

Ute Hallaschka

Schauspiel – Kunst

Zu Thomas Bernhard: ›Minetti‹ am Residenztheater in München

Jemand hat mich gefragt, wann ich zum letzten Mal eine Theateraufführung gesehen habe, die mich getroffen, berührt, mitgenommen, um nicht zu sagen erschüttert hat. Nichts anderes bedeutet im Theater: Güte. Es muss lange her sein, ich kann mich nicht erinnern.

Der Zuschauer hat ja nichts als seine Augen und Ohren, durch die er an der Handlung teilnimmt. Gutes Theater bedeutet also, dass mithilfe dieser Sinne ein Prozess in Gang gesetzt wird, der mich verändert. Ich werde körperlich buchstäblich ergriffen. Das, was von der Bühne herkommt, sagen wir ruhig: (an)wehender Geist, durchdringt mich anders als die gewöhnliche sinnliche Wahrnehmung. Denn das, was mich da anweht, ist ja äußerlich gesehen, gar nicht da – es stammt als Gewebe eingebildeter Außenwelt aus dem Innern eines anderen Menschen. So erscheint die Welt, als wäre sie Idee und damit wird sie mir zur Landschaft der Freiheit. Hier spielt mein Wille die Hauptrolle, denn das Ich ist der Souverän des Ideellen.

So weit kann gutes Theater einen bringen. Das sollte es aber auch, denn damit hängt seine Daseinsberechtigung zusammen. Phantastisch auf den Punkt gebracht von Rainer Maria Rilke in der vierten Duineser Elegie: ›Wenn mir zumut ist / zu warten vor der Puppenbühne, nein, / so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen / am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler / ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt. / Engel und Puppe: Dann ist endlich Schauspiel.

/ Dann kommt zusammen, was wir immerfort / entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht / aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis / des ganzen Wandeln. Über uns hinüber / spielt dann der Engel.«¹

Im Puppentheater, ähnlich wie in Kleists berühmtem Aufsatz vom ›Marionettentheater‹, geht es um den reinen Schein. Das pure Aussehen und Einsehen – die Einbildung als schöpferischer Akt der Wirklichkeit. Soweit das Ideal. Wenn der Engel erscheint, das nichtkörperliche Wesen der Innerlichkeit, dann wachsen der Seele Flügel. Wir werden darauf zurückkommen. Theater spielt natürlich auch im Bereich menschlicher Niederung. Das muss es ja, um uns zu erheben. Darin kann es natürlich als Freiheitskunst (sich) versagen und vorführen was geschieht, wenn wir einander quälen mit der Ödnis des inszenierten Selbstgefühls – und sonst gar nichts auf der Bühne passiert. Das ließ sich anschaulich erfahren im Münchner Marstall, einer Spielstätte des Residenz Theaters.

Es sollte ein ganz besonderer Abend werden. Lediglich vier Vorstellungen, lange vorab ausverkauft für ein kleines Publikum. Claus Peymann, der inzwischen 86-jährige Altmeister des Theaters inszenierte ›Minetti‹ von Thomas Bernhard. Das hat er schon einmal getan, Regie geführt bei der Uraufführung, 1976 in Stuttgart. Damals spielte der echte Bernhard Minetti die Hauptrolle in diesem Stück, das den Untertitel trägt: ›Ein Porträt des Künstlers als alter Mann.‹

die Drei 6/2023

Es biografisch, oder tatsächlich als reales Porträt aufzufassen, wäre ein Missverständnis.

In der Arche Noah

Thomas Bernhard wird heute, anders als am Ausgang des vorigen Jahrhunderts, nicht mehr sehr häufig gespielt. Man fragt sich, ob seine Texte sich überlebt haben oder ob er als Autor überschätzt wurde. Vor diesem Hintergrund erhält Peymanns theatrales Experiment noch einmal ein besonderes Gewicht. 47 Jahre Zeit- und Kulturgeschichte liegen zwischen den beiden Inszenierungen. Damals, mit 39 Jahren, stand Peymann selbst auf der Höhe seines Ruhms, als Theater-Erneuerer gefeiert in der Epoche des weltweit bewunderten deutschen Regietheaters. Die Regisseure verstanden sich, wenn nicht gleich als Gottheit, so doch als Seher oder Propheten. Sie überbrachten politische und gesellschaftliche Botschaften an das Publikum, und die Schauspieler als ihre Dienstleister hatten nichts anderes zu tun, als die Ideen der Regie möglichst adäquat zu verkörpern. Aber immerhin – jenseits ihrer originellen Adaptionen – gab es noch Stücke, Rollen, Charaktere und vor allem: Textsinn. Trotz allem spielte das Wort seine unverwüstliche Rolle als Brückenkopf geistiger Vermittlung.

Das ist heute, im sogenannten postdramatischen Spiel völlig anders. Text wird nicht mehr als transparentes Gewebe menschlicher Innerlichkeit auf Tiefe, Bedeutung oder Sinn hin befragt, sondern ausschließlich als Spielfläche, als Oberfläche verstanden. Figuren, Rollenspiel und Texthandlung werden als Vorschrift und Lebensimitat empfunden. Der Sinn der Darstellung ist nicht länger, ein Stück vor- oder aufzuführen. Damit sind eigentlich alle Fragen der Darstellung obsolet: ob Entfremdung, Distanz oder Identifikation angespielt werden soll – das Publikum ist im Grunde nicht länger beteiligt. Dennoch ist es paradoxerweise das Selbstverständnis dieser performativen Praxis, auf der Bühne reine authentische Anwesenheit bzw ihre Wahrnehmung zu ermöglichen.

Sprachlich könnte Bernhards Text als überholt gelten, es fallen Worte wie »Klassen-

kampf« oder »Klassikerverweigerung«, aber stilistisch bildet er einen interessanten Übergang. Bernhard schrieb endlose Schleifen, Litaneien, Drehorgelstücke. Unablässige Wiederholungen, Variationen, mantrisch, musikalisch. Im vorliegenden Fall ist es ein Monolog, der sich über rund anderthalb Stunden erstreckt. Das Stück handelt vom Scheitern, und eine aktuellere Anspielung – ob im Hinblick auf das Individuum oder die Weltlage – gibt es nun wirklich nicht. Was hätte man daraus machen können ... Stattdessen entschied sich Peymann für eine Art Arche-Noah-Projekt: Das gute alte Guckkastentheater mit zugehörigem Mummenschanz. Man hatte tatsächlich das unheimliche Gefühl, sich in der Mitte des letzten Jahrhunderts zu befinden. Darin liegt eine eigene Tragik und spezielle Ironie. Vor 50 Jahren angetreten, die Türen der Zukunft zu öffnen – und nun der wehmütige Blick durchs Fenster in die Vergangenheit. Nun gut: Sagen wir, die Vergangenheit ist da und sie ist nicht vergangen, nur zeitlich perpektivisch entrückt. Dann wartet sie auf Erlösung in ihrer Präsenz.

So auch die Hauptfigur in diesem Stück. Ein gebrochener alter Schauspieler sitzt an Silvester in der Eingangshalle eines Hotels in Ostende. Er wartet auf den Schauspielregisseur aus Flensburg, der ihn angeblich engagiert, sodass er noch einmal auftreten darf, als König Lear, seine Lebensrolle. Natürlich kommt der Intendant nicht, und im Lauf des Abends wird der arme, alte, großenwahnsinnige Darsteller uns in die Wirklichkeit seines Lebens einweißen. Das findet inzwischen in Dinkelsbühl statt, wo er sich im Haus seiner Schwester im Dachkammerchen eingenistet hat und mit Gemüseanbau über Wasser hält. Shakespeare probt er jahrzehntelang vor dem Spiegel. Dinkelsbühl ist das große Zauberwort für die Nackenschläge des Schicksals, und die Theaterbühne steht für das, womit wir angetreten sind im Leben, die Ursprungsimpulse unseres Dasein. Nun hätte man (ein)sehen können, jeder für sich, hier im inneren Ostende, was daraus geworden ist. Doch dazu kam es leider nicht.

Hier in der Theater-Arche wird nichts erspielt, nur markiert. Manfred Zapatka gibt Mi-

netti mit den darstellerischen Mitteln von vorgestern aus der Mottenkiste. Vorgeführt wird ein Egomane, der sich selbst für ein Genie hält und unablässig die Welt anklagt. In einem verschwurbelten Turboton zwischen wehleidigem Gejaulen und hochtrabendem Pathos trampelt Zapatka seelisch auf der Stelle. Vollkommen statisch, anderthalb Stunden lang, ohne jede Entwicklung. Es ist einfach unbegreiflich, kindisch und lächerlich, diese Haltung eines längst vergangenen Begriffs von Künstlertum so aus der Klamotte und den Klischees heraus zu inszenieren. Wie sich in Film und Fernsehen zeigt, kann Zapatka durchaus anders, da gibt er meist kraftvolle, kantige Typen.

Rettung des Menschenbildes

Der Abend ist eine einzige Quälerei, denn außer Minetti hat kaum eine Figur etwas zu sagen. Das restliche Bühnenpersonal ist Staffage. Auch das Bühnenbild von Achim Freyer ist eine statische Angelegenheit. Der einzige *running gag*, der alle zehn Minuten kommt, sich aber bald erledigt hat, ist der Aufzug, der Gäste in die Hotelhalle spuckt oder einsaugt, die in grellem Schlaglicht kurz wortlos durch die Szene taumeln. Das ist wohl das heitere Sinnbild trunkener Lebenslust als Gegenentwurf zu Zapatkas verzweifelter Jaulerei. Na, Bravo! Man könnte sich am Ende tatsächlich vorstellen, dass eine KI-Maschine diesen Abend inszeniert hätte. Für Ereignisse wie dieses braucht nun wirklich kein Mensch mehr den Menschen.

Aber nachdenken sollten wir weiterhin persönlich. Wie sich dieses große schwarze, alles verschlingende Loch unserer Zivilisation bewältigen lässt. Wie Kultur endlich wieder und neu in ihre Daseinsform findet, aus der heraus sie tatsächlich etwas bewegen, bewirken, tun kann. Das muss sie und das kann sie – also wir, durch sie dazu veranlasst. Nicht im Größenwahn von gestern, noch in der Ideologie von übermorgen. Nein, einfach nur gegenwärtig sich stellen – dem, was ist.

Das Theater hat eine große Aufgabe in dieser Zeit, es müsste sie nur buchstäblich wahrnehmen. Wer braucht noch Textflächen, oder

treffender: Sprachmaschinen auf der Bühne? Die ganze Welt ist doch voll davon. Und woher nehmen und nicht stehlen, wie das Sprichwort sagt: die Atmosphäre des Lebendigen?

Allen voran die Heranwachsenden, Kinder und Jugendliche sind existenziell bedroht. Sie haben kaum noch eine Chance auf die selbstverständliche Ausbildung von Menschentum. Erinnerung, Gedächtniskraft, womit Ich-Autonomie und Urteilsfähigkeit verbunden sind – wie soll das wachsen, erlernt werden, sich ausbilden angesichts des allgegenwärtigen Automatismus, der das von Kindheit an erledigt? Und wir Erwachsene, zutiefst erschöpft in unseren Seelenkräften (auch denen der Erziehung), abgestumpft unsere Augen und Ohren und damit nicht mehr eindrucksfähig für Wirklichkeit. Ermüdet von den Oberflächen des banalen Bildschirmblödsinns. Wie wollen wir imaginativ, inspiriert, geschweige denn intuitiv an das Werk gehen, das uns bevorsteht? Es ist nicht mehr länger nur die Welt, es ist bekanntlich die Erde, für deren Überleben wir in Zukunft zuständig und verantwortlich sind. Dieses Projekt werden wir kaum realisieren mit ein bißchen künstlerischem Budenzauber oder Vergangenheitswehmut. Woher soll das Rettende kommen? Die zugehörige Gefahr ist inzwischen überdeutlich sichtbar.

Es gibt keine nichttechnische Naturwelt mehr, in der wir uns erholen könnten, einholen in unserer Menschlichkeit. Die einzige Natur, die wir noch haben, liegt in der Kunst. Da, auf der Bühne, könnten echte Menschen sein, echte Stimmen, echte Körper, echte Begegnungsräume wirklicher Art – alles aus dem Geist der Einbildung, spielerisch. Dazu bräuchten wir ein Theater des Mutes. Eine Kunst der Darstellung, die sich nicht scheut, unbekümmert um die medialen Stromlinien das zu verwirklichen, was ihr eigentliches Wesen ist: Rettung des Menschenbildes. In diesem Vorbild, im kindlichen Spiel liegt unsere Chance des Überlebens. Uns gegenseitig zu zeigen, wer wir sind. Was aus uns werden kann, wenn wir über uns hinauswachsen. Dazu brauchen wir Sprache, denn wir sind Wortwesen, und nur so jederzeit fähig, Welt hervorzubringen aus



Foto: Residenztheater München

Szenenfoto mit dem Ensemble von Thomas Bernhard: ›Minetti‹ am Residenztheater München

der eigenen Innerlichkeit. Welt. Aus Licht. Aus Sicht. Aus Wärme. Aus Liebe zum Leben.

Geben wir am Ende Thomas Bernhard das letzte Wort – zitiert aus dem Programmheft: »Ein paar Wochen vor dem Verlassen des Erziehungsheimes studierten die Schwestern mit uns ein Weihnachtsspiel ein. Ich hatte einen Engel zu spielen, absolut eine Nebenrolle, man traute mir nicht das Geringste zu. Ich hatte zwei oder drei Sätze zu sagen, aber immerhin einen Auftritt für mich. [...] Jedenfalls hatte ich die größte Mühe, in zwei oder drei Wochen zwei Sätze zu lernen und zu behalten. Es kam zur Generalprobe, alles klappte. Als aber die Premiere da war, und mein Auftritt nicht mehr zu verhindern gewesen war, bekam ich von der Schwester, der Schöpferin des geheimnisvollen Stücks, einen völlig unerwarteten Stoß in den Rücken, so dass ich in den Saal hinein stürzte. Ich hatte mich wohl auf den Beinen

halten können, aber ich brachte kein Wort heraus. Fassungslos breitete ich zwar, wie vorgeschrieben, meine Flügel aus, aber der Text kam nicht. Da packte mich die Schöpferin des Schauspiels an ihrem eigenen rosaroten Unterrock, den sie mir als Engelskleid angezogen hatte, und zerrte mich von der Szene. Ich landete auf einer Bank auf dem Gang. Das Spiel ging weiter. Alles hatte geklappt, nur der Engel hatte versagt. Er saß heraußen auf dem Gang und weinte, während im Saal der Vorhang fiel und der Applaus prasselte.«²

Ute Hallaschka ist Eurythmistin, Theaterpädagogin, Seminarleiterin und Autorin.

1 https://de.wikisource.org/wiki/Die_vierte_Elegie

2 Aus der autobiografischen Erzählung von Thomas Bernhard: ›Ein Kind‹ (1982).