vorlesend, oder "lesend", also still lesend. S.50: "wirft die Zeitung weg"). Auch Bernhard ist ein leidenschaftlicher Zeitungsleser. Er beschreibt in "Wittgensteins Neffe", wie er mit seinem Freund Paul dreihundertfünfzig Kilometer (durch halb Oberösterreich bis nach Bayern) gefahren ist, um die "Neue Zürcher Zeitung" zu kaufen. Ohne Erfolg. In einem seiner neuesten Interviews sagte er (14.10. 1988. Kurier.): "Ich verschling' seit meinem 14. Lebensjahr alle Zeitungen."
Aber auch die betuliche Dene hat in ihrer Biographie Gemeinsamkeiten mit Bernhard. Sie erzählt im Stück:

Ich bin gar keine Schauspielerin / ich habe nur unter Menschen gehn wollen / das war der Grund / (...) nur weil ich nicht vereinsamen wollte (S.69)

Bernhard erzählt in seinem Interview 1979:

Als ich jung war, habe ich Musik studiert.(...) Studiert habe ich eigentlich nur, um mit Gleichaltrigen zusammenzusein.

Dene weist auch darauf hin, daß sie eine Liebhaberin von Künstlerbiographien sei. (S.77) Dies trifft mit Sicherheit auch auf Bernhard zu. Nicht nur die Einarbeitung der Wittgensteinbiographie spricht dafür. Im dritten Bild zeigt Ludwig seine Brandwunde auf der Hand ("ich hielt das Kerzenlicht / so lange unter meine Hand / bis sie halb durchgebrannt war" (S.149). Wie Sie wissen, ist uns eine derartige Aktion auch von van Gogh überliefert.

Alle Bernhardschen Figuren sind Kunstfiguren, die seine Themen übermitteln sollen. Die Autobiographie spielt hierbei eine große Rolle. In dem Interview vom 14.10. 1988 wies er darauf hin, daß er hinter seinen Figuren steht: "(...) das mein' ich alles auch. Ich schreibe prinzipiell nur Dinge, die ich selbst empfinde. Da ist alles autobiographisch. Wer mich kennt, der weiß das auch."

Seine Themen bleiben gleich: "Natürlich hat man immer die gleichen Themen (...) Jeder hat sein Thema. Darin soll er sich bewegen. Dann macht er es auch gut." (1979).

Bernhards Thema ist er selbst: seine Auseinandersetzung mit dem Tod, seine Probleme mit dem Schreiben (etwas Gültiges, Bleibendes zu schaffen), sein Leiden an diesen beiden Problemen, aber auch sein Leiden an der Ignoranz der Gesellschaft.

Mit steigender Anerkennung und auch Ruhm (wenn auch vielfach auf Mißverständnissen beruhend) hat der Autor zu einer distanzierteren und auch ironischen Haltung seinen Themen gegenüber gefunden. Seine Kunst des Schreibens wird immer genauer, treffender, seine Auseinandersetzung mit den Problemen leichter und auch witziger. Die Tragik wird dabei nicht aufgehoben, sondern kommt durch die Kontrastierung mit dem Witzigen nur besser zur Geltung.

So kam Bernhard auch auf die Brandteigkrapfen, mit denen er sein Lachen und sein Leiden bzw. sein Lachen über sein Leiden in das eindrucksvolle Bild dieser Szene goß.

# THOMAS BERNHARD UND BERNHARD MINETTI

Bernhard Minetti (geboren 1905) ist der Bernhard-Schauspieler schlechthin. Er spielte den General in "Die Jagdgesellschaft" (1973/74 und 1974/75 in Berlin), den Caribaldi in "Die Macht der Gewohnheit" (1973/74, 1974/75 und 1975/76 in Berlin), den Minetti in "Minetti" (1976/77 in Berlin), den Weltverbesserer in "Der Weltverbesserer" (1980/81 und 1981/82 in Berlin), den Karl in "Der Schein trügt" (1983/84 und 1984/85 in Berlin). Im Oktober 1988 gastiert er mit "Einfach kompliziert" am Wiener Akademietheater.

Bernhard, der sich immer schon zu älteren Menschen hingezogen fühlte (dafür spricht nicht nur die enge Beziehung zu seinem Großvater mütterlicherseits, dem Heimatdichter Johannes Freumbichler (gestorben 1949),sondern auch die Verbindung zu seiner Lebensgefährtin (1949-1986), die viele Jahre älter als er war. So ist auch zu verstehen, daß in seinen Stücken große Rollen für alte Menschen überwiegen. Bernhard Minetti hat diese Chance genützt und spielt in seinem hohen Alter die modernsten Stücke.

Was schätzt nun Minetti an Bernhard?

Diese Frage ist für das Verständnis der Bernhardschen Stücke nicht unwichtig, da der Autor seine Figuren in Minetti optimal realisiert sieht (er hat ihm nicht nur das Stück "Minetti" auf den Leib geschrieben, sondern auch "Einfach kompliziert" gewidmet; in "Der Schein trügt" zeigt der Schauspieler Robert dem Artisten Karl eine Fotografie von seiner Theaterrolle und sagt: "Mit Minetti, dem großen Schauspieler.")

