

Szenar für drei Schauspieler

An diesem Stück hat Boguslaw Schaeffer im Jahre 1970 in Warschau, Zoppot und Krakau gearbeitet. Die Uraufführung fand am 28. März 1987 im Teatr STU in Krakau statt, die Regie führte Mikolaj Grabowski. Danach folgte die Inszenierung in Warschau (Stara Prochownia, Regie: Marian Orski, Bühnenbild: Krzysztof Figielski, Premiere: 17. Oktober 1987). Das Stück wurde auch im Nationaltheater in Oslo (in der Regie von Piotr Cholodzinski) sowie in Białystok in der Regie von Tadeusz Slobodzianek aufgeführt. Der größten Popularität erfreute sich aber die Inszenierung von Mikolaj Grabowski, in der er selber sowie Jan Peszek in der Rolle des Komponisten und der Bruder des Regisseurs Andrzej Grabowski brillierten. Auf den Festspielen in Stettin wurden dem Autor und den Schauspielern für Szenar sechs Preise zuerkannt.

Szenar für drei Schauspieler ist eins der vier Stücke Schaeffers, die direkt über das Theater sprechen und sich auch im Theater abspielen. Die Protagonisten dieses Stückes sind drei Pseudo-Künstler: Regisseur - ERST, Maler, Spezialist für Happenings - ZWIT und Komponist - DRITT. Wie aus den von ihnen geführten Gesprächen sowie einigen Proben hervorgeht, versuchen sie, Schaeffers Fragment aufzuführen. Dieser Versuch wird vom Autor zum Vorwand genommen, den tragischen Zustand der zeitgenössischen Kunst sowie das schlechte Niveau von Menschen, die sie betreiben und die hier von den drei Helden repräsentiert werden, darzustellen. Darüber hinaus behandelt das Stück viele andere Probleme, deren Aufzählung wegen der für Schaeffer charakteristischen Vielfalt der Thematik sehr schwierig wäre. Der Autor klebte vier Teile des Szenars in eine musikalische Form:

I ALLEGRO: DRITT will ein Theaterstück aufführen, ERST ist sehr skeptisch.

II MENUET: ZWIT und DRITT - oder: wir haben alles satt! Der erste Versuch, das Fragment einzustudieren. War das Wort am Anfang? - die erschreckende Antwort des Malers. Tango, Mazurka und Walzer - musikalische Gegensätze, die doch mit einer gemeinsam getanzten Polonaise enden.

III ANDANTE: "Schaefferiade". Wieder eine Probe.

IV FINALE: Genügt es, aufrichtig zu sein um einen Freund zu haben? Ein wunderbarer Traum von ZWIT. "Wo sehen Sie die Ihnen teuren Menschen?" - oder was haben DRITT und ZWIT gemeinsam. Eine romantische Begeisterung: im Regisseur vereinen sich alle Kräfte des Kosmos. "Oh, wenn wir zur Rokokowelt zurückkommen könnten..." - ERST träumt. "Wir werden es nie ordentlich machen..."

Das Stück hat keinen Abschluß. Gleich nach der letzten Szene fängt ERST an, das ganze Stück von Anfang an zu spielen. Das Drama kann ewig fortgesetzt werden, die Szenen wiederholen sich, denn diese drei vermögen sowieso nicht, etwas Sinnvolles zu schaffen...

Wir haben uns an bestimmte, herkömmliche, stereotype Handlungen im Theater gewöhnt. Allerlei "Abweichungen von der Norm" stören uns, denn sie bringen eine Verwirrung in die herrschende Ordnung, die sich auf einst geschaffene, in der heutigen künstlerischen Tätigkeit aber nicht mehr nützliche Verhaltensnormen stützt. Wir haben Angst vor allem, was wirklich neu ist, denn allerlei schöpferische Experimente entlarven in der Regel die Zwecklosigkeit und die Unbrauchbarkeit des "Alten", das in der Kunst das "Neue" zu spielen versucht. Deshalb kann auch Schaeffers Theater, das

grundsätzlich alle geltenden Kanone der künstlerischen Tätigkeit schöpferisch mißachtet, auch eine gewisse Unruhe erregen.

Betrachten wir beispielsweise die Form der Dramen des Autors des Szenars für drei Schauspieler. Seine Theaterstücke sind so konstruiert, daß man die Reihenfolge einzelner Szenen völlig umändern könnte, ohne daß dieses Verfahren schlimme Folgen für das Ganze hätte. Mehr noch: es gibt Beispiele (z.B. das Gangstergespräch aus den Düsternissen, das vom Regisseur Mikolaj Grabowski in einer seiner Inszenierungen in Das Eskimoparadies einverleibt wurde), daß man einzelne Stücke Schaeffers um beliebige Fragmente anderer Stücke dieses Autors bereichern kann; das schadet dem jeweiligen Stück gar nicht, ganz im Gegenteil. Schaeffers theatralisches Instinkt begrüßt immer solche Versuche.

Schaeffers Stücke können auch gekürzt werden, solche Kürzungen nimmt der Regisseur ziemlich oft vor, und das gereicht der jeweiligen Aufführung zum Vorteil. Das letztgenannte Merkmal Schaefferschen Theaterstücke muß nicht unbedingt als ein Vorteil dieser Stücke angesehen werden. Man hört oft die Meinung, daß in einem wirklich bedeutenden Werk jedes Wort genau abgewogen werden sollte, so daß das Auslassen selbst eines Wortes das Ganze zerstören müßte. Das mag auf monothematische Dramen zutreffen, wo das Auslassen eines Fragments durch den Regisseur die Zerstörung der ganzen Konstruktion (wenigstens der formalen Konstruktion) des Werkes zur Folge haben könnte. Dieses Verfahren bildet aber keine Gefahr für Schaeffers Theaterstücke, die sich, wie bereits mehrmals erwähnt, nie auf ein einziges Problem beschränken. Diese Möglichkeit, große Textpartien aus dem Originaltext auszulassen, gibt dem Regisseur einen großen Freiraum,

dank dem er die im Drama enthaltenen Gedanken relativ frei interpretieren kann. Schaeffer behauptet, die Tatsache, daß der Regisseur einige Fragmente des Stückes ausläßt (vorausgesetzt, er tut das nicht gedankenlos) sollte den Autor ehern freuen, denn meistens will er in seinem Stück alles sagen (z.B. Hochhuth) und vergißt dabei solche aussagekräftigen und theaterwirksamen Ausdrucksmittel wie beispielsweise das Schweigen. Es kommt dazu, daß dann Monster-Dramen entstehen, deren Theateraufführungen sich entsetzlich in die Länge ziehen.

Angesichts des oben Gesagten kommt uns die Tatsache, daß z.B. Mikolaj Grabowski im Szenar für drei Schauspieler viele Fragmente ausgelassen hat und den ursprünglichen Text um eine Szene aus Schaeffers Das Morgenrot bereichert hat, nicht so unverständlich und ungewöhnlich vor. Der Dramatiker - Komponist selber sieht die Vorbilder derartigen Verfahrens in der Musik. Beispielsweise hat Haendel die besseren Fragmente seiner Oper, die kein Erfolg waren, in andere Musikwerke mit einbezogen, wo sie bereits sehr gut hineinpaßten. In der Musik hat auch die sog. Augenblicksform ihren Ursprung. Die Adaptation dieser Form für die Bühne läßt Schaeffer ein Drama so konstruieren, daß eine Aussage oder ein Fragment genauso gut an einer anderen Stelle anfangen könnte. Ein begabter Regisseur kann das sehr gut ausnutzen und so können manche von ihm vorgenommene Auslassungen der Aufführung nur zum Vorteil gereichen; sie können beispielsweise die Handling viel dynamischer machen. Nebenbei: ich glaube, es wäre ein lustiges und zugleich lehrreiches Experiment, aus vielen verschiedenen Fragmenten Schaefferschen Theaterstücke ein ganz neues Drama von einem völlig anderen Charakter als die Vorlagen zusammen-

zustellen. Ließe man sich nach bestimmten logischen (beispielsweise inhaltlichen) Kriterien leiten, wäre der Effekt nicht so ganz absurd, wie es uns auf den ersten Blick scheinen mag.

Die Austauschbarkeit der Szenen, was man nicht nur am Beispiel des Szenars sehen kann, ist auch deswegen möglich, weil sich alle Schaeffers Stücke im Grunde genommen zu einem einzigen großen Theaterstück vereinen. Es ist so, weil die einzelnen Stücke oft gleiche Problematik, Motive oder selbst Helden haben. Darüber hinaus haben die Stücke des Autors des Szenars nie einen endgültigen Schluß, ihre letzten Aussagen weisen vielmehr auf irgendeine mögliche Fortsetzung (oder z.B. eine Wiederholung des Ganzen). Ich meine, es ist eine sehr geschickte formale Lösung. Sie weist darauf hin, daß sich die Vielseitigkeit der Lebenserscheinungen nicht darauf beschränken kann, was auf der Bühne gesagt und gezeigt wird. Die Welt läßt sich nie auf eine vollständige und einzig richtige Weise darstellen.

Ich denke auch, daß man am Beispiel des Szenars für drei Schauspieler den für Schaeffers Theater typischen Antagonismus der Haltungen oder den geistigen Antagonismus zwischen den einzelnen Helden deutlich veranschaulichen kann. Das hängt auch mit der Unmöglichkeit der Verständigung mit anderen Menschen sowie mit der Einteilung in "Oben" und "Unten" zusammen. In dem besprochenen Stück hat dieses Problem eine andere Qualität. Das Nicht-Zustandekommen eines authentischen inneren Dialogs zwischen den Helden scheitert an künstlerischer Unreife oder sogar künstlerischer Gleichgültigkeit von ERST, ZWIT und DRITT. Im Grunde genommen haben alle drei keine Ahnung von der Oberfläche, geschweige denn von dem Wesen des Theaters. Doch der

eingeborene Größenwahn und eine totale Kritiklosigkeit läßt sie sich selber für jemanden halten, der alles am besten weiß und der das Recht oder die Besondere Berufung zur schöpferischen Arbeit hat. Alle drei sind die Verkörperung unterschiedlicher Haltungen des heutigen "Theatermenschen" gegenüber der Kunst; keine von diesen Haltungen ist schöpferisch. Der Autor hat hier wieder eine Gelegenheit, die Krise, die die ganze Sphäre zeitgenössischer Tätigkeit bereits erfaßt hat, in neuer Form zu veranschaulichen und zu entlarven.

Der Happening-Fachmann ist ein Fachmann für szenisches Lallen, der leider allzu oft seine Anhänger unter Menschen findet, die sich nach dem von "Pseudo-Künstlern" für eigenen Gebrauch ausgedachten Grundsatz richten; je "klüger" etwas ist, um so unverständlicher sollte es klingen. "Bewundernswert" ist der Kunstdrang des Malers-Nichtwissers, den nichts zu entmutigen vermag...

Der Regisseur dagegen ist eine Mißgeburt der Romantiker. An seine Begeisterung und Träume könnte man zwar eben romantische Maßstäbe anlegen, doch weder seine Möglichkeiten noch Fertigkeiten können sich mit denen seiner großen Vorgänger messen. Zwar versucht er, die Haltung des sog. "ernsten Theatermenschen" würdevoll zu bewahren, aber ab und zu versinkt er zusammen mit seinen Mitspielern im totalen Unsinn. Sein Verlangen, der Kunst den ihr gebührenden, wahren Platz um jeden Preis wieder zu verschaffen, ist nur lächerlich, denn es entsteht unter unheimlich großen Schmerzen, in krankhafter Ekstase und vor einem pathetischen, im Grunde aber ganz billigen Hintergrund.

Der letzte der drei Helden ist der Komponist. Die Augenblicke künstlerischer Begeisterung sind ihm nicht fremd, doch je größer sein Eifer ist, um so schneller erlahmt er. Im Grunde genommen hat der Musiker keine Lust, etwas zu tun, doch er träumt oft von eigener Größe.

A propos: Träume von der Größe. In einer Szene im Szenar erzählt der Komponist, daß es ihm manchmal scheint, als würde er in der Luft schweben, fliegen und auf andere herunterschauen. Jene "andere" besitzen diese Leichtigkeit des Fliegens nicht, und das versetzt den Musiker in Entzücken. Es ist eine typisch optische Szene; Schaeffer bereichert seine Theaterstücke, sehr gern und erfolgreich eben um derartige Szenen. Es ist kein Wunder - er selber ist ja auch ein Liebhaber des italienischen Theaters. Die Bildhaftigkeit szenischer Fragmente, die er u.a. dank der Fertigkeit der optischen Wahrnehmung der Welt erreicht, ist für den Zuschauer wohl interessanter und leichter in der Aufnahme als das Einbringen der für die philosophische Perzeption der Welt charakteristischen Begriffe. Die Wahrnehmung all dessen, was uns umgibt, erfolgt bei einem durchschnittlichen Menschen immer visuell, und wohl deswegen steht ihm ein Theater nahe, das sich lebendiger und dynamischer Bilder so oft bedient.

Die Voraussetzung für die Entstehung solcher Bilder ist eine große Einbildungskraft. Über den Mangel an Phantasie darf sich der Autor des Szenars nicht beklagen. Jedes seiner Theaterstücke ist ein Spiel der Phantasie, die ihn eine unheimliche, auf dem Kopf stehende, und uns doch so vertraute Welt gestalten läßt. Die Beschreibung all dessen, was uns umgibt, erfordert ein großes Potential an Phantasie, denn ohne Phantasie würde nur eine

Art Sammlung von langweiligen Fotos zustande kommen. Man könnte dem Autor des Szenars vorwerfen, daß so ein Phantasiespiel keinesfalls die Enthüllung der Wahrheit anstrebt, um die es doch in der sog. wahren künstlerischen Tätigkeit in erster Linie gehen sollte. Andererseits ist Phantasie nicht mit Lüge gleichzusetzen, phantasieren heißt: die Wahrheit suchen (suchen - wohl-gemerkt, und nicht: finden!) und dies auf eine unkonventionelle und viel interessantere Weise zu tun als nur mit Hilfe trockener aber trügerischer Logik.

