

An diesem Theaterstück hat Boguslaw Schaeffer eine längere Zeit gearbeitet. Die ersten Szenen wurden im Jahre 1979, d. h. noch vor der Entstehung *Der Düsternisse* und *Des Morgenrot* geschrieben. Der Komponist ist damals 50 Jahre alt geworden und hielt die Zeit für gekommen, eine Zusammenfassung oder – was ihm viel wichtiger erschien – eine tiefere Reflexion vorzunehmen. Ihm schwebte ein größeres Werk fürs Theater vor, es sollte ein vielbesetztes Theaterstück werden, das weit über die Rahmen der bisher von ihm behandelten Problematik hinausgehen würde. Nach der Entstehung von *Düsternissen* und *Morgenrot* beschloß er, an diesen Zyklus ein drittes Stück anzuschließen und auf diese Weise eine Trilogie zu schaffen. Er begann also die Arbeit an dem Stück *Die Herrgottsfrühe*, das den Abschluß bilden und dem Ganzen eine endgültige Aussage geben sollte. Dieses Theaterstück wurde zwar parallel zu anderen geschrieben (auf dieselbe merkwürdige Weise komponiert Schaeffer auch seine Musikwerke), der Dramatiker wandte sich ihm aber mit besonderer Aufmerksamkeit und Andacht zu; das erforderte nämlich die Thematik und die Problematik des Dramas. Das Stück ist innerhalb von fünf bis sechs Wochen entstanden, es ist aber noch nicht abgeschlossen. Es fehlen nur noch einige, sehr kurze Szenen (deren Projekte bereits seit einigen Jahren auf dem Schreibtisch des Autors liegen), die dem Stück eine Abrundung verleihen und die besondere Interpretation des Ganzen ermöglichen würden. Im Grunde genommen geht es hier um das Wort, um das einzige, besondere, für die Kunst aber wichtige und maßgebende Wort. Es muß sich von Tausenden sinnlosen und dummen Wörtern, die wir jeden Tag aussprechen, deutlich abheben. Diese Wörter entlarven ja nur die geistige Leere des heutigen Menschen, was von Schaeffer in seinem Schaffen immer wieder hervorgehoben wird.

Die Herrgottsfrühe gehört zu jenen Theaterstücken, bei deren Aufführung sowohl der Regisseur als auch die Darsteller auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen werden. Es ist ein sehr abstraktes Stück und keinesfalls ein reales Drama. Die Bühnenbildner müssen sich ungewöhnliche bühnentechnische Lösungen einfallen lassen (beispielsweise in der Szene mit dem Engel) sowie die technischen Möglichkeiten voll auszunutzen verstehen.

Die Herrgottsfrühe setzt sich aus Bildern zusammen, die übereinander überlagert werden. Sie zeigen die zeitgenössische Welt, jedoch nicht aus der Perspektive der Wirklichkeit, was in *Den Düsternissen* oder *Dem Morgenrot* der Fall ist. In diesem Theaterstück gilt die Perspektive des geistigen Potentials, das – wenn auch völlig unbewußt – in jedem Menschen steckt. Deswegen vermeidet dieses Stück die allmähliche Problematik, die dicht, aber sinnlos das durchschnittliche Menschenleben auffüllt. Das Ganze spielt sich im Augenblick einer philosophischen Reflexion ab, damit bekommt es einen metaphysischen, transzendenten und selbst einen mystischen Hauch. Diese für das Publikum unerreichbaren Sphären berührt der Autor auf der Bühne. Er kann sich das leisten, denn er achtet weder auf die äußeren, dem Theater aufgezungenen Rahmen noch auf die Anerkennung der Kritik oder des Publikums. Hat Schaeffer als Dramatiker das Recht auf eine so weit gehende Freiheit? Um diese Frage beantworten zu können, muß man die Aufführung dieses Stückes abwarten.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß dieses Stück noch nicht abgeschlossen ist. Der Dramatiker hat hier noch die Möglichkeit und auch das Recht, neue, zusätzliche Szenen einzuführen, die dem Stück möglicherweise eine andere Aussage geben werden.

Dieses Drama ist ein besonders vieldeutiges Stück, worauf der Reichtum an Symbolen einen großen Einfluß hat. Die Symbolik des Dramas ist genauso uneindeutig wie die hier auftretenden Personen. Es würde also schwerfallen, zu sagen, wer wen spielt, warum das, was jemand sagt, keine Assoziationen erweckt, die das Verstehen des Stückes erleichtern könnten. Ganz bewußt wollen wir an dieser Stelle ein Bergson-Zitat anführen, daß in diesem Theaterstück »unsere Aufmerksamkeit vom Körper auf die Seele übergeht«. Das Stück spricht also nicht von jenen Menschen, die auf der niedrigsten Stufe der Existenz vegetieren – da gibt es ja nicht einmal den Begriff der geistigen Kultur. Die Quelle der geistigen Kultur ist die Gedankenfreiheit. Ein freier Mensch hat das Recht auf eine freie Wahl. Die zeitgenössische Welt gibt keine Chance für eine freie Wahl. Wohl deswegen wimmelt es in unseren Köpfen von überflüssigen Details, und es fehlt uns zugleich an wesentlichen Dingen. Wenn wir also nicht nur vegetieren wollen, sondern ein wertvolles, vollständiges Leben leben wollen, müssen wir aus allen, nicht nur kulturellen Vorräten schöpfen können, die die Welt bis jetzt angesammelt hat.

Die Herrgottsfrühe ist jene Tageszeit, die Schaeffer am liebsten hat, bringt sie doch immer einen frischen Wind von ganz neuen Ideen, Gedanken und Einfällen. In dieser Tageszeit steckt ein gewaltiges schöpferisches Potential, das uns noch größer erscheint, wenn wir bedenken, wie viel Zeit wir noch bis zum Abend haben und wie viel wir in dieser Zeit unternehmen können.

Es ist also ein optimistisches Stück, obwohl die hier angesprochenen Probleme und Themen ernst sind. Dieses Stück spricht zwar über die schmerzli-

chen Seiten menschlicher Existenz, die Helden ringen jedoch ausdauernd mit den Widerwärtigkeiten des Lebens. Sie werden nicht müde, an dem Kampf der traurig öden Vegetation gegen das geistige Potential, das trotz allem in jedem Menschen steckt, teilzunehmen. Und gerade dieses Ringen verleiht der menschlichen Existenz einen tieferen Sinn.

B19 c.de, s.2

bog19, fl. 999

Die Welt betrügt uns ganz bewußt, sie gaukelt uns ihre potentiellen Möglichkeiten vor, die es in Wirklichkeit gar nicht gibt. Im Grunde genommen stellen wir uns selber das sprichwörtliche »Wer-Weiß-Was« vor, das sich später als eine Täuschung erweist. Wir verdammen dann die ganze Welt und schimpfen sie einen Betrüger. Wir lernen jedoch nicht aus unseren Fehlern und bald muten wir dem Leben wieder unwahrscheinlich große Möglichkeiten zu. Wir spielen dieses »Spiel« für unser Leben gern, obwohl wir fast immer verlieren, es macht jedoch sehr oft die trügerische Attraktivität unseres Lebens aus. In jedem von uns steckt ein Betrüger. Wir betrügen andere und uns selbst, wir tun es unabhängig von der Kenntnis der Gesetze der Welt. Ein Philosoph, der uns scheinbar »einzig wahre Antworten« liefert, ist ein Betrüger, auch ein Kind tut das gleiche, wenn auch unbewußter und unschuldiger. Nach der Niederlage suchen wir oft nach Schuldigen. Jemand muß ja dafür verantwortlich gemacht werden, daß es diesmal (wieder) nicht geklappt hat und daß unsere Vorstellungen nicht zur Wirklichkeit geworden sind. Es fällt uns ja sehr schwer, von unseren Hirngespinnsten Abschied zu nehmen. Wir behaupten also nicht, daß wir an unserer Niederlage schuldig sind, sondern daß das Leben uns wieder einmal betrogen hat.