Bernhard habe, so Minetti, einen Blick für die Wirklichkeit von

Menschen und ihre Situation; somit sei auch die Konkretheit wichtig für alle Bernhardschen Personen. Man müsse sie verstehen als Leidende, als Helden, die Schmerzen zu ertragen haben, die unter Umständen aber auch grotesk seien.

Minetti: "Bernhard ist für mich der absolute Souverän auf dem Gebiet der Tragikomödie. Wie oft treffe ich Zuschauer aus meinen Bernhard-Aufführungen, die mir jeweils diesselbe Stelle zitieren: Die einen finden sie komisch, die anderen tragisch, aber ich denke weder an Komik noch an Erschütterung, während ich sie spiele. Ich spüre da immer wieder den philosophischen Punkt, an dem ich zu fragen beginne: Wie definieren wir Existenz? Aus der komischen Perspektive, aus der erhabenen, aus der tragischen? Sind wir Tiere, sind wir Heroen oder Kümmerlinge? (...) Bernhard hat das Fragwürdige in unserem Tun bis in die Tiefe durchschaut; das entdecken und nachvollziehen können, macht mein Glück als Schauspieler."

Die Konkretheit werde durch Bernhards großartige poetische Kraft, seine hohe Musikalität gesteigert; sein elementares Gefühl für Rhythmus, durch die Kunst der Differenzierung innerhalb der Wortkonvolute, durch die Brechungen und die Ironien.

Im Theaterstück "Minetti" heißt es: "Der Schauspieler kommt an den Schriftsteller und der Schriftsteller vernichtet den Schauspieler, wie der Schauspieler den Schriftsteller vernichtet."

Rollenstudium, so Minetti, sei Forschungsarbeit und Kampf, immer wieder Entscheidung: "Wie mache ich es deutlich, daß diese Figur in dieser Situation sich so verhält? Naiv oder kritisch, ironisch oder aggressiv, hart oder gefühlig?" Für diese Entscheidung brauche man viel Instinkt; Bernhard verlange eine große Sensibilität.

Minetti [illegible] die Bernhard-Texte als "sehr erregend", weil

man immer beachten muß, wann ein Wort als Selbstbetrachtung, als Gedankenlosigkeit, als Aggression oder als aufwallende Verzweiflung zu verstehen sei: Innerhalb von wenigen Zeilen könne der Text seine Richtung ändern.
Bernhards Sprache sei von äußerster Sensibilität; sie habe größte Präzision und sei von absoluter Reinheit. Sie fördere Sinn, Verständnis, aber auch Einfühlung; man müsse sie in Sinnlichkeit, in Ausdruckskraft des Körpers umsetzen; sie zu einer Funktion des Sich-Äußerns machen. Die Art des Sich-Äußerns in dieser Sprache könne man nicht intellektuell, sondern nur mit dem Körper leisten. Wobei Körper heiße: Vitalität, Kraft und zugleich Empfindung.
Die Hauptfigur müsse Text und Rolle mit einer Akribie und einer Präsenz vollziehen, als durchlebe sie sie im Augenblick:
Minetti: "Sprache heißt für mich Körper. Spüre ich ihn (total) während des Sprechens, dann empfinde ich das Körperliche als Sprache und das macht - wenn der Schauspieler die Rolle erfüllt - auch die Wahrhaftigkeit und den Realismus dieser Menschen aus. (...) Das Publikum im Theater will Gegenwärtigkeit, Unmittelbarkeit im Raum. Je besser, je löblicher ich als Schauspieler den Autor Bernhard bediene (lebendig mache), um so mehr Freude und Erkenntnis hat das Publikum."

Voraussetzung für die Darstellung einer Bernhardschen Figur sei, daß man sie erst in ihrer Komplexität und Kompliziertheit für sich erschaffen müsse, damit man sie dann preisgeben könne: "Sie sind nicht monologisierende Monaden, wie man mißverständlich meinen könnte, sondern leben aus sehr unterschiedlichen Prägungen, Trieben, Lüsten und Sehnsüchten, Obsessionen, vita-

Zustand der Deformation oder der Manie oder der sensiblen Starrsinnigkeit erkennen kann. Sie haben ihre eigene Heiterkeit und Wahrheit. Spritzig. Wie souverän wechselt Bernhard zwischen Tragödie und Komödie."

Der Schauspieler sei bei der Interpretation seiner Bernhard-Rolle immer der Gefahr ausgesetzt, sein Können am Entwurf der Kunstfigur zu beweisen und ihnen nicht bis ins Detail in ihrer Menschlichkeit zu folgen, was unerhörte Konzentration erfordere.

Minetti: "Ich versuche, in den Bernhardschen Rollen Leben zu zeigen, in jeder Sekunde empfindbares Leben." Dies sei die Schwierigkeit, dies sei die Aufgabe des Bernhard-Schauspielers.

Quelle: Bernhard Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers.- Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1985.

Zusammengestellt von Dr. Norbert Netsch.
1238 Wien, Maurer Lange Gasse 91. Tel. 889-15-66