Über die Rolle der Phantasie im Schaeffers Theater wird noch die Rede sein; bei der Besprechung des Szenars muß man nur noch auf ein Fragment hinweisen, das die große Phantasie des Autors - in diesem Falle könnte man sagen: die Phantasie eines Märchen-erzählers - erkennen läßt. Ich meine hier die sog. "Schaefferiade", eine Erzählung von Mitgliedern der weltweiten Schaeffer-Mafia, deren Nationalität, Berufe, Abenteuer und lustige Zwischenfälle "über alle Begriffe" gehen.

Abschließend möchte ich besonders nachdrücklich betonen, daß dieses Theaterstück, das das andere, nicht so gern gezeigte Gesicht des Theaters sehr kritisch darstellt, wieder eine große Herausforderung und zugleich eine große Chance für die Schauspieler ist. In diesem Stück müssen die Schauspieler vor allem das Mienenspiel und die Kunst der Gestik perfekt beherrschen.

Die Düsternisse

Die Düsternisse entstanden im Jahre 1980, der Autor hat an diesem Stück in Krakau, Oppeln und Wien gearbeitet. Seine Uraufführung fand im März 1983 statt und wurde von Bohdan Cybulski, der gerade damals zum Theaterdirektor und Bühnenleiter des Neuen Theaters (Teatr Nowy) in Warschau ernannt wurde, realisiert. Die Aufführung wurde - insbesondere hinsichtlich der Sprache - sehr sorgfältig vorbereitet. Der Autor selber war fast die ganze Zeit bei den Proben anwesend. Es war ein äußerst schwieriges Vorhaben, dieses Drama zur Aufführung zu bringen, denn das sehr verwahrloste Neue Theater verfügte über keine besondere gute Schauspielertruppe. (An der Aufführung haben letzten Endes einige Schauspieler teilgenommen, die seit zehn Jahren nicht mehr aufgetreten sind - logischerweise war ihr schauspielerisches Können nicht atemberaubend.) Die Düsternisse sind in einem sehr ungünstigen historischen Zeitpunkt, d.h. während des Kriegszustandes in Polen zur Aufführung gelangt. Deshalb fand das Stück fast kein Echo bei den Zuschauern, und während über 20 Vorstellungen, die trotz allem zustande gekommen sind, war der Zuschauerraum nie voll. Der Dramatiker hat sich entschlossen, das Stück in einem für die Kunst mörderischen Augenblick aufführen zu lassen, erstens, weil für die Premiere bereits alles vorbereitet war und zweitens enthält dieses Stück gar keine Anspielungen auf die damalige Situation in Polen. Der Dramatiker war also der Meinung, daß man es aufführen kann und soll, unter welchen Bedingungen ~~unter welchen Umständen~~ und in welchem Zeitpunkt auch immer. Mit der Aufführung Der Düsternisse hängt noch eine andere, interessante Geschichte zusammen. Ein Zensor schaute sich eine

eigens für ihn veranstaltete Vorstellung an (derartige Situationen waren damals in Polen gang und gäbe) und während der Vorstellung hat dieser so starke und unnachgiebige Mann vor Rührung geweint!

Die Düsternisse wurden zum zweiten Mal im Jahre 1986 aufgeführt (sog. Düsternisse II). Die Regie führte derselbe Regisseur, die Besetzung war zwar etwas besser, aber auch die zweite Inszenierung stützte sich nicht auf die Schauspieler, sondern auf den Autor und die hervorragenden Leistungen des Regisseurs Bohdan Cybulski, dem Schaeffer hinsichtlich der Textbehandlung (Auslassungen) freie Hand ließ.

Dieses Theaterstück zeigt den Verfall der heutigen Welt, zahlreiche Verfallserscheinungen sowie ein breites Panorama der Gesellschaft, die von der für unsere Zeit dahinsiechende Zivilisation charakteristischen, allgemeinen Dekadenz und Degeneration mit verseucht worden ist.

Im Stück treten 23 Personen auf: Die Düsternisse sind nämlich aus Schaeffers Vorsatz heraus entstanden, ein vielbesetztes Theaterstück mit umfangreichen Rollen zu schreiben.

Das Drama setzt sich aus 20 Szenen zusammen. 1. Aufhängen leerer Bilder und Bettelei des Jungen Menschen. 2. Die Hotelgesellschaft zum ersten Mal. 3. Schmerzvolle Zerrissenheit Durands. 4. "Ohne Briefmarken können Sie nichts tun ..." - oder ein dummer Logiker. 5. Wie sich manche für Intellektuelle halten und die ersten Diagnosen von Freud. 6. Zweiter Besuch Durands bei Ibbes. 7. Das Unvermögen des Kapitäns Brown. 8. Zapalniuk geht ans Werk. 9. Ibbes sucht nach Ursachen des Zustandes von Durand.

10. Wer hat Professor Kupka getötet? 11. Gemeinsame Arbeit an einem Kunstwerk zu Ehren des Ermordeten. 12. "Gott hat keine Probleme. Er hat sie uns aufgebürdet". 13. Putanelli oder die Tyrannenherrschaft. 14. Gegen das Altern ist jeder machtlos;; Ibbes geht unter Menschen. 15. Die Abrechnung innerhalb der Mafia, das Pilzesuchen wird zu einem Staatsgeheimnis, der Abschied vom Meister Nurbiejev. 16. Ibbes' Verwandlung in einen größenwahnsinnigen Schriftsteller. 17. Collage aus Paaren. 18. Nach Jahren. 19. Goethe wird zum Journalisten. 20. Die Zukunft ist leer oder das Umdrehen der Bilder.

Altes, gutes Europa. Eine Oase unangetasteter Werte, die nur hier ihre Kraft bewahren und ihre kompromislosen Anhänger haben. Ein Ort, wo "amerikanische Ketzerei" nie akzeptiert worden ist. Ein Raum, wo die Entwicklung der Kultur besonders günstige Voraussetzungen hat, denn die Kultur wurzelt hier in besonders stark gepflegten Traditionen. Ein Kontinent, wo das Geistige immer noch über die materiellen, sprich: niedrigeren Bedürfnissen siegt.

Solche und ähnliche Phrasen dreschen jeden Tag die Europäer, die sicherlich von einem merkwürdigen Lokalpatriotismus geleitet werden und die das Bedürfnis verspüren, sich selber mittels unwahrer stereotypen Denkart aufzuwerten.

Die Jahre geistigen Glanzes ~~xxx~~ unseres Kontinents sind längst vorbei, Europa versinkt im Materialismus, der - wie manche behaupten - zu uns aus dem kommerzialisierten Amerika gekommen ist. Worte über geistige und kulturelle Vorherrschaft Europas klingen heutzutage wie ein ironischer Vorwurf. Diese "Oase aller Werte" die das Wort zu ihrer Verteidigung ergreift, erinnert an ein

altes Weib, das immer wieder auf seine verblühte Schönheit hinweist, als wollte es jemanden überzeugen, daß es auch jetzt nicht so häßlich aussieht. Aber keiner hört auf sie, denn wen geht das schon was an ...

Ein Mensch, der sein ganzes Leben lang in einem schmutzigen, elenden Haus lebt, gewöhnt sich mit der Zeit an seine unästhetische Umgebung und verliert das Bewußtsein der Scheußlichkeit, die ihn umgibt. Uns ergeht es ähnlich: schon seit langem sind wir blind für geistige Häßlichkeit des alten Europa. Wir leben in Europa, mehr noch: wir leben Europa, es nimmt also nicht wunder, daß uns die Fähigkeit zur Wertung und Wahrnehmung uns umgebender uninteressanter Öde völlig abgeht. Jemand, der die Wirklichkeit aus kleiner Entfernung betrachtet, kann nur einen kleinen Abschnitt dieser Wirklichkeit zu sehen bekommen; es mag sein, daß dieser Abschnitt weder wichtig noch für das Ganze repräsentativ ist. Aber auch dann, wenn wir zum Schluß kommen, daß dieses Fragment der Welt nicht sehr attraktiv ist, sind wir über diese Tatsache nicht erschrocken; nur das Ganze könnte uns erschrecken, und ein kleines Fragment halten wir oft - und wohl auch mit Recht - für ganz zufällig. Um zu erfahren, wie es sich damit in der Wirklichkeit verhält, braucht man eine maßgebende Synthese des Ganzen. Die einzige Möglichkeit, das Ganze zu erfassen, ist eine panoramaartige Betrachtung. Und dieser "Blick aus dem Weltall" auf Europa kann uns leider nicht sehr optimistisch stimmen. Ein uninteressant-trauriges Bild unserer Erde, auf das die schönen Landschaften, die wir sehen, gar nicht hinweisen und das uns die Weltraumsateliten vermitteln, ist ein Vorgeschmack der bitteren Wahrheit. Auch wenn man nicht sehr

viel Einbildungskraft hat, kann man sich vorstellen, wie der Zustand der geistigen Seite der Welt aussehen muß ...

Der geistige Verfall Europas bildet das Hauptthema eines der wichtigsten Dramen von Boguslaw Schaeffer - Die Düsternisse. Das ganze Stück spielt in einem vornehmen Hotelcafé von einer Art, die man noch in München, Wien oder Edinburgh finden kann. Es ist ein sehr dankbarer Ort für ganz zufällige, folglich sehr interessante Begegnungen von Menschen verschiedener Berufe, Menschen, die verschiedene Lebensauffassungen, unterschiedlichen Bildungsstand und sozialen Status haben. All diese Menschen sind geradezu automatisch gezwungen, ^{zusammen} zu sein und ^{miteinander} Gespräche zu führen. Während dieser Gespräche enthüllen sich die einzelnen Helden vor ihren Gesprächspartnern, und damit auch vor dem Zuschauer bzw. Leser. Damit erreicht der Autor ein breites Menschenpanorama und kann die Verfallserscheinungen der heutigen Welt besonders deutlich darstellen. Diese Art und Weise der Erzählung über das Sterben Europas muß nicht unbedingt als ein Vorteil des Werkes angesehen werden. Die panoramaartige Darstellung eines Problems bedeutet, daß man eine Auswahl treffen muß; eine Auswahl vermag es nicht, die ganze Wahrheit zu zeigen. So wird alles vom Dramatiker nicht in der wirklichen Reihenfolge, vielmehr aber im bestimmten Größenverhältnis dargestellt. Anders darf man wohl nicht handeln, zumal sowohl die Zeit als auch der Raum begrenzt ist.

In seinem Theaterstück zeigt der Dramaturg eine Art Panoptikum. Jede Person wird hier zum Symbol, die meisten symbolisieren den Verfall grundlegender Werte oder - wie Durand - das schmerzhafteste Bewußtsein des Todes der geistigen Sphäre der Welt und

den Versuch, den Sinn und die Zweckmäßigkeit des Lebens in dieser Welt zu finden. Durand fühlt sich ratlos und verloren in der lauten, innerlich aber leeren Umgebung. Er sucht einen Anhaltspunkt und eine Antwort auf zahlreiche Fragen, die ihn quälen. In seiner Empfindsamkeit und geistiger Zerrissenheit ähnelt er dem Shakespeareschen Knaben mit dem Buch. Nur ist für den heutigen Hamlet das Böse nicht mehr so konkret wie für sein literarisches Vorbild. Es ist sehr schwer, in der düsteren Welt den Keim des Verfalls festzustellen. In Europa ist bereits alles vom Mal des langsamen (?!), systematischen Todes gezeichnet, und man kann ja unmöglich mit der ganzen Welt kämpfen. Deshalb ist Durand mehr ein bewußter, wenn auch passiver Beobachter als ein kämpferischer Don Kichote. Wie jeder Mensch, der leidet und eine innere Unruhe verspürt, sucht er jemanden, der für ihn eine Autorität und ein heller, fester Punkt im grenzenlosen Chaos sein könnte. Das nahezu irrationelle Schicksal führt Durand mit dem Schriftsteller Ibbes zusammen. Er muß aber wieder eine Enttäuschung hinnehmen, denn weder sein Meister noch sein eigenes Gewissen haben ihm etwas wirklich bedeutendes zu sagen. Die Zweckmäßigkeit der Ratschläge seines Freundes (so wird Ibbes von Durand, dem einzigen Gerechten in diesem Stück, genannt) entlarvt ihre Leere gegenüber dem Tod, der jeden Menschen hilflos macht. Der innerlich zerrissene Durand erleidet eine zweifache Niederlage. Einmal als Europäer, der es nicht geschafft hat, irgendeinen Wert zu finden, der dem überall herrschenden Unsinn wenigstens den Schein der Zweckmäßigkeit verleihen könnte. Zum zweiten verliert er als Mensch. Sein einziger Freund Ibbes entlarvt sich nach der Berührung mit der düsteren Wirklichkeit, die jeden verderben kann, als ein

Schriftsteller - Plagiator. Das böswillige Schicksal, indem es Durand auf die trügerische Klugheit und Reinheit des späteren Größenwahnsinnigen vertrauen und ihn sogar zu seinem Gewissen machen ließ, hat ihn auf eine sehr schmerzvolle Weise betrogen. Am Schluß des Dramas stirbt der zeitgenössische Hamlet, oder - wie der Autor es formuliert - er existiert nicht mehr. Die Wirklichkeit, die jene Menschen, die die von ihr vorgeschlagenen Regeln eines falschen und lügnerischen Spiels nicht akzeptieren wollen, in den Tod jagt, hat auch Durand getötet.

Nicht nur Durand ist sich der Tragik des Zustandes der Welt bewußt, auch Goethe, der (wie Durand) lediglich einige Male auf der Bühne erscheint. Aber diese wenigen Worte, die er vorbringt, sind von grundlegender Bedeutung für die Aussage des Stückes. Nebenbei gesagt, ist die Tatsache, daß Personen, die im Grunde am wenigsten zu sagen haben, am öftesten auf der Bühne erscheinen, in Den Düsternissen fast zur Regel geworden. Durch ihr lautes Geschwätz übertönen sie die tragische Wahrheit von der geistigen Leere der heutigen Welt. Dieser Überfluß an Worten, Gesten und Bewegungen erweckt den trügerischen Anschein einer vertikalen Entwicklung Europas. In meisten Gestalten explodiert geradezu eine äußere Dynamik, die - ihrer Meinung nach - ein Anzeichen für die Lebendigkeit der Welt sein soll. Sie wissen aber nicht, daß erst der Inhalt über Wert und Sinn des Lebens entscheidet, und jenes berühmte Heideggersche Gerede zeigt nur den Schein, mit dem die Gegenwart ihre eigenen Bedürfnisse sowie die des Menschen befriedigt.

Kommen wir zur Gestalt Goethes zurück. Wie Durand ist sich auch er der Patologie der menschlichen Existenz bewußt. Seine Person

pflegt man jedoch fast automatisch mit Ethik, Moral und einem ewigen Wertsystem in Verbindung zu setzen, hier erweist sie sich als ein leeres und tragisch verändertes Gefäß. Goethe Der Düsternisse ist ein falscher Goethe. Ich glaube, er sagt nicht das, was er fühlt. Er bringt nicht jene Werte zum Ausdruck, die ihn der Glaube und das Vertrauen der Menschen auf seine Klugheit im Laufe der Jahrhunderte predigen ließen. Möglicherweise ist aber Goethe Der Düsternisse so, wie heutzutage jeder bedeutende Schriftsteller sein müßte. Wenn er in dem Moment des Weltuntergangs, den Durand so schmerzlich empfindet, die Worte aus Goethes Faust ausspricht: "Augenblick, verweile nur", entlarvt er sich als ein Pseudoästhet, oder vielmehr ein Anhänger der Antiästhetik. Es ist auf keinen Fall der um das Schicksal des Menschen und der Welt bekümmerte Goethe - Moralist, sondern nur ein die grausame Wirklichkeit bewußt akzeptierende und aufregende Erlebnisse begehrende Egoist ("Kann es etwas schöneres geben als der Weltuntergang ..."). Er behauptet auch, gegenüber der grausamen Wirklichkeit genauso hilflos wie alle zu sein. Vielleicht hätte er doch etwas wirklich wesentliches nach dem Vorbild des alten, großen Goethe zu sagen. Er tut dies aber nicht, denn wen geht das heutzutage an?

Die Düsternisse sind eine Art Personen-Collage. Auch Dr. Freud findet hier seinen Platz. Seine Versuche, eine psychische Entsprechung für niedrige (wenn man einen stärkeren Ausdruck verwenden möchte - tierische) Reaktionen und Verhaltensweisen der Helden zu finden, sind tragisch-lächerlich. Wie kann man sich in einer Welt, wo die Physiologie, deren Inbegriff Professor Kupka ist, allgegenwärtig ist, noch mit Psychoanalyse beschäftigen? Totaler Blödsinn! Die geistige Sphäre des Lebens ist hin -

damit auch die Zweckmäßigkeit der Psychoanalyse. Dr. Freud scheint dies nicht zu begreifen, eigensinnig wie ein Bock wendet er Methoden aus vergangener Epoche an.

Nicht nur er und seine Lehre werden hier bloßgestellt. Ein ähnlich trauriges Schicksal ist auch anderen Helden beschieden: Dr. Benson, einem starrköpfigen Logiker in einer unlogischen Welt oder dem Philosophen Pulitzer, der es nicht vermag, ein Rezept zu finden, das das Erdendasein erträglicher machen könnte. Unsinn und Wertlosigkeit dieser schrecklichen Wirklichkeit wird am Beispiel von Matoll (Zuhälter), Putanelli (Diktator), Zapalniuk (Nationalist aus der Ukraine), vier Damen, denen nur ihre Schönheit wichtig ist und vielen anderen Helden veranschaulicht. Besonders unheimlich-böse scheint hier die Gestalt des primitiven, für eine großen Redner gehaltenen Maler Adolf zu sein. Es wird hier die Geburt des späteren Diktators gezeigt. Wenn die heutige Welt kein sehr erfreuliches Bild darstellt - was wird mit ihr später, in der Zeit des "großen" Adolf, geschehen?

Zwischen all den genannten Personen kommt es zu keinerlei Verständigung. Jede von ihnen ist extrem egoistisch, sie leiden zwar alle unter Einsamkeit, aber trotzdem isolieren sie sich ganz bewußt von ihren Unglücksgefährten. Alle sprechen eine sehr primitive Sprache, sie verschwenden ihre Energie für unwichtige, lächerliche Sachen, aber selbst diese Sachen können nicht zu einem gemeinsamen "Problem" werden.

Das größte Paradoxon in dieser düsteren Welt ist die Tatsache, daß sie trotz dieses Zustands doch noch existiert. Sie liegt zwar im Sterben, aber sie lebt weiter. Es stimmt also nicht,

daß dem Verfall immer der Tod folgt. Unsere Welt existiert trotz allem, es besteht aber kein Grund zum Frohlocken. Das Leben in diesem ewigen Krankheitszustand ist weder schön noch glücklich. Laut Naturgesetzen wird der Tod einer Kulturform zum Keim einer neuen. Das erinnert an die romantische Grab - Wiege - Theorie. Wenn wir diesen Gedanken weiter verfolgen, müssen wir feststellen, daß ein todkranker Mensch (hier: todkrankes Europa) nur selten völlig gesund werden kann; das würde wie ein Wunder anmuten. Die Welt, die am Rande eines geistigen Abgrunds steht, stürzt sich zwar nicht hinunter, aber sie geht auch keinen Schritt zurück. Sie ist zu einem hoffnungslos ewigen Zustand des Wartens bis "ein Blitz aus heiterem Himmel" kommt, verurteilt. Der Autor Der Düsternisse gibt keine Rezepte, wie man aus diesem Zustand herauskommen könnte. Vielleicht gibt es gar keine Lösung. Und der Mensch kann weder Glauben noch Hoffnung auf eine Veränderung haben. Es würde sowieso eine trügerische Hoffnung sein, ein künstliches Mittel, um sich am Leben zu erhalten.

In der Schlußszene läßt der Greis den Jungen Menschen die Bilder umdrehen, deren Inhalt für die Helden die ganze Zeit ein Rätsel war. Nur auf einem Bild sind sinnlose Kritzeleien zu sehen, alle anderen sind leer. Der Greis sagt, jetzt könne er ruhig sterben; er habe gerade erfahren, daß sich die von ihm so stark und hoffnungsvoll ersehnte Zukunft von der düsteren Wirklichkeit gar nicht unterscheide.

Das Morgenrot

Das Morgenrot wurde in den Jahren 1980 - 1982 geschrieben, einige Fragmente des Stückes (die mehr aggressiven Fragmente - wie der Autor es bezeichnet) sind bereits früher als der Text Der Düsternisse entstanden.

Die Uraufführung des Stückes fand im Neuen Theater in Posen statt, die Regie führte Izabela Cywinska. Eine weitere Aufführung kam in Köslin in der Regie von Jacek Andrucki zustande.

Dieses Theaterstück zeigt den totalen Verfall der Welt, die vom ideologischen Übel beherrscht wird. Wenn man das Ganze vereinfachen würde, könnte man die Handlung mit einigen Worten wiedergeben: die in der vom Autor geschaffenen Welt herrschenden Verhältnisse werden grell karikiert. In dieser Welt herrscht uneingeschränkt der unmenschliche Greis. Zugleich wird vom Dramatiker eine Nebenhandlung eingeführt: der Diktator - Straßenbahner will möglichst schnell die Macht ergreifen, in der letzten Szene schafft er das und führt seine "Ordnung" in der Welt ein.

Das Morgenrot ist eine Tragikomödie in zwei Aufzügen, es setzt sich aus 44 Szenen zusammen.

1. Beddaj und Cedziak sprechen über den Schriftsteller Irzykowski.
2. Dieser dritte - Adam.
3. Dedal taucht auf - "die Unlogik der Logik".
4. Dem Cedziak geht der Sinn für Humor völlig ab.
5. Jedes ausgesprochene und selbst jedes gedachte Wort wird aufgenommen.
6. Der Straßenbahner wird zum ersten Mal in einem Gespräch erwähnt.
7. Zwei neue Personen: Erster Schauspieler und

Erste Schauspielerin. 8. Zweiter Schauspieler und Zweite Schauspielerin sind allein, aber der Geist des Straßenbahners ist auch anwesend. 9. "... das Menschenleben ist eine Farce ..." - oder: vom Erasmus von Rotterdam bis zu Kuttelflecken ist es gar nicht weit. 10. Eine "Diskussion" 11. Die ersten leisen Celloklänge. 12. Der Hut oder ein Streit im Kaffeehaus. 13. Adam will in die Glückssiedlung übersiedeln, dem Beddaj scheint es, daß er in einem freien Land lebt ... 14. Über Wirklichkeit und Poesie. 15. "Man sagt, der Straßenbahner sei ein überdurchschnittlicher Mensch". 16. Zwei Spiele: Kartenspiel gegen das Spiel des Violoncellisten. 17. Viele Verse. 18. Erster Schauspieler soll die Ausbildung des Straßenbahners übernehmen. 19. Zweiter Schauspieler und Zweite Schauspielerin - ein Streit. 20. "Ihr redet nur, und der Straßenbahner bereitet eine Revolte vor!" 21. Warum wird Beddaj von der Polizei gesucht? - oder: hätte jeder seinen Ausweis, gäbe es keine Probleme. 23. "Auch wenn ich alle kaputtmachen müßte, ich werde euch glücklich machen" - eine Deklaration des Straßenbahners. 24. Violoncellist vor Gericht oder Wege der Gerechtigkeit. 25. Der Straßenbahner erscheint höchstpersönlich. 26. Erste Schauspielerin und Erster Schauspieler - wieder ein Streit. 27. Zweiter Schauspieler wird befördert - die Arbeit für den Straßenbahner zahlt sich aus. 28. Es ist gar nicht so leicht, sich zu verabreden, auch wenn man ein Quartett bildet. 29. Der Straßenbahner will die schwere Kunst der Rede beherrschen. 30. Erster Schauspieler und Zweiter Schauspieler oder wer ist besser. 31. Was, über wen und wem flüstert der Straßenbahner ins Ohr? 32. Der zukünftige Diktator fängt mit der "Anwerbung" an; Erster Schauspieler muß ein Repertoire für den Auftritt in der Provinz zusammenstellen.

33. "Wozu brauchen sie Kultur" - der Straßenbahner deckt die Karten auf. 34. Engels will dem Beddaj vergelten. 35. "Unsere Epoche ist die Epoche von Marylin Monroe, die Epoche des Free Jazz, d.h. des Spielens wie jeder will, Hauptsache, es ist schön, die Epoche von CIA und NKWD, die Epoche der Gleichschaltung und der Angleichung an die Dummheit der Fernsehmanagers, die Epoche der Holographie und Ionesco's "Nashörner"". 36. "Frauengeschwätz" der Schauspielerinnen und wie soll man im Theater sterben? 37. Das Gericht zum zweiten Mal. 38. Der Straßenbahner geht entschlossener ans Werk - eine "freiwillige", aber obligatorische Versammlung. 39. "Die Organisation sucht weitere Gefolgsleute für den Straßenbahner ..." 40. Der Phanatiker kann sich an den Worten des Straßenbahners nicht sattlesen, und das Junge Mädchen stiehlt seinen Ausweis. 41. Der Greis "stirbt" 42. "So sieht also mein Hof aus! Pöbel! Mistgesindel! Lauter Abschaum!" - die Hinterlist des Greises ermöglicht die Enthüllung der Wahrheit. 43. Der Straßenbahner tötet den Greis. 44. Früher schien es, noch schlimmer kann es nicht werden - oder die "Ordnung" des neuen Diktators.

Bemerkenswert ist der Titel des Theaterstückes. In der Natur ist das Erscheinen des Morgenrots eine Zeit, wo in der Dunkelheit bereits wirkliche Formen erkennbar werden und zugleich eine Zeit, in der in den Menschen ein kleiner, manchmal unbewußter Hoffnungsstrahl aufblitzt, daß diese Helle, die die Dunkelheit langsam überwindet, etwas Besseres mit sich bringen wird oder daß etwas Außerordentliches unerwartet passiert. Vor diesem Hintergrund mutet das Schlußbild auf der Bühne, das aus der Dunkelheit ans Morgenlicht kommt, tragisch-ironisch an: wir sehen eine öde Wüstenlandschaft.

Der Mensch wurde für die Freiheit geschaffen. Die Freiheit ist jedoch nur eine Täuschung und ein Hirngespinnst, das nie und nirgend Gestalt annehmen kann. Möglicherweise könnte es nur in einem Vakuumzustand geschehen, dessen Leere kein einziges Wesen stören würde. Es würden dann alle zwischenmenschlichen Beziehungen, Gebote, Gesetze, Regeln und allgemeingültigen Verhaltensnormen verschwinden. Ich bezweifle aber, daß ein bereits freier, dafür aber ein wie ein Schiffbrüchiger auf einer einsamen Insel vereinsamter Mensch glücklich sein würde. In solch einer Situation bleibt uns nichts anderes übrig, als sich nur in die Einschränkungen, die uns das Leben in jeder Gemeinschaft auferlegt, demütig zu fügen. Das Handeln unter Berücksichtigung dieser Einschränkungen ist wohl der einzige Ausweg. Es gibt aber auch nicht nur soziale, sondern vor allem politische Systeme, die nach bestimmten, nur ihnen bekannten Methoden handeln, dem Menschen immer neue und neue (meistens ganz absurde) Pflichten auferlegen und ihm dafür keine Rechte einräumen. Ich denke hier u.a. an verschiedene Abarten des Regimes. Diesen Begriff setzt man unwiderstehlich mit den Ländern Osteuropas in Verbindung. Es stimmt schon, daß die schmerzvollste und zugleich raffinierteste Form des Regimes eben dort zustande gekommen ist. Die Terrorherrschaft beschränkt sich jedoch keinesfalls nur auf einige, allgemein bekannte Länder. Solche Behandlung dieses Problems resultiert meistens aus der Unfähigkeit der Menschen, sich ihrer eigenen Situation bewußt zu werden. Es gibt nämlich verschiedene Abarten des Terrors. Es geht hier nicht nur um den politischen Terror, der eine mehr oder weniger schmerzhaftere, mehr oder weniger absurde Form annimmt. An jedem Ort auf der Welt unterliegt der Mensch einer Regimeherrschaft, es sei bloß der bürokratische

Terror oder der Terror der Arbeit genannt. Dieser Terror durchdringt auch die intimsten Schlupfwinkel unserer Existenz (dies weist schon die Merkmale des Totalitarismus auf). Die meisten von uns vermögen es ja nicht mehr, selbst zu Hause die Gedanken an die Arbeit loszuwerden, sie leben in ständiger Angst, was dort morgen passiert, sie denken an die Schwierigkeiten mit ihrer Arbeit, an Telefongespräche, an die Mitarbeiter, sie können die Müdigkeit nach einem Arbeitstag im Büro oder in der Fabrik, die oft unser privates Leben tötet, manchmal auch nicht mehr loswerden. Solche und ähnliche Beispiele könnte man endlos anführen. Der Terror in verschiedener Form und Intensität quält jeden Menschen auf dieser Welt, unabhängig von Ort und Zeit; deswegen kann Schaeffers Morgenrot als ein weltzentrisches Theaterstück bezeichnet werden.

Dieses Theaterstück spricht von der Dummheit des Menschen, der immer etwas Neues erlebt, der aber seine Erfahrungen nicht ausnutzen kann und immer wieder dieselben verhängnisvollen Fehler begeht. Es handelt sich aber nicht nur um die Dummheit des Einzelnen, sondern vielmehr um die Dummheit der ganzen Gemeinschaft. Erst im Kontext der ganzen Gesellschaft wird das Stück wirklich dramatisch, denn es wird klar, daß das, was der Autor im Morgenrot dargestellt hat, sich nicht nur auf Einzelfälle und zufällige Einzelwesen beschränkt, sondern sich geradezu auf die ganze Gesellschaft erstreckt. Diese Gemeinschaft willigt in dieses Übel ein, sie widersetzt sich nicht, wenn die elementaren Menschenrechte verletzt werden, zuerst vom totalitären Herrscher, dem Greis, dann vom Usurpator - dem Straßenbahner, einem typischen politischen Emporkömmling, der mit Hilfe von billigen und ungeordneten Mitteln die Macht in dieser Welt ergreift. Erstaunlicher-

weise wird er gerade von jenen Menschen unterstützt, die unter der Tyrannenherrschaft des ersten, für den Götzen kreierte Selbstherrschers am meisten gelitten haben. Die Gemeinschaft widersetzt sich dem Nachfolger des Greises nicht. Erstens, weil sie Angst hat - die Angst war ja seit jeher die Grundlage aller unmenschlichen Systeme, die sie für die erfolgreichste, den freien Willen des Menschen vollständig lähmende Waffe hielten. Zweitens ist ihr Verhalten sozusagen eine Gewöhnungssache. In der Regierungszeit des Greises hat man ihnen bereits bestimmte Reflexe eingeprägt, ihre Reaktionen und Gedanken automatisiert. Das traf zwar nicht auf alle im gleichen Maße zu, aber ich habe den Eindruck, daß die Zustimmung für den Straßenbahner aus dem diesen Menschen eingeflößten Gehorsam gegen die Macht resultiert, den sie bereits in der "Zeit des Greises" gelernt haben. Möglicherweise liegt die wichtigste Ursache für die Tatsache, daß die neuen Tyrannen ihre Ziele mit solcher Leichtigkeit erreichen, in bestimmten archetypischen Eigenschaften des Menschen. Heutzutage zeichnen sich diese Eigenschaften wohl in viel stärkeren und deutlicheren Konturen ab. Jeder von uns ist sich seiner Schwäche und Mangelhaftigkeit sowie seines Unwissens völlig bewußt und er sucht nach einer Autorität, die unbeirrbar und klug wäre, die eine Ordnung einführen könnte und für uns den richtigen Lebensweg wählen würde. Kurzum - unbewußt wollen wir jemanden finden, der für uns denken und Entscheidungen treffen würde. Deswegen mögen uns die Worte des Straßenbahners, er wisse, was die Menschen brauchten, zwar absurd vorkommen, sie finden jedoch einen guten Nährboden. Wider allen Anschein mangelt es dem heutigen Menschen an Selbständigkeit in einer Welt, wo sich die fertigen Waren übermäßig und unanständig verbreitet haben. Es fällt

auch sofort auf, daß viele Menschen mit ihrer Freiheit, die ihnen ein großmütiger "Jemand" plötzlich anbietet, nichts anzufangen wissen. Sie können sich dann gar nicht zurechtfinden, sie sind ganz verwirrt und voller Unsicherheit oder sogar Angst tun sie ihre ersten Schritte als Nicht-Sklaven. Im Grunde genommen aber beten sie zu jemandem, damit er wieder ein System von Geboten und Verboten schafft und sie ihren bereits gebahnten Weg trotten läßt, so daß sie nicht zu denken brauchen. Das ist u.a. ein Grund dafür, daß die Mehrheit von ihnen ein so starkes Bedürfnis nach einer metaphysischen Macht verspürt, auf deren Entscheidungen man sich völlig verlassen könnte. Die Metaphysik erscheint jedoch in der heutigen rationalisierten Welt als eine unglaubliche und trübe Macht. Daher diese Leichtigkeit, mit der verschiedene Straßenbahner und Greise in unserer Gesellschaft Fuß fassen: sind sie doch eine sehr konkrete, deswegen auch glaubwürdige Macht. Außerdem sind es auch Menschen (obwohl sie sich selber als Götter darstellen). Sie können also einem gewöhnlichen Sterblichen als eine irdische (deshalb vielleicht auch für ihn erreichbare) Verkörperung der Vollkommenheit, die jeder von uns, wenn auch unbewußt, anstrebt, vorkommen. Wie einer der Helden im Morgenrot sagt, tut jeder Machthaber so, als wäre er einer von vielen und als würde er sich von anderen gar nicht unterscheiden. Das entspricht dem Menschen, der ja auf den überirdischen, unerreichbaren, vollkommenen Gott nicht nur mit Angst, sondern auch mit Unwillen oder Ärger schaut, weil er in ihm einen strengen Richter erblickt, der nicht imstande ist, die menschlichen Schwächen zu verstehen.

Die Helden des Stückes Das Morgenrot stellen in ihren Gesprächen den Straßenbahner als Muster und Vorbild hin und auf diese

Weise schaffen sie einen Mythos des Straßenbahners (wie z.B. die Figuranten den Greis zur Legende haben werden lassen). Dieses Verhalten resultiert ohne Zweifel aus all diesen Bedürfnissen, die oben genannt wurden, zugleich ermöglicht es dem zukünftigen Diktator, sein neues, künstliches Portrait zu schaffen, der mit der Wahrheit nicht im mindesten übereinstimmt. Um sein Ziel erreichen und seine wahnsinnigen, aber außerordentlich hochfliegenden Pläne verwirklichen zu können, entwickelt er eine Pseudoideologie. Er behauptet, er würde alles ändern und alle glücklich machen, selbst wenn er alle kaputtmachen müßte. Diese Worte entstammen seiner vom Größenwahn angesteckten Psyche. Obwohl sich Schaeffer in diesem Theaterstück greller Übertreibung bedient, die u.a. die Absurdität des Regimes veranschaulichen soll, so ist es doch erschreckend, wie oft solche und ähnliche Sätze in der Weltgeschichte gesagt worden sind. Es nimmt also nicht wunder, daß der Dramatiker in den Regieanweisungen den Darstellern das Studium von Lebensläufen bekannter arrivierter Herrscher empfiehlt, deren Synthese in diesem Stück der Greis und der Straßenbahner sind. Im Morgenrot liest ein primitiver Fanatiker mit großem Interesse im Tagebuch des Straßenbahners. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier ein neuer Diktator heranwächst, für dessen krankhafte Phantasie derartige Lektüre sicherlich eine Art Bibel und zugleich ein Anregungsmittel ist.

Bei der Erwähnung der Helden des Stückes Das Morgenrot muß man hervorheben, daß es hier dem Dramatiker gelungen ist, ein panoramaartiges Bild einer Gemeinschaft darzustellen. Diese Gemeinschaft wurde in verschiedenem Maße von dem Bösen angesteckt,

das vom Glauben oder der Ergebung in Ideologien kommt, die in ihrer Natur einseitig, im Grunde also unwahr sind. Die hier auftretenden Personen kommen uns wie Häftlinge vor, die von einem Verhängnis verfolgt werden, von dem sie sich nicht mehr befreien

können. Deshalb sind sie nur dazu fähig, ihre ihnen aufgezungenen Funktionen zu erfüllen oder sie tun so, als ob sie sie erfüllen würden, sie fügen sich ohne Widerstand in das System der Gebote und Verbote. Es wimmelt hier von verschiedenen Antihelden, die leere Phrasen dreschen, an die sie manchmal auch glauben (z.B. Figuranten). Es sind eigentlich nur noch Marionetten, die nichts bedeuten, die aber eine starke, wenn auch gedankenlose Grundlage für die Tätigkeit der arrivierten Herrscher bilden. Ich habe den Eindruck, daß ohne diese Masse willenloser menschlicher Automaten jedes System schnell zusammenbrechen würde oder aber gar nicht zustande kommen könnte. Nur zwei Personen: Violoncellist und Sie lehnen sich gegen die Gleichschaltung der Gefühle und Verhaltensweisen auf. Die Angst hat sie nicht zu Knechten gemacht, und die primitive Schule der eisernen Hand (und eisernen Kopfes) hat ihre Psyche nicht entstellen können. Die Tragik der Situation des Violoncellisten, den man in den absurden (wie alles in dieser merkwürdigen, doch realen Welt) Anklagezustand versetzt hat, wurde vom Dramatiker durch tiefes Schweigen hervorgehoben - auf der Bühne ist nur Musik zu hören. In einer Situation, wo jeder dummes Zeug redet, scheint diese Haltung die einzig richtige und sinnvolle zu sein. Sie zeugt auch vom Stolz eines innerlich freien Menschen, der diese tragische Zirkusgemeinschaft mit Verachtung, die jedem bewußt lebenden Menschen eigen ist, betrachtet. Eine sehr rätselhafte und sympathische Person ist Sie. Bescheiden, aber

erfolgreich verteidigt sie das Recht des Menschen auf freie Selbstentscheidung in dieser absurden Welt, die die Menschen wie Werkzeuge behandelt.

Diesen zwei einzigen wertvollen Personen gesellt sich noch das Mädel, das sich eigentlich von seiner Doppelgängerin - dem Jungen Mädchen - gar nicht unterscheidet (beide bilden das Gefolge des Herrschers und zugleich eine visuelle, geradezu werbliche Attraktion). Jedoch am Ende des Stückes, nachdem der allmächtige Straßenbahner die versprochene "schöne" Welt für die Menschen bereits errichtet hat (sie erinnert an einen Straflager), wird es deutlich, daß sich das Mädel dieser tragischen Situation völlig bewußt ist. Sie wiederholt zwar dieselben Worte ("Wie schön es hier ist ..."), die sie schon einmal ausgesprochen hat, als sie das "Werk" des Greises preiste; damals aber tat sie es mit authentischem Enthusiasmus, während sie jetzt dieselben Worte mechanisch, gleichgültig und traurig vor sich hin murmelt. Auf diese Verwandlung des empfindlichen Mädels weist der Dramatiker hin, indem er in den Schlußregieanweisungen anmerkt, daß sie in der Schlußszene die uns vertrauten Worte zwar vorbringen, zugleich aber teilnahmslos vor sich hin schauen sollte.

Dank einem dramatischen Umschlag der Szenerie und der Hervorhebung der Unterschiede zwischen der Epoche des Greises und der noch viel schlimmeren, vom Straßenbahner beherrschten Welt zeigt der Dramatiker, in welchem rasenden Tempo der Verfall der Welt fortschreitet, die ja bereits in der ersten Szene des Stückes auf dem sprichwörtlichen Boden zu sein schien. Möglicherweise gibt es noch eine dritte Etappe eines totalen Verfalls,

dessen Urheber z.B. der Fanatiker sein könnte.

Der Fanatiker ist die einzige Person in diesem Theaterstück, die an die Vernunft und an die Möglichkeit einer rationalen Erklärung der Welt glaubt, mehr noch: er fordert die Beantwortung aller Fragen. Wenn es im Leben fertige Antworten auf alle Fragen geben würde, würden wir uns bestimmt schrecklich langweilen oder aber wir würden uns verschiedene Geheimnisse einfallen lassen, die uns eine Anregung zur schöpferischen Suche geben würden. Die Welt ist keine tote Materie, die man messen, wiegen und dann auswendig lernen könnte. Sie pulsiert und verändert ihre Beschaffenheit. Wir können froh sein, daß es so ist, andererseits wären wir zu einer Existenz in einem toten Körper verurteilt, dessen Öde und Leere uns nur erschrecken würden. Schaeffers Theater ist nicht nur ein antikartesianisches Theater (der Greis bezeichnet das Denken des Fanatikers als kartesianisch), sondern auch ein antigeometrisches Theater. Daher diese gewaltige Portion der Phantasie und selbst der Metaphysik. Hier läßt sich nichts messen, hier gelten keine Regeln - wie im Leben. Manche behaupten, es ist ein Anzeichen für die Unreife, andere wiederum erblicken gerade in dieser Tatsache die größte Anziehungskraft der Stücke des Autors von Morgenrot.

Gerade im Stück Das Morgenrot entlarvt der Dramatiker auf eine durchaus logische Weise die Nutzlosigkeit der Logik. Ein Paradox? Eigentlich ja, aber wir wissen seit langem, daß es nicht nur im Leben, sondern auch in der Logik Paradoxe geben kann. Ich meine hier das Quartett, das sich aus vier uninteressanten und gedankenlosen männlichen Wesen zusammensetzt, von denen jedes eine andere Variante ein und derselben Persönlichkeit

bildet, die in vier völlig anderen Temperamenten zum Ausdruck kommt. Eins der Mitglieder dieses Quartetts beweist, daß zwischen drei Menschen sechs Relationen entstehen. Wenn aber noch ein Partner - er selber - dazu kommt, verdoppelt sich die Anzahl der Relationen und zwischen vier Personen gibt es bereits zwölf Relationen. Wie sieht nun die Logik aus? Sie kann bei der Lösung rein mathematischer Probleme irreführen, geschweige denn im Leben.

Das Morgenrot ist ein besonderes Theaterstück und neben Den Düsternissen und Der Herrgottsfrühe nimmt es im dramaturgischen Oeuvre von Boguslaw Schaeffer einen besonders wichtigen Platz ein. Bei der Besprechung dieses Stückes muß man auch auf jene Eigenschaften hinweisen, dank denen es sich von anderen Theaterstücken dieses Autors deutlich unterscheidet. Diese Tragikomödie weist eine fast klassisch zu nennende Komposition auf. Viele Szenen haben eine deutlich ausgeprägte Handlung und hängen kausal sehr eng zusammen. Es gibt selbstverständlich auch Fragmente, deren Inhalt an Absurdität grenzt. Man merkt aber deutlich, daß sich das Ganze auf den Höhepunkt zu bewegt; den Höhepunkt bildet hier der Verfall aller Werte, oder besser gesagt: ein noch größerer Verfall als es in den Anfangsszenen der Fall war.

Bei einer oberflächlichen Betrachtung Des Morgenrots ist man geneigt, es für ein politisches Stück zu halten, worauf noch zusätzlich die Zeit und der Ort des Entstehens hinzuweisen scheinen. Es ist aber keinesfalls - so der Autor - ein Tendenzstück. Das deutsche oder englische Theater bedient sich oft der Anspielung, um sich für jemanden auszusprechen oder eine Tendenz zum Ausdruck zu bringen (Brecht, Shaw). Es ist auch eine "pol-

nische Spezialität", die aus einer konkreten politischen Situation in den letzten Jahren erwächst. Schaeffer jedoch nimmt auf den Zuschauer Rücksicht, er glaubt an seine Empfindlichkeit und Intelligenz und deshalb vermeidet er allerlei vulgäre, primitive Tendenziösität. Das Morgenrot ist eine groß angelegte Metapher, in der nicht die trügerischen Analogien oder Assotiationen mit langweiliger, grauer und vorübergehender Wirklichkeit, sondern vielmehr Menschen und ihre Probleme unser Interesse erwecken sollten. In diesem Stück befaßt sich der Autor keinesfalls mit Politik. Wenn es der Fall wäre, würde sich hier sicherlich kein Platz für Phantasie finden. Soviel über Das Morgenrot. Das Gesagte erhebt keinesfalls einen Anspruch auf Vollständigkeit. Das Stück läßt viele Möglichkeiten der Interpretation zu und bietet somit ein weites Betätigungsfeld für jene, die im Theater etwas Neues zu sagen haben.

Sünden des Alters

Dieses Theaterstück entstand in zwei Etappen: im Jahre 1970 in Zoppot und Krakau und dann 1985 in Wien und Krakau. Seine Uraufführung fand im Neuen Theater in Warschau statt, die Regie führte Bohdan Cybulski.

Die Anregung für die Entstehung dieses Stückes kam vom Warschauer Neuen Theater, das (nach der Aufführung Der Düsternisse) unbedingt ein neues, aber nicht mehr so düsteres Theaterstück von Schaeffer zur Aufführung bringen wollte. Dazu kam, daß damals einige neue, hervorragende Schauspieler in das Neue Theater kamen, und man brauchte für sie gute Rollen, in denen sie ihr Können voll zur Geltung bringen könnten. Schaeffer beschloß, ein ganz neues Stück zu schreiben. Die Grundlage bildete der Text des Szenars für drei Schauspieler, aus dem der Autor einige Fragmente ausgelassen und ihn um neue Szenen bereichert hat. Der Dramatiker hielt dieses Verfahren für berechtigt und richtig, denn in der Musik haben manche Komponisten (z.B. Bach, Haendel) oft so gehandelt. Auch in der Literatur findet man ähnliche Beispiele. Man braucht nur Lope De Vega zu nennen, dessen Oeuvre so umfangreich ist, daß er manche Fragmente seiner alten Stücke in neue Stücke hat einbeziehen müssen.

Sünden des Alters sprechen über das Altern der Kultur. Drei Helden: den Regisseur, den Komponisten und den Maler kennen wir bereits aus dem Szenar für drei Schauspieler. Im Stück wird die Krise zeitgenössischen Theaters und zeitgenössischer Kunst dargestellt. Sehr wirkungsvoll wird das in der letzten Szene veranschaulicht, wo die positivste Gestalt - der Regisseur -

zum Opfer des arrivierten Statisten wird. Der letztgenannte wird jetzt mittels seiner barbarischen Methoden im Theater uneingeschränkt herrschen können; der Maler und der Komponist sind ihm dabei behilflich. Die vier Männerrollen werden um ein "Frauentrio" ergänzt, wobei die Frauen immer wieder ihre Rollen vertauschen. Die Handlung des Stückes ist relativ deutlich skizziert, das Stück setzt sich aus 15 Szenen zusammen.

Im alten griechischen Theater war das Fatum diejenige Macht, die über alles, was auf der Bühne geschah, entschied und die das Leben der Helden gestaltete. Keiner konnte vor seinem Schicksal fliehen, ihm gegenüber war jeder ratlos. Der Mensch stand also völlig macht- und hilflos gegenüber einer metaphysischen Macht, die nach dem Urteil der Götter (oft hysterisch wechselhaft) über sein Schicksal bestimmte. So war es im griechischen Theater und wohl auch im Leben.

Der heutige Mensch, der so viel versteht und sich so viel erklären kann, ist weiterhin lächerlich in seinen Anstrengungen und tragisch in seiner Machtlosigkeit seinem Schicksal gegenüber. Wir sind nicht imstande, das Fatum mit Hilfe von rationalen Mitteln zu überwinden. In einem kritischen Moment des Lebens hat wohl jeder von uns das Bewußtsein, daß sein Schicksal schon längst beschlossen worden ist, so daß jede Anstrengung, es zu ändern, vergeblich ist. Selbst, wenn alles vortrefflich klappt, sind wir oft geneigt, das Verdienst nicht unseren Anstrengungen sondern dem günstigen Schicksal zuzuschreiben. Sehr oft haben wir jedoch den Eindruck, daß unser Schicksal von Menschen haraufbeschworen wurde - oder besser: von der Vorsehung, die die Menschen zu ihrem Werkzeug auf der Erde gemacht hat.

Es sind gerade die Rücksichtslosigkeit, Bosheit und oft Dummheit der Menschen, die uns so hilflos machen. Unsere Wehrlosigkeit und ihre primitive Ahnungslosigkeit führen eine Katastrophe herbei, die oft nicht nur Einzelnen zuteil wird.

So ergeht es dem Regisseur aus dem Stück Sünden des Alters.

Er wurde fast zum Symbol des Guten, jedenfalls ist er die positivste aller hier auftretenden Gestalten. Sein Gegenspieler - der Statist, ist der Inbegriff des Bösen. Zwischen diesen beiden Kräften vollzieht sich ein Kampf, der (zwar nicht in seiner Form, um so mehr aber in seinem Wesen) an mittelalterliche Moralitäten erinnert. Es ist eine zeitgenössische, mehr prosaische Moralität, es herrscht zwar keine biblische Stimmung, aber es werden wichtige, grundsätzliche Probleme angesprochen. Der Regisseur verkörpert ein bestimmtes Wertsystem, das sowohl menschliche Werte, wie z.B. Kompromißlosigkeit (aber keine dumm stolze Kompromißlosigkeit) als auch künstlerische Werte, die die Äthik seines Berufes bestimmen, umfaßt. ERST erleidet eine Niederlage. Er stirbt, denn er ist von den vom Statisten, teilweise auch von ZWIT und DRITT gesponnenen Intrigen umzingelt. Sein Schicksal ist für alle Menschen kennzeichnend, die etwas leisten wollen, die aber die Mittelmäßigkeit nicht akzeptieren können. Sie wollen besser als die übrigen sein, weil sie eingesehen haben, daß die Kunst nicht bloß gute Künstler braucht - sie fordert die Besten. Diese Denkweise sowie die Tatsache, daß sie sich nach einer unter Künstlern seltenen Äthik und Berufsmoral richten, macht sie zu einer Art zeitgenössischer Kamikaze. Als ihre Gegner erscheinen heute meistens Emporkömmlinge, wie der primitive, dafür aber durchtriebene Statist

oder der immer unterschätzte, von eigenem Wert aber völlig überzeugte Pseudo-Künstler ZWIT. Derartiger Zusammenstoß zweier völlig unterschiedlicher Welten ist ein häufiges Motiv in Schaeffers Theaterstücken. Der Gegensatz beider Welten wird - wie es sich für ein Theater des Wortes gehört - besonders deutlich an der Sprache erkennbar. Im Schaeffers Theaterstück verrät die Sprache nicht nur den einzelnen Menschen, indem sie auf seine Empfindlichkeit und seinen Bildungsstand schließen läßt, sondern sie weist auch auf soziale Gruppen hin, denen einzelne Helden angehören. Diese sprachliche Stilisierung trägt dazu bei, daß das Stück voller Humor ist, sie läßt den Zuschauer, nachdem er nur einige Worte gehört hat, erraten, mit wem er es zu tun hat (dies trifft auf weniger komplizierte Persönlichkeit zu). Vor dem Hintergrund des Zusammenstoßes zweier Welten zeigt der Autor Der Sünden des Alters, wie leicht in der heutigen Welt der entwerteten Werte ein Niemand ein Jemand werden kann (Statist) und daß die von Dummköpfen eingeführte "Ordnung" auf gar keinen Widerspruch stößt. Der Dramatiker demonstriert auch, wie unbeständig all das ist, was uns die kaprizöse Welt bietet. Beispielsweise wird der Regisseur in den Sünden des Alters zum Schneider im Theater. Die Schuld daran trägt der Statist, der die Macht ergreift, oder aber ... das Schicksal. Nebenbei gesagt sind solche Zusammenstellungen typisch für Schaeffer, es sei hier auf das Fragment des Stückes Der Schauspieler hingewiesen, in dem der Schneider für einen Augenblick zum Regisseur wird.

Das Ganze endet mit einer Szene, die mit dem Anfang des Stückes identisch ist. In den Schlußszenen ist das Zeitvergehen sehr

deutlich angedeutet: sie spielen sich viel später als die vorangegangenen Szenen ab, hohes Alter der damals jungen Schauspielerinnen, die in diesem Stück auch etwas zu sagen haben, weist sehr deutlich darauf hin. So hat der Autor all das, was inzwischen passiert sein mußte, sehr diskret verschwiegen. Der Leser bzw. Zuschauer kann sich ... die neue vom Statisten im Theater eingeführte "Ordnung" ohne weiters vorstellen ...

Kommen wir zum Schlußbild zurück. Wir sehen hier den aufgehängten Regisseur. Auf der Bühne herrscht Totenstille. Ich glaube, diese Stille spielt hier eine ähnliche Rolle wie die Dunkelheit, die Schaeffer in seinem Theater sehr oft als ein wichtiges Kunstmittel einsetzt. Die Dunkelheit und die Stille übernehmen eine kommentierende und symbolische Rolle. Diese Stille drückt die Tragik der Situation aus und erweckt Assoziationen mit Totenstille, die immer noch eine Katastrophe herrscht. Auch hier trat eine Katastrophe ein - es war die Katastrophe der Kunst und möglicherweise auch die der Welt. Deshalb kann dieses Werk, das den Zuschauer zwar zum Lachen bringt, nicht optimistisch stimmen.

Katscho

Schaeffer schrieb dieses Stück im Jahre 1987 in Krakau, Salzburg, Ebensee und Rabka. Katscho wurde vom Dramatiker als Meta-variationen, die eine Theatercollage für zwei Schauspieler und eine Schauspielerin bilden, bezeichnet. Dieses Stück wurzelt in der Musikcollage, die von Schaeffer auf das Gebiet des Theaters versetzt wurde (jede Szene hat eine musikalische Bezeichnung). Das Ganze spielt ebenfalls im Theater. Der Hauptheld, ein erfahrener und anerkannter Showman hat die Aufgabe, seine Autobiographie zu schreiben und in diesem Zusammenhang spinnt er seine Gedanken aus. Er teilt dem Publikum seine Bemerkungen und Gedanken, die nicht nur das Theater betreffen, mit. Seine Partner sind Er und Sie, die sich ständig in neue Rollen finden und deshalb dem Showman entweder zustimmen oder widersprechen können. Das Stück setzt sich aus 18 Szenen zusammen, die nach Musikgesetzen zusammengestellt wurden. 1. Showmans Versuche, eine attraktive Selbstbiographie zu konstruieren. 2. SIE - 1. Verwandlung, Fortsetzung der Arbeit an der Biographie. 3. Sartre's Philosophie contra Revision. 4. Der Vater zum ersten Mal. 5. Liebenszene - ER wird zum Assistenten des Regisseurs. 6. Wie sollte das Theater aussehen? 7. SIE - Verwandlung 8. Die Suche nach der Wahrheit ist - so Jaspers - viel wertvoller als ihr Besitz. 9. "Die Welt wird immer vulgärer ... und ihr fängt mit geheimnisvoller ästhetischer Suche an". 10. Die Gesandten des Chefs - oder ER und SIE contra Showman. 11. Väterliche Ratschläge. 12. Wie sollte das Theater aussehen? 13. Kann ein Philosoph hundertprozentig recht haben? 14. Unmöglichkeit einer Verständigung - Vertauschung der Plätze auf der Bank. 15. Cari-

tas. 16. Er und SIE - oder wie man heute "fleißig" an dem Stück arbeitet. 17. Eine Lektion beim Meister. 18. Wie kann man den Showman loswerden: ER und SIE - die letzte Verwandlung.

Wie in der Mehrheit Schaefferschen Theaterstücke spielt die Handlung in zwei Dimensionen. Die erste Dimension ist ein Kaleidoskop lustiger Episoden, die zweite enthält Showmans Versuche, sich selber zu bestimmen sowie Überlegungen zum Theater, zur Kunst und Philosophie.

Unser ganzes Leben lang versuchen wir, sich selber zu begreifen und zu bestimmen. Oft wurzelt unsere innere Zerrissenheit in der Unmöglichkeit, sein eigenes "Ich" und dessen Platz auf der Erde zu entschlüsseln. Zwangsläufig ist der Mensch dann gezwungen, auf verwirrende und unwahre Meinung der Öffentlichkeit zu hören, der er oft sehr leicht Glauben schenkt. Er gelangt oft zur falschen Überzeugung, daß diese Meinung objektiv ist, folglich ist sie auch wahrheitsgetreuer als das, was wir subjektiv über uns selbst aussagen können. Die Versuche, sich selber zu bestimmen, greifen oft in die Vergangenheit zurück. Dort wollen wir jene Wurzeln und jene Ereignisse finden, die auf unsere innere Entwicklung einen wesentlichen Einfluß gehabt haben. Wir hegen die trügerische Hoffnung, daß es uns gelingen wird, das zu begreifen und auszudrücken, was sich nicht klar kristallisieren läßt, d.h. sich selber. Das Leben jedoch hat uns ein weiteres Paradoxon beschieden: wenn sich eine Gelegenheit bietet, daß wir endlich etwas über sich selber aussagen und sich der Welt auf eine Weise vorstellen können, die uns einzig wahr zu sein scheint, dann kommt uns nichts in den Sinn. Wir sehen dann ein, daß das, was wir sich selber und den anderen

anzubieten hätten, weder unsere Erwartungen noch die der anderen erfüllen kann.

Solche Versuche, sich selber zu kristallisieren und zu benennen, unternimmt der Hauptheld des Schaefferschen Theaterstückes Katscho - der Showman. In diesem Drama sagt er im Grunde nicht sehr viel über sich aus. Er versucht, seine Vergangenheit zu rekonstruieren, oder vielmehr zu konstruieren, denn eigentlich besitzt er keine Vergangenheit. Er hat zwar eine uns unbekannte Biographie, sie ist jedoch nicht attraktiv genug, und sie paßt in die allgemein gültigen Vorstellungen der Öffentlichkeit nicht hinein. Im Grunde genommen ist Showman einsam und verlassen. Das kann man nur in manchen Augenblicken feststellen. Er hat zwar zwei Partner in diesem Stück - Er und Sie -, doch allen drei gelingt es nicht, eine Verständigung zu finden, zumal seine Partner ihm gegenüber feindlich gesinnt sind und - was im Theater oft der Fall ist - sich gegen seine Popularität und seine künstlerischen Fertigkeiten verschworen haben. Das in Schaeffers Theaterstücken sehr oft vorkommende Motiv des Mangels an zwischenmenschlicher Verständigung (dem einerseits unser Egoismus, andererseits die Entwertung der Sprache als grundlegendes Mittel, sich zu verständigen und seine Gefühle und Gedanken auszudrücken zugrunde liegt) wird in der 14. Szene sehr bildhaft dargestellt: die Protagonisten des Stückes wechseln ständig ihre Plätze auf der Bank, sie setzen sich immer wieder in anderer Reihenfolge hin um dem Partner besser zuhören zu können. Aber diese Maßnahmen helfen nichts, denn jeder von den Helden bleibt sowieso taub (wenigstens auf einem Ohr), er vermag es nicht, beiden Gesprächspartnern zuzuhören.

Im Laufe der Vorstellung ändern Er und Sie einige Male ihre Rollen, was dem Zuschauer ermöglicht, sowohl ihre Funktionen als auch ihre Persönlichkeiten vollständiger zu begreifen, andererseits erlaubt dieses Verfahren dem Dramatiker, die Vielsdimensionalität ihrer Existenz sehr deutlich darzustellen. Auch der Showman ist keine statische Gestalt, doch seine Verwandlungen sind nicht mehr so drastisch, sie kommen nur unter dem Einfluß von seinen Partnern zustande.

Der Dramatiker schreibt in den Regieanweisungen, daß der Held immer ein anderes Buch in der Hand halten soll. "... Er - Hamlet, Durand". Ich glaube, dieses Symbol zeigt die innere Zerrissenheit des Showmans und seine ambivalenten Gefühle auf eine sehr plastische und theaterwirksame Weise: der Showman vermag es nicht, sich selber zu bestimmen, er kann sich nicht entschließen, welche Biographie er wählen sollte, und er versucht, sein Leben in deutlicheren, nicht so verschwommenen Konturen zu skizzieren. Seine Versuche scheitern, obwohl sie sehr schöpferisch sind. Er ist es, der in Katscho die Worte des deutschen Philosophen Jaspers zitiert, daß die Suche nach der Wahrheit viel interessanter als ihr Besitz ist. Ich glaube, diese Feststellung nimmt in Showmans Überlegungen, die von (oft zutreffenden) Bemerkungen seiner Partner begleitet werden, Gestalt an. Der Dramatiker hat das theatralische Geschehen in diesem Stück als Metavariationen bezeichnet. Ich meine, gerade Showmans Überlegungen, die ein Versuch sind, das Wesen der Dinge zu ergründen oder wenigstens die eigene Wahrheit zu finden, die man weder handgreiflich erfahren noch beweisen kann, diesem Theaterstück den Charakter des Metatheaters verleihen. Der Hauptheld

begibt sich in metaphysische Sphären beispielsweise in der 13. Szene. Es begleitet ihn der zum achten Mal verwandelte ER, der diesmal eine positive Rolle übernimmt. In diesem Fragment kommt es zu einem Streit zwischen dem Showman und seinem Partner. In Anlehnung an die Lehre Aristoteles' kommt der Hauptheld zum Schluß, daß ein Rezept fürs Leben die goldene Mitte ist. Auf diese Weise spricht er sich für ein philosophisches System aus und verneint geradezu automatisch (wenn auch unbewußt) die Richtigkeit und Wahrheit aller anderen Konzeptionen. ER widerspricht dem Showman und auf eine logische, nicht wörtliche Weise beweist er, daß man das Leben in kein einziges System hineinzwängen kann (nota bene ist schon der Begriff: System dem Element "Leben" grundsätzlich fremd) und deshalb ist die Wahrheitssuche auf nur einem Weg eine Fehlentscheidung. Möglicherweise gibt erst die Summe aller philosophischen Systeme einen allgemeinen Begriff von dem Wesen der menschlichen Existenz. Aber auch das ist nicht so sicher, denn viele Dinge sind bis jetzt noch unbenannt, unbeschrieben oder auch unbekannt. Man muß ja auch die begrenzten Erkenntnismöglichkeiten des Menschen berücksichtigen. Laut den Regieanweisungen endet diese Szene mit einer längeren Pause, die die Wichtigkeit dieses Fragments hervorhebt. Hier nimmt man auf den empfindlichen Zuschauer Rücksicht und gibt ihm eine Verschnaufspause für die stille Reflexion.

Bei der Behandlung der 13. Szene muß ich noch eine sehr wichtige Eigenschaft Schaefferschen Theaters, die auch in diesem Fragment zum Ausdruck kommt, hervorheben. Das, was ich oben dargelegt habe, nimmt im Text des Theaterstückes nur einige Zeilen ein. Ein Prosaist würde für die Darstellung desselben Problems wohl einige Hundert Seiten brauchen. An diesem Beispiel wird

es deutlich, daß Schaeffer eine der größten Möglichkeiten des Theaters - aphorismusartige Knappheit des Ausdrucks - meisterhaft auszunutzen versteht. Sicherlich spielt hier auch die Zeitbegrenzung eine Rolle. Die Fertigkeit, einen wesentlichen Inhalt in einer knappen Form auszudrücken, macht das dramaturgische Schaffen des Autors des Katscho besonders wertvoll. Dank der Vielzahl behandelter Themen zeigt Schaeffer auch, wie viel man dem Zuschauer durch das Theater vermitteln kann.

Zu den für die endgültige Aussage des Stückes wesentlichen Motiven gehört die besondere Rolle des Vaters. Diese Gestalt wurde vom Showman künstlich geschaffen und wird von ihm bei seinen erfundenen Erzählungen von seiner "üppigen" Vergangenheit dargestellt. Sie erscheint zwar nicht ein einziges Mal auf der Bühne, aber sie ist ein Alter ego des Haupthelden, und ich würde die Vermutung wagen, daß es auch ein Alter ego ... des Autors ist. Diese Gestalt bringt also die Gedanken des Showmans sowie die des Dramatikers zur Sprache. Sie machen einen wesentlichen Teil des Stückes aus, ich will darauf aber nicht genau eingehen, denn ich wage nicht, einen so vollkommenen Text mit eigenen Worten wiederzugeben. Es ist lohnend, diese Gedanken selbst zu lesen (z.B. Fragmente der 11. Szene).

Abschließend will ich noch auf eine Szene hinweisen, die auf den Zuschauer einen besonders starken Eindruck macht. Sie gibt dem Showman die Möglichkeit, sich selber zu bestimmen: er erweist sich als ein tief empfindlicher Mensch, und das ist ein kleiner Sieg über sich selber und über die Unmöglichkeit, sich zu kristallisieren. Ich denke an die 15. Szene, in der von einem Pferd die Rede ist, das sich mit seinem Besitzer, dem Showman, befreun-

det hatte und von ihm auch sehr geliebt wurde. Das Tier rannte auf seinen menschlichen Freund zu, stürzte und starb. Dieser Verlust hat den Haupthelden des Stückes sehr stark erschüttert. Es ist eine Szene, die meiner Meinung nach jeden bewegen wird.

Bei der Erinnerung an dieses Ereignis spricht der Showman von Caritas, d.h. von der Nächstenliebe und bezeichnet sie als etwas Wunderbares, was von Gott kommen muß. Bei der Besprechung von Eskimoparadies schrieb ich über Liebe (amor). In Katscho spricht Schaeffer über Caritas, und dies ist möglicherweise ein kleiner Hinweis für uns, wo der Sinn des Lebens zu finden wäre...

All das, was ich über Katscho geschrieben habe, kann fälschlicherweise auf Dramatik und Düsterei des ganzen Stückes hindeuten. Das ist aber nicht der Fall. Beim Lesen des Dramas kann man sich (trotz allem!) totlachen. Auch der polnische Titel scheint sehr deutlich darauf hinzuweisen: "Katscho" ist nämlich ein Teil der idiomatischen Wendung ("byczo, kaczko, indyczo"), die bedeutet: "es ist toll".

Der Schauspieler

An diesem Stück hat Schaeffer vom Mai 1989 bis März 1990 in Salzburg, Krakau, Rabka, Colmar und Basel gearbeitet. Das Stück dreht sich um die Probleme des Theaters, und alles spielt auch im Theater. Es ist ein Stück über die Bühne und über den Schauspieler (der hier die wichtigste Gestalt ist), aber auch über das Leben und verschiedene Lebenserschänungen, über die Konfrontation der Anforderungen, die wir an das Leben stellen, mit der öden, langweiligen Wirklichkeit. Dieses Theaterstück ist für 12 Personen gedacht: 4 Männerhauptrollen, jeweils 3 Nebenrollen für Frauen und Männer sowie 2 Statistenrollen, die aber nicht unbedingt notwendig sind. Das Drama setzt sich aus 22 Szenen zusammen. 1. Der Schauspieler stellt sich vor. Gepäckträger und Schneider stören ihn dabei. 2. Die Lebensphilosophie des Gepäckträgers oder wie der Beruf den Menschen inspirieren kann. 3. Wem ist am Autogramm des Schauspielers gelegen? 4. Gepäckträger und Schneider entpuppen sich als "Philosophen". 5. Maler und Schauspieler in der Szene des nicht verwirklichten Bilderkaufes. 6. Das Problem der Persönlichkeit. 7. Der Titelheld wird zum "Schauspieler der Jahrzehnt". 8. "Und wir spielen einen zeitgenössischen Autor ..." - oder Streitigkeiten zwischen dem Schauspieler und dem Regisseur. 9. Wie macht man das Theater? Der Maler in der Rolle des Bettlers, die Schöne Dame wird für einen Augenblick zur Schauspielerin. 10. Die Erzählung über die Unmöglichkeit; was die Phantasie aus dem gewöhnlichen Leben machen kann oder Malgorzatas Einbildungskraft. 11. "Wenn ich unter der Fußmatte eine große Geldsumme finden würde ..."

12. Der Streit zwischen dem Schauspieler und dem Regisseur, aus

dem der Titelheld als Sieger hervorgeht. 13. Naßer Schlamm d.h. das Leben. 14. Ein Gespräch, aus dem nichts hervorgeht. 15. Intermezzo. 16. Das hypothetische Theater. 17. "Die Wahrheit läßt sich nicht erzählen ..." - wie sollte das Theater sein? 18. Schneider und Müllkutscher zum zweiten Mal in philosophischer Stimmung; Zirkus im Theater oder der Sieg des Lümmels. 19. Liebenszene (Müllkutscher - Dame) und begeisterte Prophezeiungen des Regisseurs. 20. "Die Welt ist dumm ..." - oder wie kann man den ^hHaushelden loswerden? 21. Die alte Epoche stirbt. 22. Rehabilitation und ein optimistisches Ende (trotz allem).

Die Handlung des Dramas bewegt sich systematisch auf den Höhepunkt zu; den Höhepunkt bildet der Sieg der niedrigen Bedürfnisse über die Welt der Werte. Das Ganze ist um verschiedene humoristische Szenen und Episoden, die oft eine retardierende Funktion haben, bereichert.

Wir leben im Chaos. Ereignisse und Erlebnisse stürmen auf uns zu, sie geben uns keine Zeit für Reflexion und für bewußte Existenz. Wir vermögen es nicht, den Überfluß der Lebenserscheinungen zu überblicken und wir sind außerstande, sich selber gegenüber diesen Erscheinungen zu bestimmen. Wir versuchen instinktiv, in dieses Chaos irgendeine Ordnung einzuführen, die aber nur unsere eigene Mikroordnung ist. Das Bedürfnis des Menschen, sich in all dem, was uns umgibt, zurechtzufinden und eine möglichst bequeme Haltung anzunehmen, ist durchaus verständlich. Daraus ergibt sich möglicherweise die Vieldimensionalität der menschlichen Existenz, nimmt doch jeder eine andere Haltung gegenüber der Absurdität des Lebens, in dem man sich ja irgendwie zurechtfinden muß, an. Ich glaube, solche Versuche, in der

Absurdität der Welt dank einer zu eigenem Gebrauch geschaffenen Lebensphilosophie zu überleben, unternehmen manche Helden des neuen Stückes von Boguslaw Schaeffer - Der Schauspieler. Es scheint, daß der sinnvollste (das heißt aber nicht der einzig richtige) Versuch, seinen Platz in der Welt zu finden, der des hier auftretenden Müllkutschers ist. Er glaubt, oder vielmehr: er will an den Wert des Lebens als solches glauben. Ich meine, diese Auffassung bringt auch die Meinung des Autors selber zum Ausdruck. Verschiedene Versuche, von der Wirklichkeit zu fliehen, sind aussichtslos und sie bringen keine Befreiung aus der Absurdität des Lebens. Wenn wir mit dem Kopf durch die Wand wollen, haben wir bestenfalls die Chance, in die Zelle nebenan zu gelangen. Nur die Versöhnung mit dem Wesen des Lebens gibt das Gefühl einer harmonischen Existenz, folglich auch das Glücksgefühl. Ich glaube, der hier auftretende Schneider, der vom Unsinn des Lebens überzeugt ist und der eine Form des Eskapismus in seinem Schneiderberuf sieht, kann sich im Leben nicht zu-rechtfinden. Ähnlich ergeht es dem Gepäckträger, der die Lange-weile für den größten Gegner des Lebens hält und sich deshalb eine pseudophilosophische "Theorie" einfallen läßt, die besagt, daß ein Mensch, für den das Leben eine ewige Wanderung ist, sein Glück im ständigen Wechsel und der Vielzahl von Inkarnationen finden kann. Um das Leben so akzeptieren zu können, wie es uns erscheint, muß man den Versuch wagen, uns an unsere Mitmenschen anzupassen, wozu uns andererseits auch unsere gemeinsame Menschennatur verpflichtet. Die menschliche Natur ist ein wichtiges Thema im Schaefferschen Schauspieler. Der Dramatiker zeigt verschiedene Aspekte des Lebens, deren Verkörperung einzelne Personen des Dramas sind. Selbst die negativen, in sozia-

ler und kultureller Hinsicht sehr schädlichen Rollen (die Person der Regisseurs ist hier vortrefflich konstruiert; dies betrifft auch den Lümmel, der ohne Bedenken verschiedenste Haltungen annimmt und sich unbefangen, leicht und unbestraft in seinem Lebens- und Theaterraum bewegt) werden vom Dramatiker nur lächerlich gemacht. Man verdammt hier keinen, weil unsere Menschennatur es verbietet. Als Menschen sind wir verpflichtet, unsere Mitmenschen, die sich ja selber nicht geformt haben und die folglich die Alleinschuld an ihrem Leben und ihrer Lebensphilosophie nicht tragen können, zu begreifen. Ich glaube auch, daß diese Art und Weise der Darstellung der Helden des Dramas vom künstlerischen Fingerspitzengefühl des Dramatikers zeugt, der es versteht, im Theater feine, subtile Ausdrucksmittel einzusetzen und starke Effekte zur Darstellung des vieldeutigen Wesens der Dinge zu vermeiden. Der Autor behauptet, daß er sich in seinem Theater sehr oft der Ironie bedient; es ist aber keinesfalls eine spöttische, giftige oder boshafte, sondern vielmehr eine heitere und lehrreiche Ironie.

Bei der Besprechung des Stückes Der Schauspieler halte ich es für unumgänglich, auf einen Aspekt hinzuweisen, der in der klassischen Literatur als Höhepunkt bezeichnet wird. Den Höhepunkt in diesem Drama bildet die Schlußkatastrophe, die allerdings von keinen besonderen Ereignissen vorbereitet wird. Die Katastrophe tritt fast schmerzlos und sozusagen "unbiblisch" ein. Die Welt stirbt stufenweise, still, hinter unserem Rücken. Der hauptsächlich durch Kommerzialisierung verursachte Verfall der Kunst ist die Katastrophe - es stirbt die Welt der Werte, die zwar nicht ganz rein waren, die jedoch eine bestimmte geis-

tige Ordnung auf irgendeine Weise geschützt haben. Nach der Katastrophe steht nur der Lümmel mit seinen Zirkusvorführungen auf der Bühne da. Es ist ein deutliches Zeichen für den endgültigen Abschied von einer Epoche, deren Verkörperung der Schauspieler war, der trotz aller seinen Fehlern und künstlerischer Unreife den Ehrgeiz hatte, nie unter einem bestimmten künstlerischen Niveau zu spielen. Davon zeugt beispielsweise der Unwille gegenüber der barbarischen Tätigkeit des Regisseurs, dessen geringschätzige Haltung gegenüber allem, was für das Theater von Bedeutung ist, ein Anzeichen für den kommenden totalen Verfall der geistigen Kultur des Menschen zu sein scheint.

Ich habe oben eine gewisse künstlerische Unreife des Haupthelden erwähnt. Ich glaube, das Motiv der Unreife ist inzwischen für das dramaturgische Schaffen von Boguslaw Schaeffer sehr charakteristisch geworden; gemeint ist nicht bloß die künstlerische Unreife, sondern auch die menschliche Unreife. Das Mädel im Stück Der Schauspieler, das, die pathetischen Reden des Schauspielers (über "wesentliche Dinge" - wie er behauptet) unbeachtet, den weißen Schnee draußen bewundern will, ist das beste Beispiel dafür. Ich glaube, in jedem von uns steckt ein Syndrom der Unreife sowie eine Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Reinen, vom weltlichen Gesichtspunkt und von weltlichen Problemen nicht Verseuchten. Es ist auch eine Sehnsucht nach dem, was zwar infantil sein mag, dadurch aber eine Art Gegenmittel gegen die überrationalisierte Welt ist. Das Hineinschlüpfen in eine kindische Form kann zu einem Wehrmittel gegen die Öffentlichkeit werden, die uns zu einem stereotypen, unvernünftigen, pseudo-reifen Verhalten zwingt und uns auf diese Weise der natürlichen

Reaktionen beraubt. Die Gestalt des Mädels verkörpert eine Sehnsucht nach der Poesie, deren Bedürfnis uns die Romantik klar werden ließ. Ich denke, daß sowohl das Motiv der Unreife als auch das der Liebe (von der an einer anderen Stelle die Rede war) von Schaeffer nicht zufällig so eingehend betrachtet werden. Möglicherweise sind sie die einzige Möglichkeit für die Wiedergeburt der sterbenden Welt.

Ein sowohl im Schauspieler als auch im gesamten dramaturgischen Oeuvre des Dramatikers sehr wichtiges Motiv ist das Motiv des Todes. Wenn im Drama die Welt stirbt, sterben auch die Menschen mit (bis auf den Lümmel, der als einziger überlebt), die verschiedene Aspekte des Lebens und unterschiedliche Philosophien der Existenz verkörpern. Der Tod im Schauspieler ist also ein Symbol für den Weltuntergang. Einzelne Helden sterben auf eine sehr theatralische Weise (zu sehr theatralische Weise - selbst für das Theater); dies, sowie die letzte Szene, in der die bereits "auferstandenen" Helden die übrigen nobilitieren und wo eine Ankündigung des Dramatikers eine Fortsetzung trotz allem prophezeit, schwächen ein wenig die pessimistischen Prognosen des Stückes ab (Schaeffers Theater ist ein prognostisches Theater!) und lassen eine ganz katastrophale endgültige Aussage nicht zu. Ich glaube, das ist ein Beweis für eine wichtige Fertigkeit und Fähigkeit des Dramatikers, selbst die traurigste Wahrheit über die Welt auf eine Weise darzuzeigen, die zwar die wirkliche Sachlage objektiv darstellt, andererseits aber nicht allzu bedrückend ist. Dem Dramatiker ist die Stimmung der Niedergeschlagenheit wohl fremd, er behauptet, keine einzige traurige oder melancholische Szene geschrieben zu haben. Wenn man

selber so heiter gestimmt ist, kann man ja unmöglich die Haltung des erbarmungslosen Richters annehmen. Das spürt man und wohl deswegen lesen sich diese Texte so gut.

Der Schauspieler nimmt im dramatischen Oeuvre des Autors insofern einen besonderen Platz ein, als hier die Rolle des Dramatikers selber auch eine besondere ist. Seine Gegenwart zeichnet sich im Stück besonders stark ab. Die Helden sprechen über ihn, nennen ihn beim Namen, werfen ihm eine "parteiliche" Rollenverteilung im Theaterstück vor (hervorragende Streitszene).

Manche Helden drücken Gedanken und Meinungen des Autors des Stückes aus und werden somit sein Alter ego. Es sind meistens aktive Rollen, denen der Dramatiker das Recht eingeräumt hat, in ihren Aussagen Meinungen über das Profil Schaefferschen Theaters auszusprechen (die besondere Rolle des Schauspielers). Der Dramatiker selber meidet keinesfalls die Selbstironie. Ich denke hier in erster Linie an die Aussage des Schauspielers, der die Zweideutigkeit der Wörter sehr gut auszunutzen versteht; einmal stellt er sarkastisch fest, daß das Theaterstück laut geworden ist, weil auf der Bühne ein lauter Streit ausgebrochen ist. Der Autor läßt die von sich geschaffenen Personen auf andere, viel mehr extravagantere Einfälle kommen. Er läßt ja der von sich kreierte Bühnenwelt einen großen Freiraum, so daß sie scheinbar unabhängig vom Autor des Stückes existiert. Die Helden behaupten, irgendeinen Schaeffer zu spielen, sie überlegen, ob der Dramatiker an manchen Stellen, indem er sich der "klassischen Anständigkeit" und den geltenden Normen der Bühnenkunst widersetzte, nicht zu weit gegangen ist. Das Theaterstück scheint völlig autonom und unabhängig vom Autor zu existieren. Deshalb kann man sich des Eindrucks nicht erwehren,

daß der eigentliche Regisseur des Stückes das Leben ist und daß die szenische Handlung von selbst zustandekommt. Dank diesem Verfahren hält der Autor einen (in wahrer künstlerischen Tätigkeit sehr brauchbaren) Abstand nicht nur von eigenen Werken, sondern auch von all dem, was ihn umgibt. Es ist allgemein bekannt, daß ein Mensch, der es vermag, Probleme, die ihn interessieren und quälen, aus einer größeren Entfernung oder "von außen hin" zu betrachten, breiter, weiter und scharfer sieht. Dank einer auf diese Art und Weise erreichten Perspektive zeichnen sich die den Lauf menschlicher Existenz kennzeichnenden Linien viel deutlicher und scharfer ab. Schaeffer besitzt diese seltene Fähigkeit und deshalb kann er in einer sich selber gegenüber gleichgültigen Welt den Kern der Wahrheit erblicken.

Kommen wir zum Stück Der Schauspieler zurück. Mit Hilfe von miteinander kontrastierenden Szenen wird in diesem Stück eine szenische Situation dargestellt, deren Parallelität zum Leben sehr auffällig ist. Das, was im Stück vor sich geht, resultiert aus dem Vorhandensein zweier widersprüchlichen Dimensionen, die man als "Oben" (d.h. eine bewußte Existenz) und "Unten" (d.h. die niedrigste Stufe der Vegetation) bezeichnen könnte. Erstaunlicherweise ist die Existenz beider Sphären eher ein Miteinander als ein Gegeneinander. Selbst in ein und derselben Person leben diese beiden Sphären nebeneinander. Die Gegenwart von "Oben" und "Unten" in einer Person ist möglicherweise auf die Meinung des Dramatikers zurückzuführen, der Mensch sei kein Monolith, folglich könne er auch entgegengesetzte Pole der Existenz verkörpern. Der Schauspieler, der in diesem Stück die erste Geige spielt und dem der Autor mehr Rechte einräumt

als anderen Mitspielern (was sie dem Autor verübeln), bringt Aussagen vor, die seiner Meinung nach die allerwichtigsten Probleme betreffen. Diese Aussagen werden nicht nur von ihm, sondern auch von anderen Helden oft in einer vulgären Form vorgetragen. In derartig extremen Gegensätzen (z.B. der Übergang von pathetischen Reden übers Theater zu sinnlosen Versen) spiegelt sich nicht nur unsere wechselhafte, an hysterischen, chameleonartigen Stimmungsumschlägen reiche Alltagssprache wider, sie zeigen auch verschiedene Seiten des Lebens. Auf diese Weise läßt der Dramatiker die Beschränkung der Weltdarstellung auf eine einzige Richtung nicht zu. Das Hineinbringen jener extremen ^eGegensätze in ein Stück läßt vermuten, wie viele unterschiedliche Lebenserscheinungen es außerhalb des Dargestellten geben muß.

Der Zusammenstoß zweier Dimensionen im Schauspieler ermöglicht die Darstellung von Paradoxen, von denen ja eine auf der Absurdität aufgebaute Welt leben muß. Sie kommen beim Zusammenprall zweier Sphären - der der Kunst und der der Prosa des Lebens, die in dieser Tragikomödie meistens vom Lummel verkörpert wird - sehr deutlich zum Vorschein. Aus diesem Kampf geht "Unten" fast immer siegreich hervor. Es ist traurig, daß dies nicht nur im Schaefferschen Theater, sondern auch im Leben der Fall ist. Der Schneider beweist sachlich und logisch, daß im Theater die von ihm angefertigte Hose wichtiger als das aufgeführte Stück ist, trägt doch jeder Künstler eine Hose - unabhängig davon, was und zu wem er redet. Der Gepäckträger, der als Zeuge vor Gericht steht, erntet einen stärkeren Beifall als der Schauspieler auf der Bühne. Das Leben gewinnt dank

den Paradoxen, die es selbst entstehen läßt, und deren Existenz von uns geduldet wird - nicht, weil wir tolerant wären, sondern, weil wir unwissend sind.

Die Proben

Das Stück wurde in den Jahren 1989-1990 in Krakau, Rabka und Oslo geschrieben. Es setzt sich aus 19 Szenen zusammen. Die ersten vier Szenen sind eine Art Experiment - es werden Proben von vier erdachten Fragmenten von Theaterstücken dargestellt. In diesem Stück treten sechs Personen - drei Männer und drei Frauen - auf. Das Ganze setzt sich aus sehr lose miteinander verbundenen Szenen zusammen. Das Thema des Stückes sind Theaterproben, die dem Autor viel interessanter als eine fertige Vorstellung erschienen. Das auf diese Art und Weise dargestellte Theater zeigt hier sein volles und wahres Gesicht, das sehr kritisch beurteilt wird.

1. Ein Wunderkind. 2. Womit befassen sich drei Greise? 3. Die Sekretärinnen und ihre Chefs. 4. Die Prüfung. 5. "...ich bin der erste, niemand kann sich mit mir messen..." - oder der Regisseur geht ans Werk. 6. Was wurde statt "mittelalterlichen Blödsinns" gespielt? 7. Träume der Schauspielerinnen. 8. Schauspieler A wird zum habilitierten Dozenten für Ratschläge im Fernsehen. 9. Dunkelheit auf der Bühne und was kam heraus. 10. Theaterproben sind viel mehr wert als Theateraufführungen - oder die Unruhe des Regisseurs. 11. "Das Theaterstück geht ... in eine völlig falsche Richtung". 12. Eine Probe im alten Stil. 13. Was machte Oma Moeres als sie 80 war? 14. Alle verlassen das Theater, jedoch nur scheinbar. 15. "Unser Theaterpublikum ist intelligent ..." 16. Man soll das ganze Theater und nicht nur die Bühne zeigen. 17. Ein Augenblick der Reflexion für den Schauspieler C und über viele andere Dinge. 18. Es wird wieder dunkel. 19. Jeder macht das Seine.

Die Suche nach der Wahrheit ist interessanter als ihr Besitz. Ich glaube, dieser Ausspruch ist nicht nur wahr, sondern auch - was mir viel wichtiger erscheint - tröstend. Keiner von uns, Menschen, für die die Erkenntnisgrenze in einer kleinen Entfernung von unserem Blickfeld liegt, wird die Wahrheit und ihr einzig wahres Gesicht je finden können. Angesichts dieser Tatsache sind die Versuche, an das Wesen der Dinge, deren Unkenntnis uns ununterbrochen quält, heranzukommen, viel wichtiger und wertvoller als die Erreichung des Ziels.

Es scheint mir, daß es mit der Kunst eine ähnliche Bewandnis hat. Der Künstler geht mit seinem Werk während des schöpferischen Aktes, beim Werden des Werkes, bei den Versuchen, ihm eine Gestalt zu geben, vollkommen und am nächsten um. Das Ringen mit der noch formlosen Materie erfordert eine große Anstrengung, ist aber zugleich die Quelle besonders intensiven geistigen Lebens des Künstlers.

Mit dem Theater verhält es sich ähnlich. Theaterproben sind eine Zeit schöpferischer Suche und eine Zeit, in der die Enthüllung des Geheimnisses Schritt für Schritt erfolgt. Es ist eine Zeit unvergeßlicher künstlerischer Erlebnisse, die jenen Menschen zuteil werden, die sich in gemeinsamer Wahrheitssuche vereinigen. Damit diese Situation zustande kommen könnte, muß man jedes Mitglied der Schauspielertruppe zu Worte kommen lassen, vorausgesetzt, er hat etwas Wesentliches zu sagen - und jeder wahre Künstler sollte seinen Mitmenschen und der Kunst etwas Wichtiges zu sagen haben.

Solch eine Situation kommt in Proben von Boguslaw Schaeffer

nicht zustande. In diesem Stück zeigt der Dramatiker das Theater während der Proben vor der Premiere sowie die Versuche, ein endgültiges szenisches Effekt gestalten zu lassen. Die Helden des Stückes entdecken aber keine künstlerische Wahrheit. Die Schauspieler sind nicht imstande, eine Verständigung mit dem größtenwahnsinnigen Regisseur zu finden, der nicht einsieht, daß das Künstlersein u.a. eine große Fähigkeit bedeutet, anderen zuzuhören. Andere können ja auch (wenn nur intuitiv) die richtige Handlungsweise erraten. Der Autor widmet dieses Theaterstück jenen Schauspielern, die ins Schwarze getroffen haben, an denen aber der Regisseur kein Gefallen gefunden hat; die Konsequenzen dieser Tatsache muß jetzt die Kunst tragen. Der größtenwahnsinnige Regisseur hat keine Ahnung von Gesetzen, nach denen sich die wahre theatralische Tätigkeit richten sollte. Die Schauspieler versuchen, ihn daran zu erinnern (dieser Versuch ist auch eine "Probe" - es ist ein anderer Aspekt des vieldeutigen Titels). Keiner hört jedoch auf ihre Bemerkungen (in denen oft die Meinung des Autors dieses Theaterstückes zum Ausdruck gebracht wird), und dies ist eine weitere Krisenerscheinung in der Kunst, insbesondere im Theater, das ja ein gemeinsamer schöpferischer Akt sein sollte. Die Künstler vergessen ihre wichtigsten Pflichten dem Zuschauer und der Kultur gegenüber. Im Falle des Regisseurs kommt sein künstlerisches Bewußtsein - als ein "Bewußtseinblitz" - ab und zu zwar zur Sprache. Die Worte eines Schauspielers, daß die Proben für ihn viel wichtiger sind als fertige Vorstellungen, versetzen ihn in Unruhe. Das Ganze wurde jedoch vom Dramatiker so gedacht und konstruiert, daß die Grenze zwischen dem Text des Stückes und dem Metatext völlig verwischt ist. Letzten Endes ist der

Zuschauer nie sicher, was zur Pseudo-Aufführung, die von den Helden Der Proben vorbereitet wird, gehört, und welche Aussagen außerhalb dieses Textes stehen. Beispielsweise werfen die Schauspieler einander vor, Worte gesagt zu haben, die es angeblich im Szenar gar nicht gibt. Ähnlich ist es mit dem bereits erwähnten Text des Regisseurs: er erweist sich als ein Fragment einer während der Proben einzustudierenden Aufführung eines geheimnisvollen Stückes. Vor diesem Hintergrund erweist sich der "Bewußtseinblitz" des Regisseurs als unwahr und unwichtig.

In diesem Theaterstück sind die Konturen verschwommen, die Handlung im klassischen Sinne des Wortes gibt es nicht, alles, was dem Stück eine deutlich ausgeprägte Gestalt verleihen könnte und es klarer machen könnte, wird bewußt vermieden - dank all den genannten Maßnahmen ist die Atmosphäre der hier beschriebenen Proben sehr unsicher. Diese Unsicherheit - so der Dramatiker - ist durchaus menschlich. Sie ist typisch für den heutigen Menschen, der nur versuchen kann, zu leben und sich unsicher in der für ihn sehr rätselhaften Welt zu bewegen. Es gibt ja weder ein Rezept noch eine bestimmte Philosophie, die besagen würde, wie man leben soll.

Die Theaterproben spiegeln also auch das Ringen des Menschen im Leben wider. Auch die Worte des vom Regisseur genannten Schauspielers, die das Theater betrafen ("wenn wir versuchen, etwas zu tun, können wir viel erfahren und uns über uns selber klarer werden") treffen ja haargenau auch auf unsere menschliche Existenz zu.

Wie in vielen Stücken Schaeffers so bilden einzelne Szenen auch

in diesem Stück eine Reihe von Assoziationen, und das Stück dreht sich nicht um ein bestimmtes Thema, es schneidet vielmehr mehrere Probleme und Themen an. Jene "Seitengleise" des Dramas sind auch ein Versuchsgebiet des Dramatikers, was bereits im Vorwort erwähnt wird. Ich meine, diese Versuche sind für den Autor von großer Bedeutung, schaffen sie doch eine gute Gelegenheit (und wohl zugleich eine Herausforderung), seine Fertigkeiten, Gelehrsamkeit und vor allem Phantasie zu zeigen.

Ein von den erwähnten dramaturgischen Versuchen ist in diesem Stück die Traumszene: die Träume werden von drei Schauspielerinnen erzählt. Der Traum spielt im Schaeffers Theater eine besondere Rolle, und deshalb halte ich es für richtig, daß gerade dieser Problematik in dem vorliegenden Buch so viel Platz eingeräumt wird. An dieser Stelle erlaube ich mir nur einige Bemerkungen. Schaeffers Theater stützt sich auf die Gesetze des Traumes. Betrachten wir sein Stück Die Proben als Beispiel. Alles scheint hier so wirklich, sogar ideal wirklich zu sein, es gibt hier aber keine chronologische Reihenfolge der Geschehnisse, einzelne Szenen fließen ineinander über und widersprechen oft den Gesetzen der Logik; der Zuschauer sieht nur aufeinander folgende Bilder, die wie im Kaleidoskop vor seinen Augen vorüberziehen. Die Phantasie des Dramatikers widerspricht auch dem vernünftigen Denken. Einzig und allein der Traum kann die volle Wahrheit über den Menschen enthüllen. Das getarnte Leben vermag es nicht, im Traum jedoch verliert der Mensch die Selbstkontrolle. Die Traumbilder zeigen meistens jene Seiten menschlicher Existenz, deren Gegenwart wir uns selber gegenüber nur sehr ungern eingestehen, legen sie doch kein

sehr gutes Zeugnis von uns ab. Der Autor Der Proben enthüllt auf der Bühne all das, was zwar unschön, dafür aber in uns sehr stark verwurzelt ist. Indem sich der Dramatiker nach den Gesetzen des Traumes richtet, kann er sowohl den Menschen als auch das Leben vollständiger und wahrheitsgetreuer darstellen.

Jeder von uns träumt was anderes und jeder träumt anders. Diese Tatsache zeugt u.a. von der Vielfalt und Differenziertheit der Welt, die ja von Schaeffer ebenfalls gezeigt werden. Es gibt aber auch archetypische Träume, deren Wurzeln in den für viele Menschen gemeinsamen Gefühlen und Sehnsüchten zu finden sind. Würde man jene Menschen zählen, die in ihren Traumbildern vor etwas flohen oder nahezu handgreiflich eine unbestimmte Gefahr spürten und in einem am meisten dramatischen Moment in Schweiß gebadet erwachten, würde es sich herausstellen, daß fast jeder von uns von ähnlichen Alpträumen gequält wird. Die bereits erwähnte Szene aus Schaefferschen Proben spricht eben über jene archetypische Traumvisionen. Eine der Schauspielerinnen träumt immer, daß sie nackt unter lauter angezogenen Menschen steht, eine andere hat im Traum den Eindruck, daß sie sich in einer fremden Wohnung befindet, die dritte diskutiert in ihren Träumen mit einem Philosophen, der die sie quälenden Fragen beantwortet. All das hat sicherlich jeder von uns auch einmal erlebt. Unsere Träume nehmen möglicherweise eine andere Form an und bedienen sich anderer Bilder, die Gefühle jedoch, aus denen heraus sie entstehen, sind meistens gleich und archetypisch. Sie resultieren aus dem Bewußtsein der Lage des heutigen Menschen, der glaubt, von fremden Mächten umzingelt zu sein, der erschrocken ist und der - einer anderen Schauspielerin aus Den

Proben ähnlich - das unwiderstehliche Bedürfnis verspürt, die Ordnung in die Welt, die es nicht vermag, unsere Fragen zu beantworten, einzuführen. Die Form der Traumbilder mag unterschiedlich sein, ihre Quelle jedoch ist immer gleich, und diese Tatsache erlaubt es dem Autor, ein vollständigeres Bild des Menschen zu konstruieren.

Die Proben sind eine Farce, die noch einmal die Theaterproblematik aufgreift; in einer völlig neuen Form spricht das Stück über das Theater, über die aus dem Blickfeld des Theaters betrachtete Welt und vor allem über jene Sphäre der Theaterkunst, die der Zuschauer nie zu sehen bekommt, weil sie sich hinter den Kulissen abspielt, d.h. über die Theaterproben. Einer der Darsteller in diesem Stück sagt, wenn man dem Publikum die volle Wahrheit über das Theater sagen wollte, müßte man das ganze Theater und nicht nur das Theaterstück zeigen. In seinen Theaterstücken richtet sich Schaeffer nach diesem Grundsatz. Man kann ihm selbstverständlich zum Vorwurf machen, daß die Enthüllung voller Wahrheit, darunter auch die Darstellung der Situation hinter den Kulissen, ein Anziehungspunkt vor allem für das weniger anspruchsvolle Theaterpublikum ist, das derartige pikante Geschichten und Informationen immer gern hört und an dem anderen "Gesicht" des Theaters immer sehr interessiert ist. Andererseits kann man sich fragen, ob es richtig ist, den wirklichen Zustand des Theaters vor dem Zuschauer geheimzuhalten, die schändlichen Seiten der Kunst zu verschweigen und so zu tun, als ob im zeitgenössischen Theater alles in Ordnung wäre? Ich glaube nicht. Die Schönfärberei gereicht der Politik nie zum Vorteil - dafür gibt es Beispiele genug -, geschweige denn der

Kunst. Um das abzuschaffen, was in der Kunst bereits erschreckende Dimensionen angenommen hat (z.B. der Mangel an kompetenten Regisseuren), muß man laut schreien, so daß es auch ein Zuschauer in der letzten Reihe eines Theaters, das ja "die Welt darstellt", zu hören bekommt.