Die *Séance* von Boguslaw Schaeffer ist eine Art theatralische Anatomie des Betrugs. Eine Anregung zur Entstehung dieses Theaterstückes gab *Anatomie des Dr. Tulp* von Rembrandt, ein sehr originell konzipiertes Gruppenporträt. Im Theaterstück wurde eine Art Travestie dieses Meisterwerkes vorgenommen. Es ist aber ein gewöhnlicher theatralischer Betrug. Anstatt das Innere eines der Helden – des Meisters – anatomisch zu untersuchen, hat man nur seine Taschen durchsucht, man hat auch versucht, mit Hilfe der bei dem Toten gefundenen Sachen auf »innere« Probleme des Meisters zu schließen. Man könnte eine (möglicherweise) falsche Feststellung wagen, daß wir auf ähnliche Weise von der Welt, die den Menschen nur sein Äußeres zeigt, betrogen werden. Der Mensch versucht, zum Kern der Wahrheit zu kommen. Er folgt den Spuren, deren verschwommene Konturen uns das Leben läßt. Sie sind jedoch nur eine äußere Schicht des rätselhaften Geheimnisses der Welt. Der Mensch ist, den Helden *Der Séance* ähnlich, zu oberflächlichen Spekulationen verurteilt. Solche Spekulationen sind u. a. jene Antworten auf grundlegende Fragen, die uns die komischerweise von der Erkennbarkeit der Welt völlig überzeugten Philosophen geben. All das ist jedoch nur eine Täuschung und ein Selbstbetrug.

Die Anatomie in *Der Séance* ist ein handgreiflich offenkundiger, »namentlicher« Betrug. Anders verhält es sich mit der letzten Szene, deren Inhalt eine Séance im wahren Sinne der Wortes bildet. Es ist eine Art spiritistische Séance, an der fast alle Helden teilnehmen – so eine Gelegenheit muß ja wahrgenommen werden! Der Meister, der seinen Ruf eines vertrauenswürdigen Weisen nicht verlieren will, muß sein bestes tun, damit alle dunkel-unrealen Träume der Anwesenden verwirklicht werden. Die Séance ist jedoch gescheitert. Eine der Personen, Adolf, hat nicht einmal die Wiederherstellung des fünfzigjährigen Reiches erlebt, Adam fand im Schrank die erträumte Marilyn Monroe nicht, für Adelajda spielte Sofronicki, während sie A. Rubinstein hören wollte . . .

Der Meister hat sich also als ein Betrüger entpuppt! Keiner der Helden ist aber auf den Gedanken gekommen, daß die Séance an dem Leben gescheitert ist, das die in es gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt hatte. Wie hat das Leben es denn überhaupt anfangen sollen? Es geschehen ja keine Wunder. Dem heutigen Menschen fehlt es an Einbildungskraft, man kann also schwerlich von der Welt verlangen, daß sie interessant wird und unsere imaginären Launen verwirklicht. Übrigens vermag es der Mensch nicht, die Gelegenheit, die ihm das Schicksal bietet, wahrzunehmen. Er behauptet (wie Adolf), daß das Leben uns zu wenig Attraktionen bietet; wenn aber etwas Interessantes (jedenfalls interessanteres als das monotone Leben) auftaucht, beachtet er es gar nicht, den Helden *Der Séance* ähnlich, die, unter welchem Vorwand auch immer, an dem Vortrag des Meisters nicht teilnehmen wollen. Der Meister ist der einzige, der einen realen Platz auf der Welt kennt, der eine nicht ganz reale, etwas irrationelle, folglich auch interessantere Existenz ermöglicht. Gemeint ist das Theater, vor allem das Theater der Phantasie. Nur hier kann man in metaphysische Sphären gelangen und sich vor der allgemeinen Langeweile der traurig-monotonen Alltäglichkeit lösen.

In *Der Séance* hat der Meister die Möglichkeit, jene metaphysischen Sphären zu erreichen. Wir pflegen die Bezeichnung »Meister« einem Menschen zu geben, in dem wir eine überirdische Verkörperung der Vollkommenheit erblicken und dessen wichtigster Trumpf die Unfehlbarkeit ist. Der Meister auf *Der Séance* ist sozusagen mehr menschlich, er verläßt auch ab und zu die ideal reinen Sphären der Existenz und erleidet einen Zusammenbruch: In einem Moment wälzt er die Verantwortung auf eine unbestimmte höhere Gewalt ab und versinkt skrupellos in sinnlos geschwätziger Prosa des Lebens. Die Prosa des Lebens wird von einer breiten Palette von Personen verkörpert. Jede von ihnen hat etwas zu sagen, es ist aber ein unwichtiges, prosaisches Gerede über nichts. Die Welt wurde so widersinnig konstruiert, daß die Quantität aus dem Kampf mit der Qualität immer siegreich hervorgeht. Es nimmt also nicht wunder, daß die Bemühungen und Anstrengungen des Meisters, den Menschen etwas wirklich Wesentliches und Wichtiges zu sagen, an der Haltung sonstiger Helden scheitern müssen. In *Der Séance* nimmt der aus diesem Konflikt resultierende Kampf einen moralitätartigen Charakter an. Der Hauptheld, der die Verkörperung des Guten und des Klugen ist, erliegt für einen Augenblick der vulgären Existenz: er fällt aus der geistigen Höhe herunter, verliert seine Reinheit und versinkt in der Sinnlosigkeit einer gewöhnlichen Existenz, die von einer Palette von Personen verkörpert wird und die ihrerseits eine Verkörperung des Bösen ist. Es ist das nur schwer wahrnehmbare Böse, das seine Existenz keinesfalls auf eine dämonisch durchdringliche Weise verkündet. Es existiert vielmehr ganz leise und bescheiden, und nur selten setzt es jemandem wirklich hart zu. Am öftesten tut es so, als wäre es nicht das, was es in der Wirklichkeit ist. Wir haben uns an das Böse im »biblischen Format« gewöhnt. Das Böse ist aber ganz gewöhnlich, das bedeutet aber gar nicht, daß es deshalb weniger gefährlich ist; ganz im Gegenteil. In *Der Séance* erliegt der Meister eben dem ganz gewöhnlichen Bösen (glücklicherweise nur für eine kurze Zeit). Somit verrät er sich selber. Der Dramatiker zeigt diese Tatsache sehr anschaulich am Beispiel der Sprache des Meisters: seit seinem geistigen Verfall spricht er eine primitiv-saloppe Sprache. Der Hauptheld bleibt aber nicht lange unter dem Einfluß kleiner und unwichtiger Dinge. Er schafft wieder einen Aufstieg in die Höhen menschlicher Existenz, die nur für wenige Auserwählte erreichbar sind. Anhand einer mathematischen Metapher könnte man das Leben des Meisters in *Der Séance* in Form einer Parabel darstellen: Leben – Verfall – Leben. Die letzte, nach der Niederlage wiederaufgebaute Form der Existenz, die dem Meister zuteil wird, scheint reicher und voller als sein ursprüngliches, scheinbar erhabenes Leben zu sein, denn sie ist reicher um Erfahrungen und vor allem um einen kleinen Sieg über die eigene Schwäche geworden.

Bei dem Gedanken an die bereits erwähnte Folge: Leben – Tod – Wiedergeburt kommt mir fast automatisch und unbewußt das Schicksal Polens in den Sinn. Diese Assoziation ist weit entfernt vom Inhalt *Der Séance* (die zwar, was für Schaeffer typisch ist, eine universelle Dimension hat), sie ist aber charakteristisch für uns, Polen, die wir aus der Geschichte das Denken in sog. nationalen Kategorien gelernt haben. Das Schicksal Polens nimmt die Form einer Sinuskurve an: auf den Verfall folgt immer ein Aufstieg, jeder Aufstieg enthält wiederum einen Keim des Verfalls in sich, und diese Verflechtung zweier Formen weist eine zyklische Gesetzmäßigkeit auf. Das zwingt die Polen zu einem sog. schwierigen Optimismus, und auf dieser Grundlage haben wir bereits eine Lebens- oder besser eine Überlebensphilosophie entwickelt, nach der der Tod eine notwendige Voraussetzung für die Wiedergeburt eines neuen Lebens ist.

Kommen wir zu Stück *Die Séance* zurück. In diesem Stück kommt es nicht nur zum Zusammenstoß zweier verschiedener Existenzformen. Ein Konflikt entsteht auch zwischen zwei philosophischen Haltungen. Für den Meister ist die Freiheit das Höchste. Er schätzt jene Freiheit, die ihn nicht zwingt, sich für eine Konzeption entschieden aussprechen zu müssen und eine konkrete Lebensphilosophie zu haben, an deren Gesetze er sich immer und überall halten müßte und deren Verbote und Gebote seine Existenz in ein Dasein in einem Käfig verwandeln würde.

Ewaryst, ein Gegenspieler des Meisters vertritt eine ganz andere Meinung. Er spricht sich für eine am weitesten gehende Form des Eskapismus von der heutigen Welt aus, d. h. für die Flucht in die mittelalterliche Mystik. Derart starkes Gegenmittel gibt sicherlich ein Gefühl der Losgelöstheit von der Absurdität der heutigen Welt. Die Ergebung in die Rechte der Mystik schränkt jedoch die Freiheit des Einzelnen genauso ein wie die materielle Sklaverei, unter der wir heutzutage leiden müssen.

Die heutige Welt. In *Der Séance* wird sie nicht in rosigen Farben dargestellt. Der Dramatiker steckt uns mit seinem Bewußtsein eines nicht sehr optimistisch stimmenden Zustandes der Welt an, und somit haben wir in seinem Theater die außergewöhnliche Möglichkeit, das zu sehen, was im Alltag unter einer dicken Decke scheinbar vitalen, im Grunde aber ganz gewöhnlichen menschlichen Treibens verborgen bleibt.

I è

B18c.de, s.4

I è

I è N

I è

Wenn wir ins Theater gehen, wollen wir immer vorher wissen, wovon das Stück handelt. Im Falle von klassischen oder sehr bekannten Stücken gibt es damit keine Probleme: wir erinnern uns (wenn auch nur dunkel) an den Inhalt des Stückes, den Rest erfahren wir dann im Theater. Ganz anders verhält es sich damit, wenn sowohl der Autor als auch seine Stücke unbekannt sind, was eben bei Schaeffer der Fall ist. Wir stellen dann die Frage nach dem Thema: wovon handelt das Stück? Wie kann man aber diese Frage beantworten, wenn diese Dramen völlig atematisch sind? Der Autor deutet ein Problem lediglich an, um es gleich zu vergessen und es durch ein ganz anderes Problem abzulösen. Und diese Problemfolge zieht wie im Kaleidoskop vor unseren Augen vorbei. Der Zuschauer bleibt völlig ratlos angesichts der Fülle von Eindrücken und wechselhaften Szenen. Man ist geneigt, etwas aufzugreifen und eingehender zu beschreiben. In diesem Theater darf man aber keine Hierarchie der Wichtigkeit der Probleme erwarten, denn diese gibt es hier gar nicht. Ein Leser, der eine »Liste der Probleme«, die Schaeffers Theater behandelt, kennenlernen will, muß sich zwangsläufig damit begnügen, was bei der Behandlung einzelner Stücke gesagt worden ist. Wir wollen aber trotzdem versuchen, in dieses Thema eine Ordnung einzuführen.

athe..

Ich habe den Eindruck, daß es immer eine thematische Quelle bzw. Grundlage geben muß, die sich erst dann in zahlreiche Probleme verzweigt. Diese wiederum bilden die Glieder einer einzigartigen Kette. Jene Glieder verzahnen miteinander und ein Problem bedingt das andere, denn keins kann selbständig und autonom existieren.

athe...

Wenn man das Ganze vereinfacht, kann man, glaube ich, im dramaturgischen Schaffen von Boguslaw Schaeffer wenigstens drei solche Ketten, oder besser gesagt: Themen- oder Problemkreise unterscheiden. Sie existieren nicht isoliert, sondern durchdringen einander laut dem ewigen Naturgesetz, nach dem alles, was auf der Welt lebt, enger oder loser miteinander zusammenhängt oder voneinander abhängig ist.

Den ersten Problemkreis könnte man folgendermaßen betiteln: Der Mensch im Chaos der Welt. Schaeffers Helden unternehmen oft verzweifelte Versuche (wie beispielsweise Durand aus *Den Düsternissen*), sich gegenüber diesem Chaos zu bestimmen. Trotz dieser Anstrengungen können sie aber ihren eigenen Platz in dieser Welt und unter Menschen nicht finden. Die Gegenwart mit ihrem ewigen Treiben und ihrer schrecklichen inneren Leere gibt ihnen keine Möglichkeiten einer Verständigung mit der Umgebung und mit dem anderen Menschen. Die von der allgegenwärtigen Absurdität umzingelten Helden müssen sich schließlich ergeben und versinken dann selber in paradoxer Existenz. So ist es beispielsweise (wenn auch nur für eine kurze Zeit) mit dem Meister aus *Der Séance*. Andere Helden wiederum entscheiden sich für die Isolation. In diesem Kontext taucht das von Schaeffer sehr oft behandelte Problem der Einsamkeit auf. Mir scheint, daß man im Falle vom dramatischen Schaffen von Schaeffer zwei Arten von Einsamkeit unterscheiden kann: die von außen hin aufgezwungene Einsamkeit und die vom Einzelnen mit dem schmerzvollen Bewußtsein der Einsamkeit akzeptierte Vereinsamung — wie im Falle von Ihr und dem Violoncellisten aus *Dem Morgenrot* oder Durand aus *Den Düsternissen*. Sie fühlen sich entfremdet und unangepaßt an eine anscheinend nur für primitive und vulgäre Naturen geschaffene Welt. Die zweite Art der Einsamkeit ist die Wahleinsamkeit. Es mag wie ein Paradox anmuten: es ist eine unbewußte Entscheidung, denn im Grunde genommen sondert sich jede von diesen Personen auf Grund ihres Egoismus und Größenwahns von anderen ab und sie tut es fast unwillkürlich, wie z. B. alle drei Helden des *Szenars für drei Schauspieler*. Nebenbei gesagt sind all die genannten Eigenschaften, die die heutige Welt dem Menschen einprägt, ebenfalls ein wichtiges und sehr oft behandeltes Problem in den Theaterstücken von Boguslaw Schaeffer. Jene entfremdeten und völlig verlorenen Helden sind unglücklich, obwohl sie ihre tiefe Empfindlichkeit in der öden Welt trotz allem bewahrt haben. Es fällt aber auf, daß sich die meisten von ihnen ihrer tragischen Lage gar nicht bewußt sind, ihnen scheint es sogar, daß dieser unmenschliche Zustand etwas ganz natürliches ist. Die Gewohnheit ist ja die zweite Natur des Menschen.

Ein einsamer Mensch kann aus seiner Vereinsamung dank der Liebe herauskommen. Das Problem der Liebe taucht sehr oft in verschiedener Form in Schaeffers Stücken auf. Es ist sowohl über die sinnliche und oberflächliche Liebe als auch über die geistige Liebe die Rede. Erwähnt wird auch ein Liebesgefühl, dessen Zustandekommen eine Chance für die Erneuerung der zerstörten zwischenmenschlichen Beziehungen sein könnte — gemeint ist das Motiv der Caritas, das sehr eingehend in *Katscho* behandelt wird.

Die Liebe sollte unser Innenleben zu einer mehr dynamischen Existenz anregen. Nicht von ungefähr läßt Schaeffer also seine Helden (deren Haltung die Widerspiegelung des geistigen Zustandes der Gegenwart ist) viel mehr über Sex und über das vulgär und oberflächlich verstandene »Gefühl« als über wahre Liebe sprechen.

Ein zweiter Themenkreis, der auch mehrere Probleme umfaßt, ist der Verfall der geistigen Kultur der Welt. Auf der einen Seite: die hochentwickelte Zivilisation und immer mehr Freizeit; wir sind so klug, daß uns selbst der Kosmos offen steht. Auf der anderen Seite — ein totaler Verfall, geistige Leere und das Gefühl der Sinnlosigkeit menschlicher Existenz. Die Welt stirbt, denn sie kann sich selber, nur durch das Äußere zum Ausdruck bringen. Die umfangreichste und wohl gefährlichste Seite der Äußerlichkeit ist die Kommerzialisierung aller Lebensbereiche. Die allgemeine Materialisierung hat auch die Kunst mit erfaßt. Über dieses Problem spricht der Autor sehr breit in einem seiner frühesten Theaterstücke, d. h. im *Szenat für einen möglichen, aber nicht existierenden Instrumentalschauspieler*.

Der heutige Mensch, dem die geistige Kultur völlig abhanden gekommen ist (daß es in der Tat so ist, bekommt man in *Den Düsternissen* besonders deutlich zu sehen), ist außerstande, seine Autonomie zu verteidigen. Nur derjenige kann völlig frei sein, der seine eigene, innere Welt aufbauen kann, dann können wir denken, fühlen, unterscheiden und so lassen wir uns nicht so leicht von jemandem lenken. Die wahnsinnige Ideologie und somit Gewalt und Terror konnten sich der ganzen Gesellschaft im *Morgenrot* nur deshalb bemächtigen, weil sie eine totale geistige Öde vorgefunden haben. Der Verfall der geistigen Kultur, der in Schaeffers dramaturgischem Schaffen das Hauptproblem oder besser: die Quelle vieler Probleme ist, hängt auch mit dem Mangel an Vorstellungskraft und Phantasie zusammen. Es ist eine allgemeine Krankheit der ganzen zeitgenössischen Welt. Wohl deswegen ist unser Leben so schrecklich langweilig. Wenn wir unsere menschliche Existenz bloß auf physiologische Bedürfnisse beschränkt haben, nimmt es nicht wunder, daß sich dort kein Platz für die für jeden Menschen so notwendige offene Sphäre der Metaphysik mehr findet.

Dies ist auch der dritte Problemkreis, der — meiner Meinung nach — für Schaeffer wichtig ist. Ich habe diesen Problemkreis folgendermaßen betitelt: der Mensch und die Welt in philosophischer Dimension. Ich meine, die beste Charakteristik dieser Sphäre seiner Interessen, die an Metaphysik, Transzendenz oder gar Mystik (z. B. in *Der Herrgottsfrühe*) grenzen, gibt der Dramatiker selber: »Jenes Unvergängliche, Unzerstörbare und Absolute läßt den Menschen glauben, daß der Weltuntergang kein Ende bedeutet, sondern nur ein Strich ist, den der Mensch, dessen Verstand außerstande ist, alles zu begreifen, auch wenn er sich sehr bemüht, gemacht hat.«

Abschließend muß man noch auf die formale Seite hinweisen. Sehr interessant und zugleich sehr schöpferisch ist die Art und Weise der Darstellung der Probleme, die Schaeffer quälen und somit auch in seinen Theaterstücken zum Ausdruck gebracht werden. Er spricht nie direkt über ein Problem (bis auf die Probleme der Ästhetik in den *Audienzen*). Ein direktes Hinweisen und Benennen des Problems verfehlt im Theater sein Ziel. Ich glaube, ein Dramatiker sollte immer von der (wohl richtigen) Voraussetzung ausgehen, daß er es mit einem Publikum zu tun haben wird, das zum selbständigen Denken fähig ist und somit auch schöpferisch ist. Eine eindeutige Konkretisierung der Probleme auf der Bühne ist auch eine Fälschung der Wahrheit. Keiner darf sich für hellichtig halten und keiner ist imstande, die volle Wahrheit darzustellen. Man kann einzig und allein die Richtung der Suche und Versuche intuitiv andeuten. Die Welt und der Mensch sind zusammengesetzte Seinform. Ein ausgewähltes Problem darf das Ganze nicht überragen. Bei Schaeffer bestimmt ein Thema nie über den Inhalt und die Problematik des Theaterstückes. Der Dramatiker deutet in einer indirekten Form die Wichtigkeit und die Gegenwart eines Problems an. Man könnte also sagen, daß in seinen Theaterstücken kein Problem die Möglichkeit hat, voll zum Ausdruck gebracht zu werden. Es wird nur angedeutet oder aber zum Ausgangspunkt für gewagte bühnentechnische Lösungen genommen. Wenn wir darüber tiefer nachdenken, müssen wir zum Schluß kommen, daß angedeutete, angesprochene und nicht abgeschlossene Sachen oft den Menschen (hier: den Zuschauer) keinesfalls weniger befriedigen als bereits benannte, abgeschlossene und gelöste Probleme. Wohl auch aus diesem Grunde beantwortet Schaeffer keine Fragen, er stellt sie nur. Es scheint mir, daß hier nur Probleme zur Diskussion gestellt werden und der aufmerksame Zuschauer somit zum Nachdenken angeregt wird. Der Dramatiker setzt nämlich voraus, daß das Publikum über gewisse Kenntnisse zu einem gegebenen Thema verfügt, die u. a. aus eigener Erfahrung herkommen. Dieses Wissen ermöglicht dem Zuschauer die volle Teilnahme an den theatralischen Versuchen, das Bild der heutigen Welt und ihrer Probleme darzustellen, die Schaeffer in seinen Theaterstücken immer wieder unternimmt. Wohl am wichtigsten ist die Tatsache, daß es uns ein breites Panorama der Welt und ihrer Probleme vor Augen führt und immer wieder hervorhebt, daß das Leben des Menschen in einer reduzierten, oberflächlichen und eindimensionalen Welt nicht die freie Entscheidung des Menschen ist.

Das Hauptthema aller Dramen von Boguslaw Schaeffer ist der Mensch. Er wird zum Mittelpunkt, der die Entstehung aller Problemkreise bewirkt. Es ist aber keinesfalls ein statistischer Punkt, denn ständig ändert er seine Form. Er weist so viele (unendlich viele?) Änderungsmöglichkeiten auf, wie viele verschiedene Menschentypen es auf der Welt gibt. Jene Menschenwelt zeichnet sich durch unglaublich große Anzahl von Schattierungen aus. Das Theater hat praktisch keine Möglichkeit, all diese Schattierungen zu zeigen. Trotzdem können Schaeffers Dramen jene Vielfalt meisterhaft darstellen. Die Helden erleben hier ständige Metamorphosen (besonders deutlich ist es im *Eskimoparadies* oder in *Katscho* zu sehen). Dank dem schnellen Tempo und sehr großer Anzahl dieser Verwandlungen (nur hervorragende Schauspieler, wie z. B. der Pole Jan Peszek oder der Norweger Svein Tijnberg sind imstande, diese Verwandlungen in der Bühnensprache voll zum Ausdruck zu bringen) können wir während einer Theatervorstellung geradezu eine Schar von Menschentypen beobachten. Im Falle von vielbesetzten und groß angelegten Theaterstücken, wie z. B. *Das Morgenrot* oder *Die Düsternisse*, kann diese Unmenge von Gestalten den Zuschauer geradezu erschrecken. Die alten Griechen, in deren Köpfen es ja nicht von so vielen belanglosen Sachen wimmelte, was bei uns der Fall ist, waren außerstande, mehr als drei Schauspieler auf der Bühne auf einmal wahrzunehmen. Und wir müssen uns hier in einer Menge von verschiedenen Persönlichkeiten zurechtfinden! Schaeffers Helden sind allerdings sehr deutlich skizziert, sie bilden also keine anonyme Masse. Sie vermehren sich in einem rasenden Tempo, denn dadurch kann die Wahrheit auf eine vollständiger Weise gezeigt werden. Man sollte sich also nicht ärgern; um das Menschenschicksal dazustellen, mußte Michelangelo nicht weniger als 343 Gestalten malen!

Diese ganze Menge von unterschiedlichen und sehr bildhaften Helden (von dem Schwachkopf – Statisten aus *Den Sünden des Alters* über den Müllkutscher – Philosophen aus *Dem Schauspieler* bis hin zu Durand – Hamlet aus *Den Düsternissen*), denen wir im gesamten dramaturgischen Schaffen von Schaeffer begegnen, bildet eine Art menschliche Komödie. Wir, Menschen – immer abgehetzt, zur Unsicherheit verurteilt, von einem bösen Fatum abhängig, ambivalent, zwischen Gut und Böse zerrissen, durch einen uns aufgezungenen Platz in der Gesellschaft determiniert, dumm und oft durch eigene Schuld einsam, durch das Schicksal da und dort verschlagen – kommen einem außenstehenden Beobachter lächerlich vor. Der Ausdruck »lächerlich« ist wohl übertrieben, man sollte eher sagen tragisch-lächerlich (die meisten Schaeffers Stücke sind ja Tragikomödien). Man soll sich übrigens dessen bewußt sein, daß die Trauer oft nur Marasmus und Verdrossenheit verursacht, das Lachen dahingegen kann belebend und erfrischend wirken.

Um dem Zuschauer bzw. Leser eine derart große Anzahl von Personen zu zeigen, muß sich Schaeffer der »Technik der Skizze« bedienen. Deswegen werden die Helden nur skizziert, doch immerhin geschieht es in möglichst vielen Dimensionen. Sie selber bestimmen sich auch nur skizzenhaft gegenüber anderen Personen. Jeder der vielen Helden zeichnet nur sehr zart die Konturen seiner Form ab, um sie immer wieder mit einem neuen Inhalt aufzufüllen. Schaeffer strebt keine möglichst vollständige Darstellung der Helden an, wie es z. B. bei Balzac oder dem Naturalisten Zola der Fall war. In dieser Hinsicht ähnelt er vielmehr Beckett, Ionesco oder Pinter, denn er läßt ambivalente Charaktere und Personen, die unlogisch handeln oder ihre Persönlichkeit oft wechseln, entstehen.

Dank dem Einbringen extremer Gegensätze in seine Theaterstücke ist es Schaeffer gelungen, den Reichtum der Formen zu zeigen, die der Mensch dank seiner Elastizität annehmen kann. Gemeint ist hier vor allem der bereits erwähnte Gegensatz: Oben – Unten (z. B. Violoncellist – Figuranten in *Dem Morgenrot*.) Wenn es derart starke Gegensätze gibt, kann sich der Zuschauer bzw. Leser leicht vorstellen, welche eine reiche Palette von Möglichkeiten dazwischen liegen muß. Bei dieser Gelegenheit darf ich anmerken, daß sich Schaeffer auch in der Musik ähnlicher Gegensätze bedient. Aus dem Dramatiker spricht wieder der Komponist. Der Klassik (Mozart), die hauptsächlich auf dem mittleren Teil der Klavierklaviatur spielte, zuwider, läßt Schaeffer extrem voneinander entfernte Klänge zustande kommen.

Die Gestaltung seines Theaters zeichnen sich nicht nur durch Vieldeutigkeit, sondern auch durch Rätselhaftigkeit aus. Sie enthüllen nie alle ihre Geheimnisse. Diese Tatsache stellt den Regisseur und vor allem die Schauspieler vor eine zusätzliche Schwierigkeit. Alle Versuche jedoch, diese Schwierigkeit zu überwinden, sind sehr schöpferisch. U. a. dank ihrer rätselhaften Natur. Natur sind Schaeffers Helden nie eindeutig und sie ziehen den Zuschauer durch die vielfältigen Perzeptionsmöglichkeiten viel stärker an.

Ich kann nicht umhin, noch eine wichtige Frage aufzuwerfen: Wie ist das Verhältnis des Autors zu den von ihm ins Leben gerufenen Personen? In seinem dramaturgischen Schaffen begegnen wir eigentlich keinen eindeutig positiven Helden, bis auf Durand aus *Den Düsternissen* und Sie und Violoncellisten aus *Dem Morgenrot*. Der Dramatiker steht ohne Zweifel auf ihrer Seite. Negative Gestalten? Es wimmelt hier von negativen Gestalten, nur wenige von ihnen sind jedoch ganz abstoßend (Greis, Fanatiker und Straßenbahner aus *Dem Morgenrot*). Den Rest bilden Personen, die sowohl der Autor als auch die Zuschauer mit der Zeit lieb gewinnen können. Sie bringen keine Tendenzen zum Ausdruck, sie drücken nur sich selber in einem bestimmten Augenblick aus. Sie sind einfach so. Wer trägt die Schuld an ihrer Mangelhaftigkeit? Es ist eine der vielen Fragen, die unbeantwortet bleiben müssen.

bog22, fl. 999

Das Schreiben fürs Theater setzt bestimmte Veranlagung und besondere Begabung voraus. Die Verfassung eines Textes, das auf der Bühne genauso gut klingen würde wie seine »Papierentsprechung« beim Vorlesen am Schreibtisch ist eine große Kunst. Jedes vom Dramatiker eingesetzte Ausdrucksmittel – wie fantastisch es in Form von toten Buchstaben auch aussehen mag – wird die Prüfung auf seine Theaterwirksamkeit erst auf der Bühne bestehen müssen. Ein Dramatiker muß sich durch ein ungewöhnlich großes Künstlerbewußtsein auszeichnen, er muß auch die Fähigkeit haben, nur jene Elemente des szenischen Ausdrucks auszuwählen, die vom theatralischen Denken völlig durchtränkt sind. Deshalb halte ich eine Überlegung für sinnvoll, ob Schaeffer in seinen Dramen nur solche Mittel einsetzt, die in keinem Aspekt und keiner Form dem Theater fremd sind.

Die szenische Kunst stützt sich auf das Wort. Das Wort ist das grundlegende Ausdrucksmittel und ein Mittel der Übermittlung. Das, was auf der Bühne vor sich geht, erfahren wir ja in erster Linie aus dem Text und nur teilweise aus der szenarischen Handlung. Gestik, Mimik, Schweigen und Musik können die Aussagekraft des Wortes nur verstärken und es deutlicher werden lassen. Schaeffers Theater ist ein Theater des Wortes. Wir begegnen hier verschiedenen Arten des Wortes. Bedeutungslose und gleichgültige Wörter, Worte der Verzweiflung, Worte, die Einsamkeit, Tragik der Existenz, Schmerz, Freude, Glück, Liebe zum Ausdruck bringen . . . All diese Worte füllen in verschiedener Form und Identität die meisten Schaefferschen Dialoge auf, die ihrerseits einen authentischen Zustand eines dichten Theaters zum Ausdruck bringen. Schaeffer verwendet fast nie Monologe. Er tut das bewußt, denn er sieht ein, daß es eben der szenische Dialog ist, der den dramaturgischen Verlauf der Handlung bestimmt. Es nimmt also nicht wunder, daß Schaeffer im *Eskimoparadies* ausdrücklich betont, daß erst dieses Stück ein Drama im wahren Sinne des Wortes ist. Im Gegensatz zu den vorangegangenen *Audienzen* oder zum *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler*, die für einen Darsteller geschrieben worden sind, taucht hier die zweite Person auf und fängt ein Gespräch mit dem Haupthelden an. Bereits Shakespeare war sich der Tatsache völlig bewußt, daß das Gespräch das Wesen des Theaters ist, und so fängt z. B. sein *Sommernachtstraum* eben mit einem Dialog an. Von unseren Zeitgenossen könnte man Ionesco nennen, der die primäre Rolle des Gespräches auf der Bühne besonders hochzuschätzen wußte. Durch die Zerstörung dieses springenden Punktes jedes Dramas, den der Dialog bildet, hat er gezeigt, wo der Kern der theatralischen Kunst steckt. Ich denke hier an eine Szene aus *Der kahlköpfigen Sängerin*, wo ein Mann dem endlosen Geschwätz der Frau stumm zuhört und eine längere Zeit schweigend in der Zeitung liest. Schaeffer füllt seine Dramen bewußt mit diesem ausgesprochen theaterwirksamen Mittel, d. h. dem Dialog, auf, der allerdings das Zustandekommen einer zwischenmenschlichen Verständigung nicht herbeiführen kann. Diese allgemeine Unmöglichkeit, Kontakte mit anderen Menschen anzuknüpfen, veranschaulicht beispielsweise die Bankszene aus *Katscho*.

Verschiedene Arten des Dialogs, aus denen der Inhalt Schaefferscher Theaterstücke zusammengestellt wird, sind ein vielfältiger und differenzierter Ausdruck der geistigen Krise des heutigen Menschen. Nebenbei gesagt ist das geistige Sterben der Welt auch ausgesprochen theaterwirksam. Der Verfall ist nämlich immer Bühnenwirksamer als die Entwicklung.

Kommen wir zum Problem des Dialogs zurück. Bei Schaeffer kommt der egozentrische Dialog vor, wie beispielsweise der Dialog im *Quartett*, wo jeder der vier Helden, in eigene Gedanken versunken und mit eigenen Problemen beschäftigt, nur von der Wichtigkeit eigener Probleme und eigener Existenz überzeugt ist. Der Simultandialog (z. B. das Pseudogespräch des Frauentrio im *Schauspieler*) ist ebenfalls ein Ausdruck des menschlichen Egoismus und möglicherweise auch der unbewußten Isolation von den Problemen unserer Mitmenschen. Jeder spricht hier nur über sich, im Grunde genommen auch zu sich, rücksichtslos unterbricht er die Aussagen seiner Gesprächspartner. Man kann das als einen gleichgültigen Dialog bezeichnen. Es gibt hier auch sehr viele inhaltsleere, völlig unwichtige Gespräche. In ihrem Inhalt spiegelt sich der sinnlose Rhythmus des Lebens wider. Derartige gegenstandslose Gespräche (eher: Gespräche über belanglose Themen) finden wir z. B. im *Fragment*.

Unter bereits aufgezählten Arten Schaefferschen Dialogs kommen auch ganz gewöhnliche Gespräche vor (z. B. in *Den Düsternissen*), d. h. ewiges menschliches Gerede. Da gibt es Streitigkeiten und Auseinandersetzungen, jemandem fällt plötzlich etwas ein und er will es unbedingt einem anderen erzählen. Die Helden machen viele Worte, im Grunde aber sagen sie nichts Wichtiges. Am Rande muß man anmerken, daß die Personen der Dramen die Fähigkeit haben, sich an neue sprachliche Situationen anzupassen. Wenn einer der Helden beispielsweise Dialekt oder eine stilisierte Sprache zu sprechen beginnt, scheint sein Gesprächspartner darüber gar nicht erstaunt zu sein. Mehr noch: fast automatisch fängt er auch an, diese neue Sprache zu sprechen. Diese Leichtigkeit, auf einen anderen Sprachkode sofort zu wechseln, hängt mit den ständigen Verwandlungen zusammen, die fast alle Personen mitmachen müssen. Dank dieser Bereitschaft zur Metamorphose fällt es ihnen nicht schwer, ein vom Gesprächspartner gesendetes Sprachsignal aufzugreifen, was aber mit dem Zustandekommen eines authentischen Dialogs keinesfalls identisch ist. Oft läßt Schaeffer seine Helden im Dialekt sprechen, er hält den Dialekt für ein sehr theaterwirksames Ausdrucksmittel, das auf der Bühne besonders interessant klingt. Dank der plötzlichen Übergänge von der Hochsprache zur stilisierten Sprache bzw. zum Dialekt (was bei Schaeffer sehr oft der Fall ist) erreicht der Dramatiker einen theaterwirksamen Überraschungseffekt und einen interessanten Gegensatz. Hier: Gegenwart, Zivilisation, Fortschritt, Industrie – und in diese modern automatisierte Welt dringt der Dialekt, eine Sprache aus vergangener Epoche, ein. Im Leben wimmelt es ja von merkwürdigen Paradoxen, deren wohl einziger Vorteil ihre ausgesprochene Theaterwirksamkeit ist.

Die Tatsache, daß Schaeffer in seinen Theaterstücken Sprachfehler nicht vermeidet, mag absurd erscheinen, der Dramatiker tut es allerdings völlig bewußt und sogar mit Vorbedacht. Ich glaube, auf diese Weise wird die Grenze zwischen dem Leben und der Kunst verwischt, und es verschwindet zugleich die künstliche, pseudoreine und sublimierte Sprache, der sich in der Regel die meisten Dramatiker bedienen. Die nicht ganz korrekte, alltägliche »Gebrauchssprache« durchdringt unsere Rede und ist – obwohl sie von unserer Nachlässigkeit und Unordentlichkeit zeugt – einfach unsere Sprache geworden. Wenn sich das Theater eben dieser Sprache bedient (verausgesetzt, es tut das völlig bewußt), scheidet es aus seinem Inhalt ein Element der Fremdheit und der sublimierten, lebenswidrigen Künstlichkeit aus und wird somit wahrheitsgetreuer und natürlicher.

Schaeffers Sprache meidet auch weder Obszönitäten noch Vulgaritäten. Es sind allerdings keine Mittel, mit denen der Autor einen vieler starker Erlebnisse bedürftigen Zuschauer verblüffen möchte. Schaeffer geht von der Voraussetzung aus, daß in jedem von uns eine Portion Vulgarität steckt, deren Gegenwart wir uns oft gar nicht eingestehen wollen. Es kommen aber Augenblicke, wo wir die Kontrolle über uns selber verlieren und wir ergeben uns dann dem »Reiz des Bösen«. Wenn das Theater die volle Wahrheit sagen will, sehe ich keinen Grund für die Behandlung der saloppen Umgangssprache als ein Tabu-Thema. (Es ist erstaunlich, wie viele geneigt sind, die künstlerische Tätigkeit eines Künstlers mit seinem Privatleben zu identifizieren; sie glauben, wenn der Autor in seinen Theaterstücken vulgäre Ausdrücke nicht vermeidet, muß er sich dieser Worte auch in seinem Alltagsleben bedienen: Keinem fällt dabei ein, daß sich kein Autor einer so hochtrabenden und schwülstigen Sprache bedient, die die von ihm geschaffenen Helden sprechen.)

Kommen wir zu den Mitteln zurück, dank denen Schaeffers Theaterstücke so sehr theaterwirksam sind. Allem voran steht die Phantasie. Die heutige Welt glaubt nur an wahre Tatsachen. Um das Gleichgewicht zu bewahren, sollte das Drama aus dem gewaltigen Potential der Phantasie schöpfen können, das manchmal völlig unterschätzt oder auch ungeahnt in der Seele jedes wahren Künstlers verborgen ist. Das Theater stützt sich naturgemäß auf die Illusion. Je größer die Portion der Illusion ist, um so »theatralischer« wird das Theater. Die eigentliche Form und der Inhalt Schaefferscher Theaterstücke werden von der Phantasie bestimmt. Sie nimmt in diesem Theater einen besonders wichtigen Platz ein, so daß ich es für unumgänglich halte, diesem Problem ein eigenes Kapitel zu widmen.

Das Theater ist ein Ort, wo entgegengesetzte Stile und extrem unterschiedliche Ausdrucksmittel erstaunlich konfliktlos miteinander zusammenspielen. Schaeffer weiß die der Bühne eingeborene Elastizität sehr geschickt auszunutzen. In jedem seiner Stücke fällt die reibungslose Koexistenz der Prosa mit der Gedichtform auf. Es finden sich hier sogar Fragmente, die einen ausgesprochen poetischen Charakter aufweisen (z. B. im *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler*). Das Einsetzen dieser sehr theatralischen Zusammenstellungen (die bereits Moliere verwendet hatte) verfolgt ein bestimmtes Ziel. Vor dem Hintergrund der Prosafragmente ist die Poesie ein Ausdruck der Besonderheit und zugleich eine Überraschung.

Poesie bringt auch sehr starke Emotionen zum Ausdruck. Die Helden sprechen in Gedichtform auch in (meistens nur sehr kurzen) Augenblicken künstlerischer Begeisterung. Poesie ist in Schaeffers Dramen eine Art Gegenmittel für die Öde und Langeweile sowie für die durch die materialisierte Welt beschnittenen Ikarusflügel. Das Gedicht, auch das autoironische Gedicht, bringt das Gefühl der Liebe am besten zum Ausdruck (z. B. im *Eskimoparadies*) und ist sozusagen ihr unzertrennlicher Gefährte. Poesie erscheint auch dort, wo romantische Sehnsüchte zum Ausdruck gebracht werden sollen, so ist es beispielsweise im *Szenar für drei Schauspieler*. Um der Wahrheit gerecht zu werden, muß man auch die sog. gewöhnlichen Verse erwähnen. Es ist eine von Schaeffers Helden oft gebrauchte primitive Reimerei, die mit Poesie gar nichts zu tun hat. Ich denke hier an belanglose, vulgäre »Gedichte«, die beispielsweise für den Maler und Musiker im *Szenar für drei Schauspieler* einen eigenartigen Sprachkode bilden; sie bedienen sich dieser Kode, um die idealistischen Neigungen des Regisseurs zu dämpfen oder lächerlich zu machen.

Ein anderes, sehr theatralisches Mittel, das von Schaeffer sehr oft gebraucht wird, ist die Bildhaftigkeit der von ihm entworfenen Szenen. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich nicht so leicht beschreiben lassen. Ihr ausgesprochen visueller Charakter macht sie zu einem typischen theatralischen Ausdrucksmittel. Die visuelle Bildhaftigkeit der Szenen merkt man am Beispiel von »Adlerträumen« des Musikers aus dem *Szenar für drei Schauspieler* oder der Unmöglichkeit des Kapitäns Brown aus *Den Düsternissen* besonders deutlich. Dank dem Einsetzen dieses derart theatralischen Mittels erreicht Schaeffer die Erweiterung des Wirkungsbereiches auf die Empfindlichkeit der Zuschauer; seine Dramen werden zusätzlich rein visuell wahrgenommen.

Abschließend muß man darauf hinweisen, daß man bei der Behandlung der Ausdrucksmittel, die Schaeffer in seinen Dramen einsetzt, eigentlich jedes von ihnen als ideal theatralisch bezeichnen könnte, denn kein ist dem Wesen des Theaters zuwider. Schaeffer – Komponist und Dramatiker – geht von der Voraussetzung aus, daß wenn alles Musik ist, so kann auch jede Erscheinung der Existenz Theater werden. Nicht-theatralisch ist eigentlich nur das, was wir auf sein Theatralisch-Sein nicht geprüft haben. Man darf wohl alles für theatralisch halten, was das Theater zu bereichern vermag. Es ist lohnend, die unbegründete Vorsicht abzutun und den Versuch zu wagen, die verbotenen und dem Theater bis daher fremdgebliebenen Lebensaspekte zu erforschen, die traditionell, doch nicht unbedingt mit Recht für untheatralisch galten. Dies muß gar nicht mit großen Unkosten zusammenhängen. Die große Theaterwirksamkeit Schaefferscher Theaterstücke kann mit einfachen Mitteln erreicht werden, es sind aber keinesfalls ärmliche Mittel. Das Wort »theatralisch« muß nicht unbedingt mit großem bühnentechnischen Aufwand und (materiellem) Reichtum der Inszenierung gleichgesetzt werden. Schaeffer hat ja in seinen Theaterstücken unter Beweis gestellt, daß im Theater das Wort am wichtigsten ist, und das auf der Bühne ausgesprochene Wort kostet ja (wiederum aus dem rein materiellen Gesichtspunkt) gar nichts.

Die Form der Theaterstücke

Schaeffers Theater ist ein experimentelles Theater, jedenfalls ahmt es nie jemanden nach und verarbeitet nie jemandes Ideen, was bei vielen zeitgenössischen Autoren der Fall ist. Die Nachahmung ist im Grunde genommen eine nicht-künstlerische Tätigkeit, die für jene charakteristisch ist, die sich mangels eigener Ideen mit der Fortsetzung fremder Ideen begnügen müssen. Das dramaturgische Schaffen von Boguslaw Schaeffer, der nichts von der Nachahmung hält, ist im wahren Sinne des Wortes schöpferisch und innovativ. Dies betrifft nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form seiner Theaterstücke. Die meistens Schriftsteller halten die traditionelle Form für einen wichtigen Bestandteil ihrer Werke und sie streben eine Vollkommenheit auf diesem Gebiet an, denn sie gehen von einer, möglicherweise durchaus richtigen Voraussetzung aus, daß sich selbst der vollkommene Inhalt, wenn er nicht attraktiv genug eingepackt ist, nicht sehr gut verkauft. Ich bin aber der Meinung, daß jeder wahre Künstler gewisse technische Fertigkeiten, darunter auch die Fähigkeit, seine Gedanken in bestimmter Form zum Ausdruck zu bringen, gut beherrschen und geradezu automatisch anwenden sollte. Im schöpferischen Akt sollte der Dramatiker den Inhalt gestalten, die Form sollte sich dabei irgendwie von selber ergeben.

So schreibt Boguslaw Schaeffer. Der Inhalt ergibt sich nicht aus der früher festgelegten Form, sondern die Form wird vom Inhalt bestimmt. Ich habe bereits mehrmals erwähnt, daß in den Theaterstücken dieses Dramatikers das Nicht-Beachten von mehr oder weniger klassischen, herkömmlichen und bewährten Normen zur Regel geworden ist. Jedes neue Theaterstück hat seine eigene und autonome Form, die im schöpferischen Akt entsteht. Die Anordnung der Szenen, der Verlauf der Handlung (angenommen, es gibt hier wenigstens eine Spurenhandlung) sowie zahlreiche ganz zufällige Begebenheiten markieren die äußeren Konturen der Schaefferschen Theaterstücke. Es ist übrigens gar nicht schwierig, zeichnen sich doch diese Stücke durch außergewöhnliche Elastizität aus. Die Richtigkeit der getroffenen Wahl wird durch die Tatsache bestätigt, daß die Kunst ja eine Sphäre der Freiheit ist. Es gibt hier keinen Platz für Vorbestimmungen oder für die Realisierung konkreter, steifer Pläne. Wohl deswegen hat Schaeffer vor der Entstehung des Stückes keine Ahnung (er bemüht sich gar nicht darum, eine Ahnung zu haben), wovon das Stück handeln wird und um so mehr – in welche Form es gekleidet wird. Schritt für Schritt, beim Werden einzelner Szenen – so der Autor – erfährt er, wovon das Stück handelt. Er erreicht sozusagen folgende Stufen der Einweihung, was das (für viele) mühsame Handwerk zu einem Mysterium des Schaffens werden läßt. Ich kann mir vorstellen, daß so ein schöpferischer Akt für die geistige Sphäre des Künstlers wahrhaftig ein Hochgenuß sein muß. Wie der Autor selber hervorhebt, wird er beim schöpferischen Akt immer klüger und verantwortungsvoller, er wird weniger Mensch und mehr Künstler. Ist es eine Art Sublimierung? Sicherlich ist das Schreiben von Theaterstücken eine Art Gegenmittel für die kompositorische Tätigkeit des Dramatikers. Der Autor behauptet, das Schreiben von Musik betört. Tausende von Noten, unzählige Stunden, die nur mit mühsamer Arbeit aufgefüllt sind und im Endeffekt entsteht nur . . . ein winziger Teil des zukünftigen Musikwesens. Im Theater ist es ganz anders – die ganze Szene entsteht auf einmal, sehr schnell, innerhalb von einem Denkprozeß. Schaeffer schreibt immer in der Frühe, oft nur zwei Stunden lang. Das ist völlig ausreichend – meint der Autor. Es ist, seiner Meinung nach, die beste Tageszeit für die schöpferische Tätigkeit; nachts wimmelt es in unseren Köpfen von verschiedenen interessanten Gedanken und Ideen, und jeder neue Tag mit seiner Energie und Vitalität regt den Künstler dazu an, diese nächtlichen Ideen schöpferisch zu verwerten. Die Leichtigkeit, mit der Schaeffer seine Stücke schreibt, hängt sicherlich mit großer Schaffensfreude zusammen, das schnelle Tempo der Entstehung der Werke erklärt sich auch durch die Tatsache, daß sich der Autor nie um die Logik des Textes, der gerade im Entstehen begriffen ist, kümmert. Dies muß aber gar nicht als ein Vorteil angesehen werden. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß der Zuschauer nie den Eindruck hat, daß das Theaterstück unter großen Schmerzen, mühevoll und schwunglos entstanden ist. Schaeffer braucht sich keine Sorgen zu machen, daß sein Theater die Grenze der Absurdität überschreitet, obwohl ein Teil des Theaterpublikums dieser Meinung ist. Ein Dramatiker, der so viele logische Bücher geschrieben hat und sich eine lange Zeit didaktisch betätigt hat (was ein Höchstmaß an Logik und Selbstkontrolle erfordert), braucht sich um die (vielleicht tiefer als sonst verborgene) Logik seines Tuns keine Sorgen zu machen. Übrigens: wenn sich jedes Theaterstück nur um logisch zusammenhängende Tatsachen und wahrscheinliche Geschehnisse drehen würde, würde die Phantasie, die die Grundlage fruchtbarer Tätigkeit des Künstlers ist, längst verlorengegangen sein, und der Zuschauer würde sich im Theater zu Tode langweilen. Der Dramatiker zeigt nie das ganze Problem auf einmal.

Er dosiert es vielmehr und Schritt für Schritt zeichnet er seine Konturen im immer helleren Licht ab, um es aber nie gänzlich zu enthüllen. Auf der Bühne muß immer ein Element des Geheimnisses und der Überraschung vorhanden sein (nicht ohne Grund finden Kriminalromane einen breiten Leserkreis). Die Überraschung und der Zufall sind nicht logisch, dafür aber sehr theaterwirksam. Schaeffers ausgesprochen »theatralisches Theater« (wenn man sich dieser bildhaften Tautologie bedienen darf) setzt völlig bewußt diese Mittel ein. Daher wimmelt es in diesen Dramen von Kontrasten (es sei bloß auf den bereits besprochenen Gegensatz: Oben – Unten hingewiesen), