

Boguslaw Schaeffer. Ein Dramaturg im Zeitalter der Unsicherheit
/Boguslaw Schaeffer. A playwright in the Period of Uncertainty/

In der Sphäre voller Freiheit

Webern

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumental-
schauspieler

Audienz I und IV

Audienz II

Audienz V

Audienz III /Das Eskimoparadies/

Quartett für vier Schauspieler

Fragment für zwei Schauspieler und Violoncello

Szenar für drei Schauspieler

Die Düstrenisse

Das Morgenrot

Sünden des Alters

Katscho

Der Schauspieler

Die Proben

Die Herrgottsfrühe

Die Séance

Schaeffers Theater. Problematik der Theaterstücke

Schaeffers Helden

Theatralisches Wort. Die Sprache

Die Form der Theaterstücke

Komponist und Dramatiker

Das Theaterpublikum. Das Lachen im Theater Schaeffers

Zeit, Ort und szenischer Raum

Phantasie und Wahrheit

Schaeffers Schauspieler

Schlußbemerkungen

Zeittafel

In der Sphäre voller Freiheit

Für Boguslaw Schaeffer bildet das Theater eine Sphäre totaler, unendlicher Freiheit, deren schöpferisches Potential keine Grenzen kennt. Alle Verhaltensnormen in der Kunst wurden für jene ausgedacht, die keine Phantasie haben. Und solche Menschen findet man auch unter Künstlern. So kommt es letzten Endes dazu, daß das Festhalten an diesen Normen und Grundsätzen zum Maßstab der Größe und des Wertes eines Kunstwerkes wird. Das bewußte Abweichen von gebahnten Wegen birgt zweifellos ein Risiko in sich. Es lohnt sich aber, dieses Risiko einzugehen, wie es Boguslaw Schaeffer tut. Denn intellektuelle Assekuranten waren und sind weiterhin kein gutes Material fürs Theater.

Im dramaturgischen Schaffen des Autors des ^{Stückes} Morgenrot dominiert eine merkwürdige Ästhetik, die man als "negative Ästhetik" bezeichnen könnte. Sie gibt nicht an, was der Dramatiker tun sollte, folglich programmiert sie die Zukunft nicht vor. Sie weist aber ganz eindeutig auf jene Sphären hin, die der Autor bewußt vermeidet. Schaeffer setzt nie etwas voraus, innerlich ist er ein absolut freier Mensch, und er weiß den Augenblick zu schätzen, in dem das Bedürfnis, etwas zu schaffen, spontan und plötzlich zur Sprache kommt. In diesem einmaligen Augenblick wird der Schriftsteller zum Virtuosen, mühelos und voller Freude schafft er seine theatralischen Bilder. Er tut das bis zu einem gewissen Grad völlig intuitiv. Er versucht, ein außergewöhnliches Theater zu schaffen, und ich glaube, es gelingt ihm vortrefflich. Schaeffers Theater ist anders von all dem, was wir schon längst kennen und was für uns wohl langweilig geworden ist. Es zeichnet sich durch bestimmte, nur ihm eigene Merkmale aus und es stützt sich nie auf Erfahrungen anderer. Der Dramatiker vertraut vor allem auf das gewaltige schöpferische Potential der

Phantasie, denn ohne Phantasie würden wir uns nur in der Sphäre prosaischer Alltäglichkeit bewegen können.

Heutzutage läuft jeder von uns Gefahr, in der anonymen, immer dichter werdenden Menge unterzugehen. Um wirklich existieren zu können, muß man sich durch etwas Besonderes, Außerordentliches auszeichnen. Nur jene, die uns außergewöhnlich vorkommen, können unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Es sind also die Besonderheit und die Eigenart, die jetzt gefragt sind. Schaeffer erreicht diese Besonderheit u.a. dadurch, daß er - im Gegensatz zu vielen heutigen Künstlern - nie "auf jemandes Bestellung" schafft (auch nicht auf eigene Bestellung). Er verhält sich wie ein völlig freier Mensch und Künstler, denn er schreibt nur darüber, was ihn interessiert. Täte er anders, würde er bald zu einem automatisierten Handwerker oder gar Beamten werden, der nur von anderen Menschen Bestellungen entgegennimmt. Schaeffer schreibt nie im jemandes Namen, er schreibt nur in seinen eigenen Namen, und das verpflichtet ihn dazu, die Verantwortung für jedes Wort zu übernehmen. Der Künstler ist sich des hohen Wertes des Wortes völlig bewußt, und gerade das Wort ist in seinem Theater das wichtigste Element, es bildet ein ausgesprochen biegsames, theaterwirksames Material. Der Dramatiker nimmt sich nie ein Recht, die Meinung eines anderen auszusprechen oder dessen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Er bringt ausschließlich seine eigenen Meinungen vor, er deutet nur eigene Ängste an. Wenn aber das Theaterpublikum in Wahrnehmungen, Gedanken, Ängsten des Autors seine eigenen Gefühle wiedererkennt, hält es der Autor für ein großes Glück und für eine Art künstlerischer Erfolg. Ich glaube, es ist wohl bei der Mehrheit der Zuschauer der Fall - das bezeugt auch der große Erfolg Schaefferschen Theaterstücke. Die Gründe für derartig großen Erfolg mögen auch darin liegen, daß Schaeffer über ein außerordent-

liches Einfühlungsvermögen verfügt, das auch in seinen Werken zum Vorschein kommt. Die Empfindlichkeit des Dramatikers läßt ihn die Grenzen seines eigenen Egoismus überschreiten und sich in die tragisch-absurde Lage des heutigen Menschen hineinversetzen. Schaeffers Theaterstücke sind jedoch kein szenisches Abbild der Welt, in der wir leben. Wenn wir Schaeffers Theater nur auf diese Dimension reduzierten, würde es sofort die ihm eigene Atmosphäre des Außergewöhnlichen und der Illusion verlieren, es würde uns ein verzerrtes und falsches Bild seines dramaturgischen Schaffens vor Augen führen, das weit von dem entfernt wäre, was Schaeffers Stücke wirklich mit sich bringen. Denn Schaeffers Theater grenzt an eine Märchenwelt, an eine Welt philosophischer Sagen, die zum Nachdenken anregen und auf jene Sphären hinweisen, die wir im alltäglichen Hin-und-Her gar nicht bemerken. Schaeffer verzichtet auf die Darstellung jener Alltäglichkeit, deren szenisches Abbild den Zuschauer nur betrüben kann. Wir beschwerten uns ja immer wieder über den eintönigen Rhythmus des grauen Alltags, und ich glaube nicht, daß wir geneigt wären, denselben langweiligen und monotonen Alltag auch auf der Bühne zu sehen. Schaeffer enthüllt die Öde und Oberflächlichkeit dessen, was allgemein hochgeschätzt ist. Er bedient sich dabei der Methode krasser Übertreibung. Der Dramatiker versucht, den Zuschauer in eine überreale, sogar künstlich geschaffene Welt zu führen. Auf diese Weise entfernt er sich von der Oberfläche der Wirklichkeit und zeigt, was es außerhalb der Wirklichkeit, außerhalb der Sphäre des Alltags noch alles gibt. Michelangelo glaubte, daß der Künstler in anderen Dimensionen als der durchschnittliche Mensch lebt - deswegen muß er sein Anders-Sein, jene "bizzazzeria" auszunutzen wissen. Denn das ist ein ihm eigenes Ausdrucksmittel und ^{das} bildet die Sphäre seines Schaffens. Gerade dank seinem Anders-Sein sieht der Künstler alles besser,

folglich auch wahrheitsgetreuer.

In Schaeffers dramaturgischem Schaffen überwiegt die Analyse, sogar eine kaltblütige Analyse, die der Autor mit einem großen Abstand zur Wirklichkeit vornimmt. In den meisten seiner Bühnenwerke (ich denke dabei in erster Linie an die wichtigsten Werke, wie Das Morgenrot oder Die Düsternisse) erscheint er als ein scharfsinniger Beobachter, der - einem scharfsichtigen Wissenschaftler ähnlich - die menschlichen Wesen durch ein Vergrößerungsglas betrachtet. Derartige kaltblütige Analyse kann selbstverständlich den Zuschauer abschrecken, aber der Autor ist immer bemüht, daß auch das Publikum das Geschehen auf der Bühne mit einem gewissen Abstand betrachtet. Zu diesem Zweck führt Schaeffer eine beträchtliche Portion Humor in seine Stücke ein. Der Humor ist auch ein Mittel, um die Gedanken etwas aufzulockern. Schaeffer will den Zuschauer schonen und er ist sich dessen bewußt, daß die Fülle von Problemen und Fragen, die er in jedem seiner Stücke vermitteln will, den Zuschauer verwirren könnte.

Schaeffers Theater ist in erster Linie ein intellektuelles Theater. Es vermittelt Kenntnisse über die heutige Welt und über den Menschen, der in dieser Welt lebt. Es vermittelt aber keine Informationen, ist also kein Bericht oder bloßes Abbild. Schaeffers Theaterstücke deuten nur gewisse Probleme an und zeichnen ihre Konturen ab. Sie tun es in dreifacher Weise, denn sie sprechen über die Welt, die Kunst und schließlich (insbesondere in solchen Werken wie Katscho, Der Schauspieler, Die Proben) über das Theater selbst. Schaeffer weicht dahingegen ganz bewußt von aktuellen Themen ab, obwohl das Durchdringen aktueller Geschehnisse in die Stücke unvermeidlich ist. Schaeffer als Dramatiker vermeidet auch die Verarbeitung historischer, biblischer oder antiker Stoffe und Motive. Steht doch im Mittelpunkt seines Interesses immer der heutige Mensch, der in philosophischer Dimension verstanden wird.

Das Erscheinen eines Neuerers im Theater jagt den anderen immer große Angst ein. Dieser "Neue" bildet ja eine Gefahr für die sog. klassische, im Grunde genommen also beschränkte Denkweise. Er will sich keine Normen und Regeln aufzwingen lassen, hebt sich von der dichten Menge unschöpferischer Nachahmer deutlich ab und sagt, daß die künstlerische Freiheit keine Grenzen kennt. Die heutigen Menschen verfügen leider nicht mehr über das große Vorstellungsvermögen und deswegen fällt es ihnen so unheimlich schwer, die angewohnte Denkweise abzulegen. Tatsächlich? Wenn man bedenkt, welcher großer Popularität sich Schaeffers Theaterstücke erfreuen, muß man feststellen: Es ist wohl nicht so schlimm!

Webern

Dieses Theaterstück ist 1955 entstanden. Der Autor selber ist nicht imstande zu sagen, warum er - der sein kompositorisches Schaffen intensiv betrieb - sich plötzlich der Arbeit an diesem Drama widmete. Man darf wohl vermuten, daß es eine spontane Entscheidung des Augenblickes gewesen ist.

In seiner Jugend war Schaeffer der Musik völlig hingegeben. Er interessierte sich zwar auch für andere Bereiche (z.B. Geographie, Philosophie; in dieser Zeit las er alle Werke von Shakespeare), aber die Musik erschien ihm als die höchste aller Künste. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß Schaeffer sein dramaturgisches Schaffen gerade mit einem Stück über einen Komponisten einleiten wollte. Es war eine durchaus originelle Idee. Damals dachte noch niemand an Amadeus, und Weberns Musik war nur für kleine, elitäre Gruppen zugänglich.

Ein erstes Anzeichen für Schaeffers Phaszination für diesen österreichischen Komponisten war die Tatsache, daß er in seinem Buch über neue Musik (das er im Frühjahr 1953 begonnen hat) keinem anderen Komponisten so viel Platz einräumte^{99/} wie Webern.

Webern, ~~der~~ Schüler von Arnold Schönberg, schuf ausgefallene und originelle abstrakte Werke. Seine Kompositionen stützten sich auf isolierte, durch zahlreiche Pausen voneinander getrennte Töne.

Webern ^{zerstückelte} zerkleinerte das Klangmaterial, und sein virtuosos Können im Bereich sehr kurzer ^{Kompositionen} Musikstücke brachte ihm den Namen eines Aphoristikers in der neuen Musik ein. Diese Knappheit des musikalischen Ausdrucks war ein Novum in der Musik. Webern wurde auch zum Klassiker der Zwölftontechnik (Musik, die 12 ^{verschiedene} aufeinander folgende Töne verwendet). Man sollte hinzufügen, daß diese Art der Musik sehr stark von der abwich, die in der Zwischenkriegszeit

entstand und die noch von der traditionellen Denkweise durchdrungen war. Kein Wunder also, daß sich nach dem 2. Weltkrieg viele Komponisten Webern zum Vorbild nahmen (z.B. Boulez, Nono, Stockhausen).

Schaeffers Stück setzt sich aus Szenen, die konventionell, man könnte sagen - klassisch - geschrieben sind. Sie zeigen die Gestalt Weberns im Laufe von 20 Jahren sowie alles, was ihm wichtig war: die Haltung des Komponisten gegenüber neuer Musik, sein Familienleben, die Liebe zur Frau seines Freundes, die Nazi-Zeit (1938 hat man verboten, Weberns Musik zu spielen), sein Tod, an dem ein Zufall schuld war (er wurde 1945 von einem amerikanischen Soldaten getötet). Das Ende bildet ein kurzer Epilog (nach Jahren ...). Das Ganze sprüht von Humor, der für alle Schaefferschen Theaterstücke charakteristisch ist. In diesem Fall ist es aber Galgenhumor.

Es scheint, daß Schaeffer ein großes Risiko einging, als er die Arbeit an seinem Stück Webern begann. Denn die Biographie - wenigstens die äußere Biographie - dieses österreichischen Komponisten ist nicht dermaßen interessant, wie z.B. die von Artur Rubinstein. Auch Weberns Musik erregte damals nur Unwillen. Schaeffer hätte sich wahrscheinlich die Wahl dieses Themas anders überlegt, wäre er damals nicht überzeugt gewesen, daß das Stück sowieso nie ans Licht kommt. Nebenbei gesagt, hat sich der junge Dramatiker darum überhaupt nicht gekümmert. In der Gestalt des Komponisten erblickte er vor allem ein Symbol neuer Musik und ihrer Fremdheit. Auch Weberns Persönlichkeit hat Schaeffer ⁶phasziniert. Er war ein solider, gefühlvoller, naturliebender Mensch, in seinem Leben sehr naiv, dafür aber der Kunst völlig hingegen, kurzum: eine ausgesprochen sympathische und positive Gestalt. Als ein theaterwirksames Moment erschien dem Dramatiker auch der zufällige Tod des

Komponisten. Beim Entstehen dieses Dramas hat auch das persönliche Element wesentlich mitgespielt. Schaeffers Vater war Webern sehr ähnlich. Es mag auch als ein merkwürdiger Zufall erscheinen, daß auch das spätere Schicksal unseres Dramatikers dem Lebensweg Weberns sehr ähnelte - es sei bloß auf die Schwierigkeiten mit der Aufnahme der Musik hingewiesen, auf die sowohl der österreichische Komponist als auch Schaeffer stoßen mußten. Es gibt aber einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Persönlichkeiten: Webern schrieb seine Musikstücke sehr langsam und man könnte sagen: mühevoll, während Schaeffer erstaunlich schnell und flott von der Hand komponiert.

Schaeffer schrieb sein erstes Bühnenkunstwerk mit 26 Jahren. Zur Entstehungszeit des Stückes wußte man nicht sehr viel von diesem österreichischen Komponisten. Würde das ^{Stück} heute entstehen, ^{dann} wäre die Sache ganz leicht, denn wir verfügen bereits über einige Biographien von Webern (u.a. das berühmte Buch von H. Moldenhauer). Damals jedoch mußte sich der junge, angehende Dramatiker nur auf seine Intuition verlassen, und man muß zugeben, daß sie ihn nicht im Stich gelassen hat. Man könnte zwar einige Abweichungen von der Wirklichkeit beanstanden (z.B. in der Reihenfolge der ^{mancher} Geschehnisse), doch es sind unwesentliche Details. Im allgemeinen würde es uns heute schwerfallen, etwas an diesem Stück zu ändern.

Das Drama versetzt den Zuschauer/Leser in eine spezifische Atmosphäre, in der Werke bedeutender - sprich: sehr intelligenter und der Musik völlig hingeebener - Komponisten entstehen. Das Ganze spielt sich in einer Zeit ab, die insbesondere für Kunst und für Künstler sehr grausam war. Es sind Jahre des Terrors, in dessen Dienst die psychische Gewalt stand. Man darf hier die Behauptung wagen, daß es dem Dramatiker gelungen ist, die Weltgeschichte der 1. Hälfte des 20. Jhs am Beispiel der Lebensgeschichte Weberns

zu zeigen. Von ausschlaggebender Bedeutung war ohne Zweifel die Tatsache, daß das Leben des österreichischen Komponisten in eine Zeit fiel, in der die Welt von vielen Katastrophen erschüttert wurde: der 1. Weltkrieg, die Weltwirtschaftskrise, die Nazi-Zeit, der 2. Weltkrieg.

Äußerlich bildete Weberns Lebensgeschichte kein dankbares Material für die Bühne. Zwangsläufig mußte sich der Dramatiker auf die inneren Erlebnisse, auf die Psyche des Komponisten konzentrieren. Webern, dessen erste Werke kühl aufgenommen wurden, wurde dann auf eine sehr brutale Weise aus dem Kreis offiziell anerkannten Komponisten ausgeschlossen. Später stieß er nur noch auf Abneigung und Unwillen. Er blieb sich selbst überlassen, völlig isoliert und verloren. Diesen Zustand der Psyche des Protagonisten konnte Schaeffer meisterhaft ^ewid~~e~~ergeben.

Möglicherweise kommt ein so gebautes Stück dem heutigen Zuschauer, der nicht mehr über das große Einfühlungsvermögen verfügt, zu schwierig und unverständlich vor. Der Autor bereicherte aber den Kern des Stückes um lebensnahe Szenen. Er hat auch sehr anschaulich gezeigt, wie das Unverständni^s für neue Musik aussieht.

Webern ist ein sehr originelles Debüt des jungen Autors. Es ist ein bemerkenswertes Novum, daß ein Komponist ein Theaterstück über einen Komponisten schreibt. Daraus erklärt sich die große Kompetenz Schaeffers. Das Stück wurde noch nie aufgeführt. In einem Interview sagte Schaeffer scherzhaft, daß er Webern aufführen läßt, wenn er selber berühmt wird - und das schließt er nicht aus.

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumental-
schauspieler

Das Stück wurde im Herbst 1963 geschrieben. In diesem Jahr entstanden zahlreiche, für das gesamte ^MOeuvre des Komponisten besonders wichtige Musikwerke (u.a. vier instrumentale Konzerte). Schaeffer war damals 34 Jahre alt und hatte schon 90 Kompositionen aufzuweisen - diese Zahl ist in der neuen Musik ^{fort}wirklich ein Ereignis. Schaeffer schrieb das Szenar schnell, mühelos, manchmal auch unter merkwürdigen Bedingungen (beispielsweise ist das lyrische Fragment dieses Stückes in einem überfüllten Schnellzug entstanden).

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumental-
schauspieler ist nach Webern Schaeffers zweites abendfüllendes Theaterstück. Mit seiner Entstehung hängt folgende Geschichte zusammen: Im Jahre 1963 war Boguslaw Schaeffer arbeitslos. Er versuchte, sich seinen Lebensunterhalt als Musikkritiker zu verdienen und so schrieb er für die Krakauer Zeitschrift "Życie Literackie" Feuilletons, die die neue Musik popularisierten. Sie behandelten aber nicht nur Fragen der Musik, sondern sprachen auch über die Welt. Das haben jedoch nur wenige begriffen. Der Schriftsteller kam also auf die Idee, etwas zu schreiben, was nicht nur eine popularisierende, ~~Funktion~~ sondern auch andere Funktionen erfüllen könnte. Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler entstand also ganz bewußt und zweckmäßig. Damals hatte der Autor kein Ehrgeiz, eine neue Art des Theaters zu schaffen.... Das ist dann später von selbst gekommen.

Szenar ist ein Vortrag über soziologische Probleme neuer Musik. (Derselbe Vortrag ist auch in ^{der} ~~der~~ Kleinen Enzyklopädie der Musik des 20. Jhs zu finden.) Im Laufe des Stückes wird dieser Vortrag vom Schauspieler-Vortragenden zugunsten anderer Fragen immer wieder

unterbrochen. Sehr viel Platz nimmt hier das Bild heutiger tragisch kommerzialisierten Kunst sowie die Darstellung des in der heutigen Welt verlorenen Menschen ein. Das Stück schneidet nicht nur mehrere Themen an, auch hinsichtlich der Form ist es nicht einheitlich (es sei bloß auf zwei lyrische Fragmente im Text hingewiesen). Szenar wurde durch Jan Peszek populär gemacht. Peszek hat dieses Stück mehrmals, auch während Musikfestspiele gespielt. Es ist interessant, daß er dem Publikum immer sehr gut gefiel, bei den Schriftstellern dagegen kam er leider nicht an. Das Stück ist ein Monodrama und als solches mußte es (jedenfalls am Anfang) die Zuschauer und teilweise auch die Kritiker in ihren Erwartungen enttäuschen. Peszek war aber mit jeder Aufführung besser, er drang in das schwierige Material dieses neuen Theaters immer tiefer ein und mit der Zeit war sein Spiel so überzeugend geworden, daß es dazu kam, daß sich viele Theater- oder Musikliebhaber dieses Theaterstück mehrmals angeschaut haben (die Autorin des ~~Buches~~ vorliegenden Buches fand ein so großes Gefallen am Szenar, daß sie gerade dieses Stück als Thema für den Wettbewerb der Theaterkritiker im Gymnasium wählte; ihre Analyse des Stückes wurde mit dem 1. Preis ausgezeichnet). Mit der Zeit hat Peszek sich selbst übertroffen. Er spielte dieses Theaterstück - selbstverständlich nicht ununterbrochen - über 20 Jahre lang und sein schauspielerisches Können erreichte hier sicherlich einen Höhepunkt. Man könnte hinzufügen, daß der Schauspieler bei der Arbeit am Szenar keinen Regisseur zu Rate gezogen hatte, er stützte sich einzig und allein auf den Text, auf Regieanweisungen sowie auf Schaeffers Ratschläge; in vielen Städten Europas spielte er "sein" Stück auch mehrmals auf Englisch.

Man braucht sich keine Science-fiction-Filme anzuschauen, die den

Aufstand der Roboter gegen ihre Konstrukteure - Menschen^{thema-}thematisieren, um feststellen zu können, wie schnell unsere Zivilisation ihre Schöpfer - uns selbst^{also} - vernichtet und zerstört. Die Tragik dieses Zustandes wird dadurch größer, daß wir im Grunde genommen diese für den Menschen verhängnisvolle Situation akzeptieren, mehr noch - unbewußt tragen wir zu ihrem Bestehen bei. Wir verhalten uns auf diese Weise, denn unser beschränktes Blickfeld eines sog. durchschnittlichen Weltbürgers, der keine Zeit für Reflexion und Nachdenken über sein Dasein findet, verwischt die insbesondere für unser geistiges Leben schwerwiegenden Folgen der Kommerzialisierung aller Lebensbereiche. Das Bewußtsein des Einzelnen, das Bewußtsein dieser tragischen Situation würde keine großen, "globalen" Folgen haben, doch es würde wenigstens den Einzelnen über das Niveau der gewöhnlichen biologischen Vegetation erheben und unserem Dasein auf der Erde einen Sinn verleihen.

? Dank dem Theater können die Menschen einen bestimmten Reifegrad erlangen. Diese Reife kommt vom Bewußtsein der Welt, in der wir leben. Die Kunst ist ein fast ide^{al}les Abbild dessen, was um uns geschieht. Dank der Kunst haben wir also die Möglichkeit, all das kennenzulernen und zu erfahren, was im Alltag unbemerkbar bleibt und sogar das, was überreal ist.

Schaeffers Theater erfüllt u.a. diese Erkenntnisfunktionen. Es tut dies in vielerlei Formen, was ihm ermöglicht, uns ein vollständiges Bild der gewöhnⁿlichen, immer uninteressanter und für das Innenleben des Einzelnen immer gefährlicher werdenden Wirklichkeit, die um uns herum ist, vor Augen zu führen.

Es scheint, daß es der Autor des Szenars für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler, dessen Aufführung auf der Bühne ung. 70 Minuten dauert, besonders direkt tut. Der

Text des Stückes setzt sich größtenteils aus einem Vortrag zusammen, der vor allem die Probleme heutiger Kunst und der heutigen Welt, des heutigen Künstlers und des heutigen Menschen zur Sprache bringt. All die genannten Fragen, die den Inhalt des Vortrags ausmachen, werden in einer Form dargeboten, die die Intentionen des Dramatikers nicht so klar erkennen läßt. Deshalb ist das Szenar ein/mehrdeutiges Theaterstück, es ist auch nicht langweilig, was bei meisten Vorträgen oder Vorlesungen der Fall ist. In den einführenden Regieanweisungen heißt es, daß Ruhe, Andacht, Ernst, die jetzt herrschen, keinesfalls auf das hindeuten, was später geschehen soll. Und tatsächlich: wie es sich für einen "Instrumentalschauspieler" gehört (eine geniale Rolle von Jan Peszek im Krakauer Teatr Stary/Altes Theater in den 80er Jahren), bereichert der Darsteller seinen Vortrag um allerlei Tätigkeiten, Geste, ^{perverse h/ Interpretationen des} ~~Abweichungen von Texten~~, akrobatische Vorführungen, Stimmodulationen sowie auch um "lebensnahe" Einlagen, die vom Kern des Textes abweichen (wenn die Bezeichnung "Kern" im Falle vom mehrgleisigen Theater Schaeffers überhaupt gebraucht werden darf). All das trägt dazu bei, daß der Zuschauer nicht nur belehrt und betrübt wird, sondern daß der empfindliche Zuschauer das Theater mit dem bitteren Bewußtsein des Zustandes der heutigen Welt und Kunst verläßt.

Eben: wie sieht die heutige Welt und die heutige Kunst aus? Die Antwort auf diese Frage finden wir im Szenar. Und es ist eine außerordentlich vollständige Antwort, wenn man die Breite des Themas bedenkt. Das Wort "Antwort", das ich hier gebrauche, assoziiert man geradezu automatisch mit dem Aufdrängen eigenen Standpunktes, den man für einzig richtig hält. Im Falle dieses Stückes (wie auch anderer Schaefferschen Theaterstücke) kann

Vorgeschrieben

man von "Aufdrängen" wohl nicht sprechen. Es wäre richtiger, das, was der Dramatiker im Szenar darbietet, als Überlegungen, Erwägungen oder Reflexionen zu bezeichnen.

Die Kunst ist von sog. äußeren Faktoren abhängig, jedenfalls geschieht das mit derjenigen Kunst, die (dem heutigen Menschen ähnlich) nicht imstande ist, von ihren natürlichen und künstlich geschaffenen Bedürfnissen, die uns eine immer mehr komm^{Da}enzialisierte Welt einredet, Abstand zu nehmen. Wenn die "Industrialisierung" des äußeren Lebens in einem erschreckend schnellen Tempo fortschreitet, ist es kein Wunder, daß auch der Künstler, dessen Überlegenheitsgefühl von der Romantik her stammt, zu einem gewöhnlichen Verkäufer eigener Ware wird, der nur ab und zu auf metaphysische Probleme hinweisen möchte, auf den aber sowieso niemand hört. Heutzutage muß ein typischer Mensch der Kunst betteln und um wenigstens an der Oberfläche bleiben zu können, reproduziert er immer wieder das, was schon längst bekannt ist; damit bestreitet er seinen Lebensunterhalt, um den es letzten Endes doch geht. Der Schriftsteller weist auch darauf hin, wie sich seiner Meinung nach ein echter, unkonventioneller Künstler verhalten sollte: Er sollte sich in seinem Inneren versteckt halten, er darf nur einen Schleier seines geistigen Geheimnisses zeigen, der ein sog. "kulturschaffendes Element" wäre. Schaeffer schlägt dem Darsteller vor, gerade diese Formulierung im geheimnisvollen Flüsterton vorzubringen. Auf diese Weise bedient er sich eines sehr einfachen Kunstmittels und zeigt, wie groß die Angst "heutiger Gerechten" (hierzu gehören oft nur die jungen "Unbewußten"), die sich gegen die "industrialisierte" Kunst aus allen Kräften wehren, vor der Menge schreiender Pseudo-

künstler ist, die die Domäne künstlerischen Schaffens völlig beherrschen und die ihre Schranken verbissen verteidigen. Es ist übrigens sehr interessant, ob sie sich ihrer Krankheit überhaupt bewußt sind. Möglicherweise ist die Welt, die künstlerische Welt nicht ausgenommen, schon so verlogen, daß sie völlig unbewußt im unschöpferischen Marasmus untergeht.

Es ist unmöglich - so der Dramatiker -, jene Mechanismen und Kräfte zu verstehen, die die heutige künstlerische Sphäre regieren, ohne die Philosophie des heutigen Menschen begriffen zu haben. In der heutigen Welt ist der Einzelne von äußeren Faktoren völlig determiniert. So werden wir zu Sklaven, die auch jedes Brockens der Freiheit beraubt sind. Ich denke aber, daß ~~ein~~ wenigstens diesen Brocken der Freiheit behalten kann, aber nur dann, wenn man sich seiner Sklavenposition völlig bewußt ist. Dann haben wir die Möglichkeit, sich selber treu zu bleiben. Diese Treue sich selber gegenüber braucht auch jeder Künstler, um authentische, wahre künstlerische Tätigkeit betreiben zu können, die einen inneren und in einem gewissen Grade auch einen sozialen Wert hat. Dank dieser Treue kann er vielleicht das verhängnisvolle Schicksal vermeiden, sich in die sog. äußeren Faktoren ergeben zu müssen.

In der heutigen Welt fällt es uns immer schwieriger, das Gute von dem Bösen, das Künstlerische von dem Gewöhnlichen abzugrenzen - schreibt Schaeffer. Daher dieses Chaos, das alles umfaßt, ohne auf Wertkriterien oder auf das Niveau zu achten.

Der Autor des Szenars gibt dieses Chaos wieder, indem er neben ernsten Texten auch belanglose oder bewußt vulgäre Texte hineinbringt.

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler endet mit einer wichtigen Feststellung, die wie ein Manifest anmutet. Der Dramatiker spricht hier von einer Möglichkeit der Rettung für den heutigen Menschen. Er sieht diese Möglichkeit in der Fähigkeit, von allen materiellen Bedürfnissen, die uns die Welt nur einredet (die Welt produziert immer noch und sucht neue Absatzmöglichkeiten) oder die ganz natürlich und in unserem Inneren tief verwurzelt sind, einen Abstand zu gewinnen. Nur auf diese Weise können wir unsere geistige Sphäre retten und in uns das Bedürfnis, diese Sphäre zu pflegen, aufs neue wecken.

Das oben Gesagte ist bloß eine ungeschickte Zusammenfassung und Wiedergabe^r vieler Gedanken, die Boguslaw Schaeffer in seinem Szenar in einer sehr interessanten Form vermittelt. Ich möchte noch auf zwei schöne Texte hinweisen, die vom poetischen Fingerspitzengefühl für das Schicksal eines einsamen, sein absurdes Dasein führenden Menschen zeugen. Dieser Mensch hat weder Kraft noch Lust, aus dem Unsinn des Lebens herauszukommen. Der einzige Ausweg wäre der Tod, aber ein Selbstmord würde ihn zu viel Mühe kosten. Er fährt vier Tage lang mit einem Zug, begegnet einem völlig fremden Menschen, der - um seine Langeweile zu vertreiben - ihm zuhört. Bald steigt dieser zufällige "Jemand" aus und der Mensch ist wieder allein. Eine kurze Episode, die jedermann ab und zu erleben kann. Denn jedermann hat das Bewußtsein, verloren und einsam zu sein, andererseits würde ihm^{aber} ohne dieses Gefühl der Einsamkeit wohl seltsam zumute sein. Eine kurze, in einigen Zeilen zusammengefaßte Geschichte bringt eine Fülle von Poesie mit sich, die uns ein nachdenkliches, tragisches Lächeln entlockt, das von dem schmerzhaften Bewußt-

sein der Zusammengehörigkeit herkommt. Es ist ein sehr schönes Fragment. Genauso schön ist auch dieses Fragment, das von der Automatisierung, Mechanisierung, vom Unverständnis, von der Eintönigkeit und der ewigen Müdigkeit, die den Rhythmus menschlicher Existenz bestimmen, spricht. In beiden poetischen Texten wie auch im gesamten Schaffen von Schaeffer leuchtet ein kleiner, bescheidener Funke des Optimismus auf. Es ist das Bestehendes Menschen trotz allem, trotz die Absurdität der Welt. Möglicherweise ist dieser eigenartige Heroismus des Menschen der wichtigste Sinn unseres Lebens. Geht es im Leben nicht oft nur ums Überleben?

Audienz I und IV

Audienzen I und IV wurden mehrmals aufgeführt (die Rollen von Andrzej Kierc und Jan Peszek). Trotzdem nehmen sie im gesamten Schaffen Schaeffers keinen so bedeutenden Platz wie die übrigen drei Theaterstücke aus diesem Zyklus ein. Das ist wohl auf die Tatsache zurückzuführen, daß es experimentelle Stücke sind, die sich durch eine offene Form auszeichnen. Durch die Offenheit der Form nähern sich diese Stücke zwar an die 'Happening-Form', sie stützen sich aber auf den Text des Autors. Den Ausgangspunkt bildet hier - wie in anderen Audienzen - ein Vortrag über Musik. An seine Stelle treten dann folgende Szenen, die sich wie einzelne Teile eines Musikwerkes zu einem Ganzen verbinden. Die Darsteller haben hier also nicht so viele Möglichkeiten, ihr schauspielerisches Können vorzuzeigen, wie in anderen Stücken aus diesem Zyklus. Audienzen I und IV dürfen im Grunde genommen nicht als Theaterstücke im wahren Sinne des Wortes bezeichnet werden. Sie überschreiten die Grenzen der schauspielerischen Kunst, was im Endeffekt das Überschreiten der Grenze des Theaters nach sich zieht. Es erhebt sich also die grundlegende Frage: zu welchem Zweck hat der Dramatiker diese Stücke geschrieben? Die Antwort ist ganz einfach: um sich auf die endgültige, in jeder Hinsicht vollkommene Schluß-Audienz (es ist wohl die Audienz II, die von Mikołaj Grabowski gespielt wird) möglichst gut vorzubereiten. Sie ist ein Ergebnis aller früher gesammelten Erfahrungen auf dem Gebiet der an Innovationen so reichen dramaturgischen Gattung. Die zu besprechenden Audienzen bilden ein quasi-Übungsmaterial im Bereich dieses so unheimlich schweren Handwerks. Man muß zugeben,

daß diese Versuche auf einem hohen Niveau standen, obwohl sie die meisterhaften Fertigkeiten des Autors, die sich erst dann voll entfalten sollten, noch nicht zeigen konnten. Einer gewissen Unzulänglichkeit beider Werke liegt auch das damalige "künstlerische Befinden" des Autors zugrunde. Das Jahr 1964 war nämlich sehr reich an vielen Experimenten, Versuchen, neuen Lösungen, die zum Teil sehr riskant waren (z.B. Ideenprogramm für eine Schauspielergruppe, Ideenprogramm für äquivalente Instrumente, Collage für Orchester, in der zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Musik aus vorher als Ganzes komponierten Teilen vom kammermusikalischen Charakter vom Komponisten zu einem neuen Ganzen zusammengestellt wird). Es ist also kein Wunder, daß auch die Audienzen keine in künstlerischer Hinsicht genau definierte Werke sind. Trotzdem werden sie vom Autor in den Katalog seiner Dramen mit eingeschlossen, glaubt er doch, daß er keins seiner Theaterstücke bevorzugen sollte, denn alle zusammen bilden ein großes Bühnenkunstwerk. Diese Haltung seinem Schaffen gegenüber ist keine Ausnahme. Um "das Gleichgewicht zu wahren" schreiben viele Komponisten neben hervorragenden Werken auch ganz belanglose, einfache Stücke, denen sie selber mit Vorbehalt gegenüberstehen.

Sowohl in Audienz I als auch in Audienz IV finden sich jedoch viele Situationen, die eine große schöpferische Spannung des Künstlers erkennen lassen. Es sind unheimliche, dichte Situationen vom neuen und originellen Charakter. Sie hatten aber keine notwendige Vollendung erfahren, wurden also nicht oft gespielt. Wie schon erwähnt erfreuten sie sich trotzdem einer großen Popularität, auf die der Ort der Aufführung und die Begleitung von Schaeffers Musikwerken nicht ohne Einfluß waren.

Darsteller, die die Audienzen gespielt haben, fanden hier eine gute Gelegenheit, ihr Handwerk zu vervollkommen. Sie haben diese Theaterstücke auch mehrmals in Fremdsprachen dargeboten, und konnten auch auf diesem Gebiet eine gewisse Perfektion erreichen.

Meiner Meinung nach waren diese Stücke eine Herausforderung nicht nur für den Autor sondern auch für das Theaterpublikum. Das Publikum wurde auf diese Weise auf die Aufnahme Schaeffer'schen Theaters vorbereitet, denn es hat ein Niveau erreicht, durch das sich ein Happening-Publikum auszeichnen muß. Obwohl beide Audienzen nicht als abendfüllende Theaterstücke bezeichnet werden können, könnten sie während irgendeiner Schaeffer-Festspiele eine interessante Ergänzung des Gesamtbildes seines Schaffens darstellen. Denn Schaeffer ist bis heute ein experimentierender Dramatiker-Komponist geblieben.

Audienz II

Das Stück ist 1964 entstanden, seine Uraufführung fand 1966 in Krakau statt. Audienz II, die von Mikolaj Grabowski zur Aufführung gebracht wurde, ist geradezu sein Eigentum geworden, er hat dieses Stück fast auf der ganzen Welt dargeboten. Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, England, Österreich, Deutschland, Jugoslawien, Iran, Türkei, Mexiko - um nur einige Länder zu nennen, in denen die englische Version des Stückes gespielt wurde.

Dieses Theaterstück wurde vom Dramatiker so geschickt konstruiert, daß Mikolaj Grabowski während der Arbeit an seiner szenischen Aufführung hätte Regisseur werden wollen. Schaeffer hat ihm jedoch seine Aufgabe leichter gemacht, indem er den eigentlichen Text des Stückes um zahlreiche Regieanweisungen ergänzt hatte. Auf diese Weise kann sich der Darsteller in der Wahl des Klimas des Stückes und der szenischen Ausdrucksmitteln leicht zurechtfinden.

Den größten Teil der Audienz II nimmt ein Vortrag über Musik ein, der sehr stark von Selbstironie durchtränkt ist. In diesem Theaterstück findet sich auch u.a. eine Traumscene, eine mimische Szene sowie eine Erzählung über die Rolle des Zufalls in der Kunst. Audienz II läßt viel Freiraum für den Kontakt mit dem Publikum, was Grabowski sehr gut auszunutzen weiß; wenn es sich nur eine Gelegenheit bot, schloß er immer Kontakt mit dem Publikum, was Heiterkeit erweckte und ihm viel Sympathie von Seiten des Publikums einbrachte.

Von fünf Audienzen ist gerade die Audienz II die wichtigste in dem ganzen Zyklus. Sie ist im Grunde eine Art Vorwegnahme, denn

sie beinhaltet alle wichtigsten Elemente Schaefferschen Theaters, die der Autor in allen später entstandenen Dramen künstlerisch verarbeitet. Dieses Stück ist ausgesprochen präzise geschrieben, der Autor ist sich seiner Verantwortung für jedes kleinste Detail bewußt. Ohne Bedenken kann dieses Stück (wie auch Das Eskimoparadies) ein Bühnenkunstwerk im wahren Sinne des Wortes genannt werden.

Wie andere Audienzen wird auch die Audienz II mit einem Vortrag über Musik eingeleitet, der dem Zuschauer Informationen höchster Qualität über neue Musik bringt. Nach dem Vorbild anderer Audienzen geht auch hier der Darsteller - Vortragende einige Male vom musikalischen "Kern" des Stückes ab, diesmal aber kehrt er immer zu diesem Kern zurück. Diese sich wiederholende Wiederkehr stützt sich oft auf die Grundlage des musikalischen subito tranquillo (plötzlich ruhig - ^{oder} also nutzt hier der Dramatiker seine Komponisten-Angewohnheiten aus).

Ich glaube, daß man an dieser Stelle zwei "nicht musikalische" bereits erwähnte Fragmente der Audienz II näher betrachten sollte. In erster Linie denke ich an die Traumszene, die wohl den wichtigsten Teil des Stückes ausmacht. Wie im Traum vom Fliegen im Szenar für drei Schauspieler geht auch das Traumbild in der Audienz II auf den ewigen Traum des Menschen von seiner Größe zurück. Gemeint ist nur solche Größe, die es uns ermöglichen würde, auf andere herabzuschauen. Es ist aber keine wirkliche, wahre Größe, denn sie regt keinesfalls dazu an, einen Versuch zur Erlangung innerer Vollkommenheit zu unternehmen. Das Streben nach der Größe ist eine natürliche und lobenswürdige Haltung, insbesondere in der Sphäre der Kunst: um sich als Künstler in die Höhe emporarbeiten zu können, genügt es

nicht, wenn man nur ein guter oder gar sehr guter Künstler ist, man muß den Versuch wagen, ein innerlich vollkommener Künstler zu werden. Dieses Verlangen ist jedoch uns - Menschen völlig fremd, denn wie wissen mit unserer Freiheit nichts anzufangen und ergeben uns sehr leicht in die absurden, durch das sog. soziale Leben geschaffenen Grundsätze. Laut dieser Grundsätze blickt der Mensch auf sich selber immer unter dem Gesichtspunkt anderer, er versucht, es ihnen gleichzutun, er setzt sich gleiche Ziele wie andere, wie alle (das heißt: wie niemand!). Der Traum in der Audienz II zeigt ironisch den menschlichen Größenwahn. Der Autor führt irrationelle Bilder ein, in denen Träume von der Größe und sexuelle Träume eins werden; er enthüllt so die Geheimnisse menschlicher Psyche. All die verborgenen geheimsten Schlupfwinkel menschlicher Seele, die vom monotonen Rhythmus der Alltäglichkeit in das Unterbewußtsein verdrängt werden, nehmen die Gestalt von Traumbilder an. Man darf in diesem Fall von Tiefenpsychologie sprechen. Man muß aber anmerken, daß sich der Dramatiker bei der Gestaltung des Traumbildes in seinem Stück gar nicht nach den Gesetzen der Tiefenpsychologie richtete. In diesem Traum (in allen Träumen?) ist nichts wörtlich, nichts läßt sich mit Hilfe der - sagen wir - "Logik des Tages" erklären. Unsinn, Unwahrscheinlichkeit, Absurdität. Summa summarum - der Autor erreicht humoristische Effekte, die durch das eigenartige Verhalten des Darstellers auf der Bühne noch verstärkt werden. Der Darsteller erzählt den Traum, den er gerade träumt (eine Analogie zu Ionescos Träume von Schäffer, die allerdings zwei Jahre später geschrieben wurden), er liegt auf der Matratze, die er früher - nachdem er seinen Vortrag unterbrochen hatte - unter dem Klavier versteckte, er

spinnt seine Erzählung in einer Stimmung aus, die die in der Luft immer noch hängenden Klänge, die er dem Klavier entlockt hat, erzeugen.

Bei tieferer Betrachtung muß man zum Schluß kommen, daß der Traum in seiner Konstruktion der neuen Musik ähnelt. Im Traumbild herrscht nämlich eine eigenartige Ordnung der Bilder. Diese Ordnung kann man im Grunde genommen als eine Unordnung bezeichnen. Der Traum hält nichts von der Logik, auf Schritt und Tritt mißachtet er ihre Gesetze (auch, oder vielleicht vor allem formale Gesetze). Ähnliches geschieht in der neuen Musik, deren Ordnung uns nach wie vor wie eine Desorganisation in der Zeit und in der Reihenfolge der Geschehnisse vorkommt (eine für neue Musik typische Form ist die Collage). Der Dramatiker, der zugleich Komponist neuer Musik ist, scheint in der Gestaltung von Traumbildern am meisten kompetent zu sein. Seine Kompetenz wurzelt auch in einem gewaltigen Potential an Phantasie, auf deren Gesetze sich bekanntlich jeder Traum stützt.

Eine andere Szene, die besonders stark hervorgehoben werden mußte, ist der Schlußteil des Stückes. Er nimmt den Zuschauer vor allem dank seinem poetischen Charakter gefangen. Es ist eine kurze Erzählung des Protagonisten über eine große Erschütterung und über einen schönen Augenblick, die ihm ein Zufall beschied hat. Es war ein Zufall, der bewirkt hat, daß die an einer Tafel hängenden Plakate die Form eines herrlichen, kunstvollen Mosaiks angenommen haben. Diese Komposition würde auch ganz zufällig zerstört, indem man in die Mitte ein zusätzliches Plakat dazugehängt hatte. Die wahren Kunstwerke haben also ihr Entstehen dem puren Zufall zu verdanken (Schaeffer hebt hervor, daß seine Theaterstücke "wie von selbst" entstehen), der manch-

mal ganz primitiver Herkunft ist. Derselbe Zufall kann aber das von sich geschaffene Werk zerstören, wobei ihm die Dummheit oder besser gesagt - Unbewußtheit des Menschen oft sehr behilflich ist. In diesem Fragment der Audienz II steckt auch eine Art Warnung, daß man die Augen offen halten sollte, denn Kunstwerke entstehen nicht nur im Atelier, in einer künstlerisch-sublimierten Atmosphäre - man braucht nur auf die Natur zu schauen.

Im Laufe von 20 Jahren hat Mikolaj Grabowski Audienz II über hundertmal gespielt. Jede Aufführung brachte neue Probleme räumlicher Adaptation mit sich. Diese schwierigen Aufgaben wußte Grabowski vortrefflich zu lösen, wovon die zahlreichen enthusiastischen Rezensionen Zeugnis geben.

Audienz V

Das 1964 geschriebene Theaterstück bildet den Abschluß des Zyklus der Audienzen für Schauspieler. Der Protagonist des Stückes ist ein Schauspieler, der das Stück mit einem Vortrag über Musik einleitet. Den Schwerpunkt des Dramas bilden drei künstlerische Manifeste, in denen Bemerkungen zur zeitgenössischen Kunst zum Ausdruck gebracht werden. Paralell zu den Manifesten behandelt der Autor andere Probleme und Fragen, die sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Sie betreffen private Angelegenheiten des Protagonisten, seine Betrachtungen, Reflexionen sowie seine oft unsinnigen Handlungen.

Dieses Theaterstück wurde nicht in Form von Szenen ausgeschrieben und bildet ein einheitliches Ganzes, es kann aber ~~es~~ in einzelne Fragmente aufgegliedert werden:

1. Vortrag über Musik. Der Darsteller spricht über seine Krankheiten, kehrt dann zu dem zugunsten privater Angelegenheiten unterbrochenen Vortrag zurück. Seine Erinnerungen an die Schulzeit.
2. Wieder über Musik. Über jene, die ihm auf die Nerven gehen, über Träume, über Hunger; Zeitungsausschnitte, d.h. alles, was ihm nur in den Sinn kommt.
3. Fortsetzung des Vortrags. 1. Manifest. Überlegungen zum Begriff "Held".
4. 2. Manifest. Eine Nachricht aus London. Der Schauspieler wird zum "Romanschriftsteller". Polnische Ratschläge. "Philosophische" Stimmung des Vortragenden. Hat jemand eine Zigarette? - Kontakt mit dem Publikum. Über die Sprache, über Hunde, über Balett, über Phantasieanfälle - d.h. alles, was dem Darsteller

nur einfällt.

5. Musik - Fortsetzung des Vortrags. Der Schauspieler prahlt. Wieder über alles (sogar über Napoleon).

6. 3. Manifest und die entscheidende Frage.

Ein aus dem uns umgebenden Chaos entstandenes Mosaiktheater - es ist eine der vielen Bezeichnungen, die auf Schaeffers Theater zutreffen, dessen Form oft an ein Puzzlespiel erinnert.

Es sieht wie ein zerbrochener Spiegel der Welt aus; man hat sich bemüht, aus dessen Scherben die wichtigsten zu wählen und man hat sie nach einem ganz neuen, auf den ersten Blick unlogischen Muster zusammengelegt. Es drängt sich nahezu automatisch die Assoziation auf, daß unlogisch "absurd" heißen muß.

Der Autor behauptet jedoch, kein Theater des Absurden im Sinne von Arrabal oder Kopito zu betreiben. Der Unsinn erweckt sein Interesse insofern, als er sich immer auf Übertreibung, der sich der Dramatiker so oft und gern bedient, stützt.

Gerade in der Audienz V stellt der Darsteller (Andrzej Grabowski, der das Stück über 250mal gespielt hat) eine Frage, die er an sich selber und an die Zuschauer richtet, ob das auf der Bühne dargebotene Theater ein sinnloses Theater oder aber ein Theater der Sinnlosigkeit ist?

Der erste - oder besser - der oberflächliche Eindruck von der Absurdität all dessen, was im Theaterstück geschieht, erklärt sich höchstwahrscheinlich aus dem schnellen Themenwechsel, der ein wesentliches Charakteristikum aller Schaefferschen Bühnenkunstwerke ist; dies trifft im gleichen Maße auch auf Audienz V zu. Der Dramatiker will sich keinesfalls auf eine bestimmte Richtung beschränken, in der sich nur einige Probleme abzeichnen würden. Stücke, die nur ein einziges Thema

behandeln, laufen immer Gefahr, wenig oder etwas nicht bis zum Schluß auszusagen. Das ist aber oft der Fall, und das ist ein Beweis für die Blindheit oder Gleichgültigkeit des Künstlers gegenüber dem Reichtum der Lebenserscheinungen. Auf diese Weise wird der Reichtum der Lebenserscheinungen auf einen einzigen und durch seine Vereinsamung und Einseitigkeit unwahren Aspekt reduziert. Die Eindimensionalität im Theater (wie auch in anderen Bereichen) diene nie dem Menschen, der sich selber angesichts verschiedenster Situationen bestimmen muß und der zwangsläufig kein Monolith sein kann. Der Mensch ist ein Mosaik aus Erlebnissen, Gefühlen, wechselhaften Stimmungen. Diesen Mosaikhaften Charakter weist auch Schaeffers Theater auf. Dank der Vielzahl behandelter Probleme gewinnt es mit der im heutigen Theater herrschenden Langeweile.

Auch der Einzelheld der Audienz V ist eine wechselhafte Persönlichkeit. In diesem Theaterstück ist er vor allem Mensch, erst dann ein Vortragender, der seinen Vortrag über Musik darbietet, mit dem diese Audienz (wie alle anderen Audienzen) eröffnet wird. Es ist gerade das Mensch-Sein des im Drama agierenden Schauspielers, das ihn seine musikalischen Betrachtungen unterbrechen läßt, auf die er allerdings noch zurückkommen wird. Der Held fängt jetzt mit Überlegungen zu verschiedensten Themen an. Sie betreffen viele Fragen, so daß der Zuschauer oder der Leser des Dramas gar keine Zeit findet, ihrer überdrüssig zu werden, weil der Schauspieler bei jeder Frage, die uns im Grunde genommen eigentlich nichts angeht, nur kurz verweilen kann. Schaeffer richtet sich nach dem Spruch von Alfred de Vigny, die Langeweile sei die größte Krankheit des Lebens,

sowie nach eigener Überzeugung, daß die Langeweile den Tod der theatralischen Kunst bedeute. Deswegen läßt er seinen Helden aus der Audienz V über alles reden. Die angesprochenen Probleme werden nicht nach einem anrühigen System klassifiziert, das sie in mehr oder weniger wichtige Probleme einteilen würde. Im Schaefferschen Drama ist jede Lebenserscheinung beachtenswert, deshalb nimmt es nicht wunder, wenn der Darsteller in Audienz V eigenen Wehwehchen genauso viel Aufmerksamkeit schenkt wie den Problemen der Kunst, über die er am lautesten in den drei Manifesten spricht.

Die erwähnten Manifeste sind der Kern des Ganzen geworden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Szenen - obwohl sie in der Mitte und am Schluß der Audienz V stehen - als erste Szenen geschrieben waren, an die dann die übrigen Teile des Stückes angehängt würden. Schaeffer behauptet, die Anfangsszenen nie am Anfang zu schreiben, den schöpferischen Akt leitet immer eine Offenbarungsszene ein, die sicherlich eine Antriebskraft des ganzen Werkes ist. Auf die spezifische Art und Weise des Entstehens dieser eigenartigen Theaterstücke werden wir noch zu sprechen kommen. Also zurück zu den erwähnten Manifesten. In einem für die allgemeine Vorstellung von der Manifestform wenig hochtrabenden Stil spricht der Dramatiker davon, ^{von} welchen Kriterien und Regeln sich der zeitgenössische Künstler in seinem schöpferischen Akt leiten lassen sollte. Dies trifft auf jeden Künstler zu, unabhängig davon, in welcher Epoche er seine Kunstwerke schafft. Der Autor, wie es sich für einen kunstbewußten Menschen gehört, ist sich der Tatsache völlig bewußt, daß der Begriff "Regel" der künstlerischer Freiheit im Grunde genommen genauso fremd ist, wie der Begriff

"Konventionen". Deswegen ist jenes "Vademekum" des zeitgenössischen Künstlers kein Rezept, noch weniger ein Kanon von Vorschriften, es ist vielmehr eine Art Hinweis; Schaeffer besteht keinesfalls darauf, daß gerade sein Hinweis der einzig richtige ist. In den vom Darsteller präsentierten Manifesten fordert der Dramatiker die volle Freiheit für die zeitgenössische Kunst sowie die Unabhängigkeit der Kunst von all dem, was es schon einmal gab und was fälschlicherweise für das geltende Kanon gehalten wird. Jedes Kunstwerk hat seine eigenen Grenzen der Freiheit, die sich mit keinem anderen Werk decken. Gesetze, nach denen früher Kunst entstand haben sich bereits überlebt und seit langem entsprechen sie nicht mehr den Anforderungen, die das immer komplizierter werdende Leben an uns stellt. Die scheinbar schöpferische Nachahmung der sog. Tradition ist in der Kunstsphäre ein Fehler, dessen Folge ein Niedergang der Kunst ist. Heutzutage hängt die Weiterentwicklung der Kunst von einer kämpferischen Haltung des Künstlers ab, der es vermag, auf eine schöpferische Weise die Vorschriften und Regeln zu mißachten, die zwar das soziale oder politische Leben, nie aber die geistige Sphäre bestimmen können. Ein Dramatiker sollte sich zu der Haltung der Selbstlosigkeit aufschwingen können. Schaeffer behauptet, er hatte in sich den Egoismus des Komponisten zerstören müssen bevor er als Dramatiker zu wirken begann.. Im Theater steht nicht der Künstler, sondern sein Werk, das etwas Wichtiges zu vermitteln hat, im Vordergrund. Diese wichtige Fähigkeit, sich selber in den Hintergrund zu stellen, ist nur denjenigen eigen, die einen Abstand sich selber gegenüber zu gewinnen vermögen. Schaeffer besitzt diese Fähigkeit

im hohen Maße. Diese Problematik wird bei der Behandlung des Stückes Der Schauspieler weiterentwickelt.

Zurück zu den Manifesten. Die Kunst muß nicht unbedingt bei den Zeitgenossen ankommen - sie sollte einfach nur gut sein. Sowohl die ältere als auch die neuere Geschichte liefern uns Beweise genug, daß das wirklich große Kunstwerk erst ~~an~~ nach Jahren entdeckt wird. Mit der sog. Vermarktung der Kunst haben die großen Werke nie etwas gemeinsam. Die wahren Kunstwerke werden ja nicht für den Gebrauch von "Verbrauchern" - so der Dramatiker - geschaffen. Die heutige Zivilisation, die die Qualität durch Quantität ersetzt hat, die den Künstler zu einem seine Massenware produzierenden Handwerker herabsetzt und die die unwissenden Empfänger zwingt, diese Ware zu kaufen, hat uns gelehrt, die Kunst zu verbrauchen. Die Kunst ist aber eine elitäre Sphäre und sie verträgt derartige "Industrialisierung" sehr schlecht.

Der letzte von Schaeffers Manifesten endet mit der Aufforderung: "Künstler!.... Nie zweimal das Gleiche, nie zweimal gleich!" Sie erinnert an etwas, was dem Künstler wohl die größte Freude bereitet: der gleiche Erfolg läßt sich nie zum zweiten Mal wiederholen, und diese Tatsache verpflichtet den Künstler dazu, immer schöpferisch zu arbeiten, nie stehenzubleiben. Wenn der Künstler einmal stehenbleibt, ist er an einem toten Punkt angelangt, in dem er nur ein unschöpferischer, mechanischer Handwerker wird.

Wenn ich über solche Stücke wie Audienz V, Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler, d.h. über das Theater eines Darstellers, oder ~~aber~~ über Szenar für drei Schauspieler schreibe, halte ich es für meine Pflicht, die schauspielerischen Phänomene, die ihr Entstehen dem Theater

von Schaeffer verdanken, wenigstens kurz zu erwähnen. Gemeint sind hier u.a. die Rollen, die drei hervorragende polnische Schauspieler: Andrzej Grabowski, Mikolaj Grabowski und Jan Peszek übernommen haben. Auf technisch-interpretatorische Fertigkeiten und die virtuose Brillanz der inneren, geistigen Schauspielkunst, durch die sich jene Schauspieler auszeichnen müssen, die sich an Schaeffers Stücke wagen, werden wir noch zu sprechen kommen. Es sei hier bloß auf großes Risiko, große Möglichkeiten und schließlich große Chancen, die Schaeffers Theater den ~~Schauspielern~~ Schauspielern gebe, hingewiesen. Es ist ein Theater für Schauspieler und ein Theater der Schauspieler, die sich auf der Bühne auf eine vollkommene Weise zurechtfinden können und die ein großes Talent haben. Der letztgenannte Schauspieler (Jan Peszek) wird von Schaeffer besonders geschätzt. Ein ungewöhnliches Talent, an das man keine durchschnittlichen Maßstäbe anlegen kann, ist der eigentliche Passierschein in die Welt der Kunst; man kann ihn mit Hilfe anderer Mittel nie erlangen.

Audienz III (Das Eskimoparadies)

An der Audienz III hat Boguslaw Schaeffer in Kopenhagen und in Krakau geschrieben. Es entstanden zuerst fragmentarische Notizen, die der Dramatiker erst später zu einzelnen, selbständigen Szenen ausgebaut hatte. Das Theaterstück trägt zwar die Nummer III; es ist aber als letztes im Audienzen-Zyklus entstanden. Der Dramatiker hielt damals die Form des Dramas für einen Schauspieler für langweilig und bereits ausgeschöpft. Ursprünglich sollte nur ein einziger Held - Er - auf der Bühne uneingeschränkt herrschen, die Frau - Sie - sollte nur eine untergeordnete Nebenrolle spielen. Es kam aber ganz anders und ihre Rolle nahm größere Dimensionen an.

Audienz III ist ein abendfüllendes Theaterstück. Die Regieanweisungen umfassen die Beschreibung der Möbelstücke sowie die räumliche Abgrenzung. Aus dem Einführen einer zweiten Rolle in das Stück resultiert die Entstehung einer zwischenmenschlichen Relation, die es in anderen Audienzen nicht geben konnte. Das Zusammenspiel zweier Helden verleiht diesem Stück den Charakter eines dramatisch vollständigen Theaterstückes.

Das Stück fängt mit einem Vortrag des Schauspielers über Musik an, der durch das Erscheinen der Schauspielerin unterbrochen wird. Seit diesem Augenblick bis zum Schluß wird ein Dialog fortgesetzt. Angesprochen werden verschiedenste, sowohl völlig belanglose als auch philosophische Fragen. Auch Liebesszenen sowie eine Prüfungsszene sind da. Eine Nebenhandlung, die sich das Eskimoleben zum Thema nahm, gab dem Ganzen den Titel: Das Eskimoparadies.

Mit Dem Eskimoparadies hängt eine interessante bühnentechnische

Lösung zusammen, die sich die Realisatoren des Stückes bei dessen Aufführung in Oslo einfallen ließen. Auf dem Tisch des Vortragenden stapeln sich unheimlich viele Bücher. Der Zuschauer weiß also von vorn herein, daß er es hier mit scheinbarem Wissen oder scheinbarer Intelligenz zu tun haben wird - wer wäre imstande, so viele Bücher auf einmal zu lesen?

Der Dramatiker schrieb dieses Stück anhand seiner Notizen flott von der Hand (ung. 10 Tage) und diese Ungezwungenheit und Tragkraft jeder Szene spürt man schon beim Lesen, geschweige denn im Theater! Es ist ein sehr bühnenwirksames Stück, das sehr gern von verschiedenen Schauspieler-Duetts vorgetragen wird (u.a. in Posen, Hirschberg, Breslau, zweimal in Warschau, Krakau, Wien und Oslo). In diesem Stück zeichnet sich bereits der überregionale Charakter Schaefferschen Theaters ab, deswegen wird sich Das Eskimoparadies sowohl im In- als auch im Ausland genauso großer Popularität erfreuen.

Boguslaw Schaeffer hob mehrmals hervor, daß im Mittelpunkt seiner Theaterstücke der Verfall geistiger Kultur in allen Bereichen steht. Ihr Fehlen beim Menschen macht ihn lächerlich, ihr Niedergang - jämmerlich. Die Bühnenkunstwerke des Dramatikers enthalten aber kein Rezept für die langsam, aber unaufhaltsam sterbende Welt. Mit Hilfe verschiedener Mittel versucht er, diesen Verfall zu beschreiben, ist er sich doch dessen bewußt, daß der Schriftsteller außerstande ist, diesen Zustand zu bessern. Die geistige Erneuerung der Welt wird mit der Zeit immer schwieriger. Der Geist der Menschheit stirbt fast ohne Schmerzen, und nur besonders empfindliche Naturen können diesen Schmerz nachempfinden. Deshalb ist sich die Menschheit der wirklichen Sachlage gar nicht bewußt. Es gibt

im Grunde keinen Lebensbereich mehr, in dem sich die Zerfallserscheinungen nicht bemerkbar gemacht hätten. Es würde also schwerfallen, eine feste Grundlage zu finden, auf der man einen Neubeginn wagen könnte. Diese Grundlage kann sicherlich nicht die zeitgenössische Kunst bieten. Die Kunst ist in ihrer Natur eine Schöpfung geistiger Kultur des Künstlers, sie sollte folglich eine Sphäre bilden, in der gewisse Werte nie zerstört werden können. Das ist leider nicht der Fall, weil auch das, was im künstlerischen Bereich zustande kommt, schon seit langem von allgemeiner Kommerzialisierung erfaßt ist.

Dennoch gibt es Sphären menschlicher Existenz, deren Reinheit einen guten Anfang für den Wiederaufbau geistiger Kultur des Menschen bilden könnte oder die für jene, die sich an die Spielregeln der Gegenwart nicht anpassen können oder es nicht wollen, ein Asyl bieten könnte. Gemeint ist hier vor allem die Sphäre der Liebe. Schaeffer meint, daß der einzige Glanz des Lebens eben die Liebe ist. Wenn auf der Bühne (im Leben) zwei Menschen - Er und Sie - zusammenkommen (wie im Eskimoparadies), gibt es immer eine Möglichkeit oder noch mehr - eine Hoffnung, daß ein Gefühl diese Menschen verbinden kann. Das Gefühl könnte eine innere Wandlung beider Helden anregen, die zum Keim einer Mikrowelt werden könnte, in der wahre Werte ihren Platz finden könnten. Im Falle des besprochenen Dramas sind es vergebliche Hoffnungen, denn - wie der Autor in Regieanweisungen anmerkt -: "Er schaut zwar liebevoll auf sie, sie blicken sich lang an, viel Zärtlichkeit, fast eine Liebesszene..." - aber - "...alles UMSONST!"

Beiden Helden des Stückes Das Eskimoparadies gelingt es, sogar eine Art geistige Verständigung zu erzielen, es erwächst auch

ein tieferes Gefühl zwischen ihnen, aber all das ist nur vorübergehend und bringt keine dauerhaften Folgen mit sich. Das Gespräch, das beide miteinander führen, entlarvt die gegensätzlichen Naturen der Protagonisten. Dank dem Gespräch können sie den Versuch unternehmen, trotz aller Gegensätze zusammenzuleben. Die überragende Rolle spielt in der Audienz III (diesen zweiten Titel trägt Das Eskimoparadies) ohne Zweifel die Frau, die ihre Phantasie, ihr ewiges Geschwätz und die stürmische Natur einsetzt, um den Partner zu zwingen, seinen Vortrag über Musik zu unterbrechen, sie regt ihn an, ein voller Mensch zu werden - d.h., jene Probleme, Gedanken, Besessenheiten, die doch menschlich sind und in unserem Leben eine wichtige Rolle spielen, voll zu leben.

Während des das ganze Drama auffüllenden Gespräches werden Sehnsüchte deutlich, die in ihrer Seele verborgen liegen. (Er scheint eine materialistische, rationelle Haltung zu repräsentieren.) Es ist die Sehnsucht nach Liebe, nach idealer Liebe im alten Stil, deren Vorbilder wohl im Mittelalter zu finden wären. Diese, wenn auch manchmal unbewußte ⁿSehnsucht steckt sicherlich in jedem von uns. Es ist eine Art archetypisches Gefühl, ist das Liebesbedürfnis doch ewig, es verschwindet nie und lebt im Menschen besonders stark und beständig fort, auch wenn sich der Mensch dessen nicht ganz bewußt ist. Der Mensch braucht dieses stärkste aller Gefühle immer und überall, unbeachtet der Zustand der Welt, in der er lebt. Solch eine ursprüngliche Sehnsucht nach Liebe verspürt im Eskimoparadies nicht nur die Heldin, sondern auch ihr Partner. Anfangs nimmt er ihren exaltierten Bekenntnissen eine spöttische und geringschätzige Haltung an, die ihn die Welt gelehrt hatte. Die Welt handelt ja nach eigenen

Gesetzen, die Schaeffer folgendermaßen zum Ausdruck bringt:
"Nichts ist wichtig, alles kann man lächerlich machen, parodieren, herabsetzen, für null und nichtig erklären" Das heißt aber gar nicht, daß Ihm dieses Bedürfnis fremd ist. Es steckt in ihm tief verborgen, bis sie - die Frau - es weckt.

Die Liebe ist ein intimes, man könnte sagen "Kammergefühl", Deswegen läßt sie sich am besten auf der ^Lkeinen Bühne darstellen. Intellektuelles Theater von Boguslaw Schaeffer ist ein Theater, das nur einen kleinen Raum erfordert. Mit solch einem kleinen Raum haben wir es im Eskimoparadies zu tun. Dieser Raum nimmt hier so kleine Dimensionen an, weil er für die endgültige Aussage Schaefferschen Stücke nicht von grundlegender Bedeutung ist. Am wichtigsten ist hier das Wort, die Spannungen zwischen den Helden und ihre Probleme; der Raum ist eher eine Frage der Vereinbarung, können diese Theaterstücke doch fast überall aufgeführt werden. Der Raum selber hat aber auch eine breitere Dimension, wenn er nicht nur als ein durch drei Wände abgegrenzter Theaterraum verstanden wird. In Wirklichkeit umfaßt er das Leben in all seinen Erscheinungen. Er kommt ebenfalls an jene Sphären heran, deren Existenz uns erst das Schaeffersche Theater bewußt macht - gemeint sind metaphysische Sphären. (Diese Problematik wird an anderer Stelle weiter verfolgt.) In den Regieanweisungen fordert Schaeffer ein möglichst bescheidenes Bühnenbild. Solch bescheidenes Bühnenbild ist inzwischen zu einem Charakteristikum Schaefferschen Theaters geworden; nicht nur im Eskimoparadies, wo sich das Bühnenbild auf einige unentbehrliche Gegenstände beschränkt, zeichnet sich dies so kraß ab.

Das Minimum im Bereich des Bühnenbildes, das - so der Dramatiker und Komponist - in der Kammermusik eine Entsprechung findet, dient im gewissen Sinne dazu, die Bühne von überflüssigen Requisiten, die den Raum sinnlos auffüllen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer ablenken, zu reinigen. In diesem Theater ist der Inhalt, das Wort, das den Menschen verrät, am wichtigsten, alle anderen "Zutaten" sind überflüssig, denn sie verdecken die Wahrheit, um die es schließlich in jedem wahren Kunstwerk gehen sollte. Die Konventionalität dieses Theaters läßt alle Einschränkungen fallen, die einst der Kunst künstlich aufgezwungen wurden. Jeder wahre Künstler muß sich diesen Einschränkungen widersetzen (Schaeffer tut das sehr erfolgreich), denn die Kunst sollte sich auf eine natürliche Weise entwickeln.

Das Eskimoparadies könnte als ein Drama der Sehnsucht und der Konfrontation der Wirklichkeit mit dem Traum bezeichnet werden. Die Sehnsucht nach Liebe haben wir bereits besprochen. Es kommt dort noch ein sehr wichtiges Motiv vor - das Motiv des Paradies', das die Helden der Audienz III so stark begehren. Die Wirklichkeit war wohl nie imstande, den Menschen zufriedenzustellen. Ich glaube, jeder von uns hegt in sich eine Sehnsucht nach dem erträumten Paradies, das sich merkwürdigerweise (oder vielleicht böseartigerweise) immer dort befindet - so der Autor - wo es uns nicht gibt. Das Bedürfnis, eine ewige, durch nichts verseuchte Glückseligkeit zu finden, wo der Mensch von sog. sozial-politischer Abhängigkeit völlig frei sein könnte, wird heutzutage besonders deutlich. Man will einfach nur leben, ohne sich für eine von vielen Ideologien oder Tendenzen entscheiden zu müssen, von denen die heutige Welt geradezu wimmelt.

und die größtenteils private Schöpfung verschiedener besessenen, manchmal auch verdächtigen Personen sind. In der Audienz stellt der Held in seiner Erzählung über das von Eskimos erträumte Paradies fest, daß ihre Sehnsucht nach einem Land ewiger Sonne so einfach, so hell ist, daß sie das Bedürfnis jeglicher Ideologien völlig ausschließt. Die Idee wird dann ökonomisch, wenn der Mensch wie in einem Labyrinth von Rätseln, das unsere Welt darstellt, handelt. Die Welt wird immer komplizierter, und die Vorstellung des Menschen von der Welt wird damit auch komplizierter, selbst Träume werden immer zusammengesetzter. Und dann beginnen wir, eine Ideologie zu suchen, die dem Weltbestehen nicht nur den Schein der Vernünftigkeit verleihen könnte, sondern auch Ordnung in der Welt einführen könnte. Jedes ideologische System ordnet die Welt nach seinen Visionen, schließt alles, was es für entbehrlich hält, aus und auf diese Weise verfälscht es die Welt, zugleich aber macht es sie einfacher und verständlicher. Der Autor sagt von sich, daß er ein Gegner aller Ideologien ist. Für eine Idee zu sterben - kann es eine größere Schweinerei geben, die man dem Menschen antun könnte, der nicht nur arm ist, sondern schließlich nur ein Leben hat?

Im Eskimoparadies ist auch das Motiv der Prüfung, dessen Entfaltung in dem Stück viel Platz einnimmt, von wesentlicher Bedeutung. Plötzlich (in Schaeffers Stücken geschieht nichts langsam, logisch und ohne Überraschung) verwandelt Sie sich in eine Studentin, Er - in einen Sie prüfenden Professor. Nebenbei gesagt ist diese ständige Änderung der Rollen, die die Helden (nicht nur in diesem Stück) vornehmen müssen, ein weiteres, wichtiges Charakteristikum Schaefferschen Theaters. Es sind

plötzliche Verwandlungen, vervielfältigte Rollen, die den Darstellern fast in jedem Theaterstück Schaeffers zuteil werden. Die Darsteller stehen immer im Vordergrund des Interesses des Dramatikers; darüber wird noch die Rede sein. An dieser Stelle sei bloß darauf hingewiesen, daß die Schauspieler vor einer besonders schwierigen Aufgabe stehen. Die Vielfalt der Rollen, mit der wir es auch im Eskimoparadies zu tun haben, zwingt die Schauspieler dazu, sich in immer neue Rollen hineinzusetzen. Sie können nicht die einzige, genau abgesteckte Spiellinie verfolgen, denn diese Linie gibt es einfach nicht und es kann sie nicht geben.

Kehren wir zum Motiv der Prüfung im Eskimoparadies zurück. Die Prüfung als solche entlarvt oft sowohl die Prüfenden als auch die Geprüften. Sie spielt also in einem gewissen Sinne eine entlarvende Rolle. Diese Funktion erfüllt auch die Prüfung in der Audienz III. Der heutige Mensch ist nur zu einer sinnlosen, auswendig gelernten Aufzählung fähig, wie diese, die Sein gereimtes "Werk" betrifft, und die von Ihr vorgetragen wird: "a) - Vollkommenheit, b) - sein musikalischer Charakter, c) - seine Kürze". Die Schaeffersche Prüfung, indem sie den Überintellektuellismus beider Partner, die selbst die größten Dummheiten "wissenschaftlich" betrachten möchten, entlarvt, demaskiert zugleich das sinnlose Lallen der Welt, in der wir leben und die wir mitgestalten. Die Welt wird eben durch das Wort entlarvt, das nicht nur im Falle der Prüfung, sondern im gesamten Schaffen Schaeffers zu einem Mittel wird, das die aufgeblasene Banalität der Welt entlarvt. Für den Dramatiker ist die Sprache ein Mittel zur Enthüllung der Wahrheit; er richtet sich nach seinem eigenen Spruch: "Wir reden so,

wie man zu uns redet. Die Welt redet dumm zu uns, und wir vergelten Gleiches mit Gleichem. So verraten wir diese Welt durch unsere Sprache". Diese Tatsache ist um so trauriger, als wir uns mit Hilfe der Sprache nicht nur verständigen (nota bene kommt diese Verständigung in Schaeffers Stücken fast nie zustande, und wenn schon, dann nur für eine kurze Zeit), sondern als unsere Sprache uns selber bestimmt, unsere geistige Kultur zum Ausdruck bringt und von ihrem Niveau ein Zeugnis ablegt.

Quartett für vier Schauspieler

Dieses Theaterstück ist 1966 entstanden. Wie der Autor selber hervorhebt, wurde es unter sehr merkwürdigen Bedingungen geschrieben. Im Jahre 1966 arbeitete Schaeffer im Warschauer Experimentellen Studio an dem Quartett für Streicher und beschloß, sich selber einen Streich zu spielen: er ersetzte die Musiker im Quartett für Streicher durch Schauspieler, nahm ihnen die Instrumente weg und ließ nur den Dirigentenpult und die Partitur übrig.

Quartett für vier Schauspieler stützt sich auf die Formel der in den 60-er Jahren in Polen entstandenen Richtung der Musikavantgarde und gehört (wie auch TIS - MW2 und TIS - GK) in eine szenische Gattung, die als Instrumentaltheater bezeichnet wird.

Die Protagonisten des Stückes sind vier Musiker, von denen jeder andere Vorlieben und eine andere Lebensphilosophie hat. Dennoch versuchen sie ein homogenes Ganzes zu schaffen. Aus diesem Versuch resultieren viele Fragen, die der Autor in seinem Drama aufwirft. Ist das in Ordnung? Wer braucht das? Sind Musiker im Quartett noch Menschen? Was verbindet sie? Was trennt sie?

Das Stück setzt sich aus 25 Steinen zusammen. 1. Vier Schauspieler bauen eine unbewegliche Skulptur aus ihren Körpern und singen dabei ein polyphonisches Musikstück. 2. Ein pseudomusikalisches Fragment für vier Schauspielerstimmen. Alle vier klopfen Steine. 3. Ein "metamusikalisches" Fragment, eine Art Komposition. 4. Jeder geht eigenen Beschäftigungen nach. 5. Kein Gesprächsthema, d.h. ein Meinungs-austausch über nichts.

6. Das Quartett spielt, aber stumm, dann kommt ein Gesang dazu.
7. Ein geheimnisvolles Kreuzworträtsel. 8. Das kollektive Suchen nach einem Feuerzeug, das keiner braucht. 9. "Konzert" für Tonband und Mundharmonika. 10. Ein streng musikalisches Labyrinth. 11. Rascheln, Pfiffe, Keuchen - das Quartett spielt nach der "Partitur". 12. Gesangstück für vier absolute Stimmen (flüsternd, lallend, mit vielen Wiederholungen). 13. Vergeblicher Versuch, ein Gespräch zu führen. 14. Drei Sänger und ein Dirigent. 15. Mixage und eine totale Disharmonie im Quartett. 16. Was haben Männer gemeinsam? 17. Vier Leidenschaften der Musiker. 18. Sologesang des Darstellers A auf dem Sockel - oder welchen Wunsch hatte Ivan Fiodorowitsch. 19. Pseudosprache - d.h. Lernen "mit einem verstörten Blick". 20. Die letzte Soloszene - Darsteller C über den Wettbewerb für TV-Ansager. 21. Die Musiker brechen irgendwohin auf, aber keiner weiß, wozum es eigentlich geht. 22. Wiederum ein Versuch eines Dialogs - wieder umsonst. 23. Einatmen, Ausatmen, Mundharmonika - das ist Musik. 24. Das letzte Gespräch oder der Weg vom Pseudoprofessor zum Lümmel ist nicht weit. Die Intention ist am wichtigsten. 25. Wieder eine Skulptur.

Die Handlung ist sehr dynamisch. Die Länge der jeweiligen Vorstellung hängt von der Mitwirkung des Publikums ab, für die Theaterproben wird die Dauer jeder Szene vom Autor sehr genau vorgeschrieben.

Ist die Rätselhaftigkeit, das Geheimnisvolle, die Unklarheit, Zwei- oder sogar Mehrdeutigkeit des Theaters ein Nachteil? Ich glaube nicht. Erstens ist es sehr schwer, in heutiger, immer unverständlicherer und komplizierterer Welt, ein Werk

zu schaffen, das den Geist der Gegenwart mit Hilfe von klassisch klaren Mitteln zum Ausdruck bringen könnte und einfache, allgemein verständliche Antworten auf die im Grunde unlösbaren Rätsel der Gegenwart geben könnte. Die Klarheit der Intentionen des Autors ist gegen allen Anschein gar kein Vorteil für das Publikum. Die Zuschauer brauchen sich zwar intellektuell nicht anzustrengen, andererseits aber nehmen sie an der Aufführung nicht teil und bleiben passiv. Darüber hinaus wird ihnen eine wichtige Möglichkeit der Reflexion weggenommen, zu der sie ein Stück anregt, das unklar, geheimnisvoll ist und das keine fertigen Rezepte oder Lösungen bietet. Es ist gut, wenn das Publikum zu einer intellektuellen Anstrengung gezwungen ist, um das Ganze zu überblicken und um die endgültige Aussage des Theaterstückes zu begreifen. Ich glaube, es ist gar nicht so schlimm, wenn der Zuschauer nur ungefähr weiß, was auf der Bühne vor sich geht. So kann der Text eine anregende Funktion spielen, er kann die Phantasie anregen, zu intellektuellen "Wanderungen" auf weit entfernten Gebieten zwingen. Das Publikum nutzt auf diese Art und Weise das große Potential an interpretatorischer Freiheit aus, durch die sich immer vielschichtige, enigmatische Theaterstücke auszeichnen.

Diesen künstlerischen Weg schlug Boguslaw Schaeffer im Quartett für vier Schauspieler ein, wo das Fehlen einer Handlung und der Kausalität einzelner Szenen sowie Inkohärenz aufeinander folgenden Aussagen dem Zuschauer viele Schwierigkeiten bereiten kann. Dem Dramatiker geht es hier aber weder um Sinn noch um Logik. Das kommt sowieso von sich, ohne den Anteil des Autors - behauptet Schaeffer. Er schreibt also intuitiv. Der Zuschauer wird nie hundertprozentig sicher sein,

ob er den richtigen Betrachtungsweg gewählt hat. Aber eine zu große Gewißheit zahlt sich nie aus, denn im Theater gibt es keine einzig richtigen Lösungen, was in anderen Lebensbereichen sicherlich der Fall ist. Das ist aber kein Nachteil, denn gelöste und bereits ausgeschöpfte Probleme interessieren uns nicht mehr, und dem heutigen Menschen, der in einer rationalisierten Welt lebt, tun Geheimnisse sowie Emotionen bei ihrer Lösung, not.

Im Vordergrund des Quartetts für vier Schauspieler steht ohne Zweifel sein musikalischer Charakter, dem der Dramatiker eine besonders wichtige Rolle zugeschrieben hat. Die rhythmische Sprache, Klangimprovisationen, Chorauftritte, kompositorische Versuche, Musikwerke aus verschiedensten Klängen und Wortsilben zusammenzustellen - um nur einige Aspekte zu nennen, die diese 25 Szenen auffüllen, von denen aber nur wenige einen streng musikalischen Charakter aufweisen. Schaeffers Theater ist ein komponiertes Theater: die Dramaform entsteht nach den in der Musik geltenden Gesetzen. Dank dem eigenartigen audiovisuellen Charakter dieses Theaterstückes kann sein Wirkungsbereich vergrößert werden: das Stück kann sowohl visuell als auch akustisch wahrgenommen werden. Wenn man noch dazu die ausgesprochen wirksame Bildhaftigkeit des Stückes (sehr viel Bewegung, übertriebenes Mienenspiel, akrobatische Vorführungen) mit berücksichtigt, ist es kein Wunder, daß die vielen starken Eindrücke den Zuschauer geradezu berauschen.

Auf dieser musikalischen Grundlage schuf Schaeffer (der ja auch Komponist ist) eine ganz neue Qualität im Theater: den Instrumentalschauspieler. Im gesamten Schaffen des Dramatikers taucht er mehrmals auf und er ist eins der attraktivsten

künstlerischen Vorschläge, die dieses Theater dem Zuschauer bieten kann. Der Terminus: Instrumentalschauspieler (im Quartett sind es, wie der Titel besagt, vier Instrumentalschauspieler) bedeutet die Fertigkeit, auf seinem Körper wie auf einem Musikinstrument zu spielen. Es heißt gar nicht, daß der Schauspieler im Schaeffers Theater auf der Bühne instrumental behandelt wird. Ganz im ~~ganzen~~ Gegenteil. Der Dramatiker läßt seinen theatralischen Helden sehr viel Freiraum, innerhalb dessen auch Improvisation möglich ist. Er selber schlägt sog. innere Schauspielkunst vor. Sie beruht auf der Fähigkeit, das Risiko einzugehen und im seinem Inneren einen Bereich freizulassen, in dem nicht alles genau festgelegt sein würde. Mit anderen Worten ist es die Fähigkeit, das Schaeffersche Theater wie eine Art Abenteuer zu betrachten, wo alles möglich ist und wo man nichts vorhersehen kann. Ich glaube, daß der Terminus "innere Schauspielkunst" auch eine Warnung bedeutet, daß man in der vom Dramatiker vorgeschlagenen Theaterform nie einzig und allein einen Vorwand zur Darbietung schauspieltechnischer Fertigkeiten sehen sollte, denn das würde die Idee des Stückes verdecken und das Stück zu einem oberflächlichen Spiel machen.

Eben: die Idee des Stückes. Der Dramatiker behauptet, im Quartett beruht sie auf einer Inversion: die Musiker des Streichquartetts wurden durch Schauspieler ersetzt, denen man Musikinstrumente weggenommen hatte. In diesem Theaterstück wird das bereits im Eskimoparadies und in der Audienz V, wo ein Vortrag über Musik zugunsten privater, menschlicher Probleme der Helden unterbrochen wird, angeschnittene Problem weiterverfolgt. Im Quartett erhebt sich eine grundlegende Frage, die

auf das oben erwähnte Problem zurückgeht. Dem Menschen wird oft eine Verhaltensform aufgezwungen, meistens ist es die Form des von ihm ausgeübten Berufes (z.B. in diesem Fall ist es der Beruf des Musikers). Wir sind gezwungen, den Anforderungen unseres Berufes gerecht zu werden. Wenn man Musiker in einem Quartett ist, muß man sich den drei übrigen Partnern unterordnen oder wenigstens mit ihnen harmonisch zusammenarbeiten. Sonst wird das musikalische Quartett mißklingen. Schaeffers Helden sind jedoch außerstande, ihre individuelle Angewohnheiten und Leidenschaften loszuwerden, sie sind nicht fähig, sich an andere anzupassen. Deswegen kann es zwischen ihnen zu keinerlei Verständigung kommen. Sie führen eine Art egoistisches Dialog miteinander, das eigentlich ein vierstimmiges Monolog ist, denn sie reden aneinander vorbei und keiner hört dem anderen zu. Jeder bringt nur sich selber zum Ausdruck, und das ist für die anderen unverständlich. Dieser Zustand könnte als eine Polyphonie bezeichnet werden. Mit einem polyphonischen Werk, das von vier Darstellern gesungen wird, fängt ja das Ganze an. Wem sollte man die Schuld an diesem Zustand zuschreiben? Jedenfalls nicht den Mitgliedern des Quartetts, die es nicht vermögen, gegen ihre Natur zu handeln, die sich an andere, ihr völlig fremde Natur nicht anpassen will (oder besser: nicht anpassen kann). Die Welt versucht, mit Hilfe von verschiedenen, dem Menschen in ihrer Natur völlig fremden Systemen, ihn zu vereinheitlichen und zu unifizieren, sie handelt aber gegen das Recht, das jeder Mensch hat: es ist das Recht auf Freiheit und das Recht auf freie Wahl.

Eine aussagekräftige, plastische Szene schließt das Drama ab: Vier Schauspieler bilden eine stumme Skulptur aus ihren Körpern.

Es ist dieselbe Skulptur, die am Anfang des Stückes als eine unbewegliche, aber singende Konstruktion dastand. Den Mitgliedern des Quartetts ist es also nicht gelungen, eine Verständigung zu erzielen, um die sie sich die ganze Zeit angeblich sehr bemüht haben. Die Skulptur ist jedoch zum zweiten Mal entstanden. Am wichtigsten ist die Intention. Gute Intentionen haben alle vier gehabt.

Quartett für vier Schauspieler ist a work in progress, in process eine Vorstellung ist mit den vorangegangenen nie identisch, und - so ein Kommentator der Hamburger Aufführung - "wer Glück hat, wird eine vollkommene Vorstellung erleben dürfen".

Quartett wurde von Schauspielern des Ensembles MW2 sowie von Theatertruppen (in Lodz, Breslau, Hamburg, Madrid) gespielt. Der manchmal an das Stück angeschlossenen Zyklus von E. Ionesco Drei Träume von Schäffer verlieh dem Stück des polnischen Dramatikers zusätzlich einen stärkeren emotionellen Reiz.

Fragment für zwei Schauspieler und Violoncellisten

Fragment für zwei Schauspieler und Violoncellisten entstand - so der Autor - während einer schlaflosen Nacht des Jahres 1968. Schaeffer kam damals auf die Idee, ein Trio für Streicher zu komponieren. Die ersten Töne des Celloparts entstanden als erstes, blieben im Gedächtnis des Künstlers "hängen" und wollten nicht verstummen. Dieses Cellosolo war so aufdringlich, daß unter seinem Einfluß der Gedanke entstand, den Violin- und Bratschenpart durch Schauspieler spielen zu lassen. Auf diese Weise entstand der Text des Stückes, das ein festes Bestandteil des Repertoires des Ensembles MW2 bildet. Das Theaterstück wurde dann in verschiedenen Sprachen sowie in einer vom Autor angefertigten Version für Kontrabaß und zwei Schauspieler gespielt.

Mit dem Fragment für zwei Schauspieler und Violoncellisten hängt eine lustige Geschichte zusammen. Während der Festspiele in Edinburgh wurde das Stück von einer englischen Schauspielerin und einem englischen Schauspieler gespielt. Der Schauspieler willigte gern in die Zusammenarbeit mit dem Autor ein, weil er arbeitslos war (obwohl an den Festspielen einige Duzend verschiedene Theater teilnahmen). Schaeffer hatte damals viel Zeit und konnte die Rolle mit dem neuen Schauspieler sehr genau einstudieren (mit der Schauspielerin gab es keine Probleme). Der Schauspieler ging ohne Widerrede auf die Vorschläge des Dramatikers ein und tat wie ein unerfahrener Anfänger. Man kann sich vorstellen, wie groß die Überraschung Schaeffers war, als er sich nach der Rückkehr nach Polen den

hervorragenden Film Der Bote anschaute und auf der Leinwand den von sich gequälten Schauspieler sah. Er spielte dort eine der Hauptrollen ...

Wenn wir unsere Menschenkenntnis erweitern wollen, ist es lohnend, mit einem Bus zu fahren. Man fährt von einem Stadtrand bis zum anderen und hört zu, was und wie man spricht. Wir fangen Brocken von Gesprächen über die für Gesprächspartner wichtige Probleme auf, hören verschiedene Busdiskussionen, die sich um das Wetter, die Familie, die Schule und die Arbeit drehen. Manchmal sind es auch philosophische Diskussionen, die im Kaffeehaus nicht zu Ende geführt werden konnten und die z.B. im Bus fortgesetzt werden. Aus solchen herausgehörten Brocken könnte man ein Mosaik zusammenlegen, das zwar ^{nicht} auf eine vollständige, aber wohl einzig mögliche Weise zeigen würde, wovon die Menschen reden und wie sie sind. Es würde sich herausstellen, daß wirklich wesentliche Fragen nur einen lächerlich kleinen Prozentsatz aller Gesprächsthemen ausmachen. Die Wichtigkeit der Probleme ist jedoch ein relativer Begriff. Es ist schwer, an diese Probleme einzig richtige Wertmaßstäbe anzulegen. Das Leben kommt in verschiedensten Formen zum Vorschein und es ist schwer vorauszusehen, welche von ihnen den wahren Sinn und das Wesen der menschlichen Existenz ausmachen. Möglicherweise sind all diese Kleinigkeiten, die den Großteil menschlicher Energie in Anspruch nehmen, gar nicht so unwichtig, sie müssen auch durchaus nicht auf Kleinlichkeit oder Unsinn menschlicher Existenz hindeuten.

Schaeffers Fragment für zwei Schauspieler und Violoncellisten ist eine Sammlung von Gesprächsfragmenten, die unterschiedlichen Charakter haben und manchmal extrem verschiedene Themen

betreffen. Vor dem Hintergrund der auf dem Cello gespielten Musik tragen zwei Titelhelden kurze Dialoge vor. Der Autor hat eine sehr interessante formale Lösung für sein Stück gefunden. In folgenden, sehr kurzen Szenen verwandeln sich zwei Helden immer wieder und treten immer unter neuen Namen (nach alphabetischer Buchstabenfolge von A bis Z) auf. Dank dieser sehr einfachen Maßnahme wird die Tatsache deutlicher, daß jedes Dialog eine andere Frage behandelt und einen spezyphischen Charakter hat. Wichtig sind die Darsteller, die die Fähigkeit haben müssen, sich ständig in neue Rollen hineinzusetzen. In dieser Hinsicht bildet das Fragment eine interessante Herausforderung für die Schauspieler. Ein Teil der vorgetragenen Gesprächsfragmente könnte man als Dialoge von nichts (oder besser: Gespräche nicht darüber, was die Helden im Sinn haben) bezeichnen. Der Dramatiker merkt in einführenden Regieanweisungen an, daß die Schauspieler nichts sagen, obwohl sie sich etwas übermitteln wollen. Das Ganze endet mit einem völlig belanglosen und unwichtigen Gespräch über ... das Wetter. Auf diese Weise wird das Fehlen einer tieferen Verständigung zwischen zwei Helden entlarvt. In einer Szene erweist es sich sogar, daß beide Helden sich eigentlich überhaupt nichts zu sagen haben. Die Ursache dieses Zustands liegt in der Unmöglichkeit, Gedanken, die wir in unserem Unterbewußtsein spinnen, in Worte zu kleiden. Möglicherweise - so einer der Helden - liegt das Problem auch darin, daß der heutige Mensch dem anderen Menschen (oder besser - der ganzen Menschheit) nichts interessantes zu sagen hat. Es ist ein Paradoxon des 20. Jhs.. Es mag den Anschein haben, daß wir gerade heute, wo der menschliche Gedanke so schnell und (anscheinend) schöp-

ferisch in die Tat umgesetzt wird, uns selber oder unseren Nachfolgern besonders viel zu sagen haben sollten. Daß es leider nicht der Fall ist, zeugt davon, daß die Entwicklung der Zivilisation nur eine äußere, scheinbare ist. Es ist eine Täuschung, in der nichts wesentliches steckt, z.B. irgendeine für das Weltbewußtsein grundlegende Wahrheit. Vielleicht wurde diese geistige Leere des Menschen und seiner Umgebung in ein scheinbar sehr attraktives Packpapier umgewickelt, dessen Dichte nicht einmal an die ursprünglichen Ursachen dieses Zustandes herankommen läßt. Man kann das Ganze auch von einer anderen Seite betrachten. Einer der Helden hebt hervor, daß das Betreiben neuer Kunst heute eine schwere Herausforderung ist. Das stimmt. Die Welt ist alt genug, und der Mensch gerade proportional weniger einfallsreich, so daß die populärste Form der Kunst die Nachahmung dessen ist, was es schon einmal gab. Man darf die Schuld an diesem Zustand nicht der Menschheit zuschreiben. Das Leben und die Vergangenheit haben die Kreativität des menschlichen Denkens ausgeschöpft, und wir haben eine Welt geerbt, in der bereits alles gesagt worden ist. Nur wenige haben die Möglichkeit, wirklich neue Werte zu schaffen. Wenn also fast alles, was heute in der Kunst entsteht, schon bekannt ist, ist es wirklich schwer, einen neuen Wert zu finden, den man den Nachgeborenen vermitteln könnte.

Beim Versuch, die Ursachen dieses Zustands zu ergründen, könnte man auch eine Aussage des Helden, dessen Name mit dem Buchstaben "T" anfängt, unter die Lupe nehmen. Er behauptet, heutiger Mensch sei nicht imstande, etwas wirklich neues zu schaffen, weil er weder Mut noch Lust habe, die von klassischen,

längst veralteten Kunstgesetzen künstlich abgesteckten Grenzen zu überschreiten. Es ist eine sehr bequeme Haltung, denn sie verlangt weder viel Arbeit noch Talent, und gerade deshalb ist sie so unschöpferisch wie jede mechanische Nachahmung.

Es sind nicht nur die hier erwähnten Probleme, die die Protagonisten des Fragments pessimistisch stimmen. Einer von ihnen bedient sich einer sehr bildhaften und leider wahren Metapher, indem er die Kunst mit einer Flamme vergleicht, in deren Auflodern man schon das langsame Erlöschen bemerken kann. Ich glaube, in dieser Feststellung steckt eine eigenartige Philosophie oder eine traurige Gesetzmäßigkeit des Lebens, wo einem schnellen Aufschwung fast immer ein Fall folgt. Es ist eigentlich ein zyklischer Prozeß. Man könnte sogar sagen, daß jedes Wachsen ⁱⁿ sich das zukünftige Sterben enthält, je schneller der Aufschwung um so näher ist der Fall.

Derart wichtige aber auch ganz belanglose und inhaltlich sehr oberflächliche Gespräche werden von den Helden des Fragments geführt. In der letzten Szene werden die beiden solidarisch und vereinen sich angesichts der Musik. Nach den musikalischen Gesetzen, immer mit großem Ernst tragen sie ihre Aussagen vor, die sie hauptsächlich aus ihren Partituren vorlesen. Einstimmig brechen sie ihre Gespräche ab, die die ganze Zeit sowieso von Celloklängen übertönt waren. Als sie aber die letzte Frage ihres Dialogs, die "Z - Frage" ausgeschöpft haben, war es bereits zu spät, dem Spiel des Violoncellisten zuzuhören. Wie der Autor dieses audiovisuellen Stückes in den Regieanweisungen anmerkt, brachte das Instrument dann nur noch

die letzten Töne hervor.

Einer der Helden des Fragments sagt, das Material für Musik sei das Leben. Vielleicht war also ihr Dialog völlig überflüssig, vielleicht hätten sie dem Spiel des Violoncellisten aufmerksamer zuhören sollen? Sie hätten dann wirklich etwas wichtiges erfahren. Die letzten Gesprächspartner Zenon und Sigfried (Zygfyrd) haben sich zu spät dazu entschlossen.

Fragment für zwei Schauspieler und Violoncellisten würde in vielen Städten Europas und Amerikas gespielt und erfreute sich immer einer großen Beliebtheit. Weder Musik noch Theater kennt solch eine Form. Diese lockere und doch disziplinierte Form ermöglichte das Zustandekommen einer neuen Kunstgattung auch im Theater. Der Dramatiker hat sein Fragment sehr gern, deshalb wird im Szenar für drei Schauspieler gerade dieses Stück von den Schauspielern einstudiert, und in dem später entstandenen Morgenrot richtet man (keiner weiß warum) eben einen Violoncellisten.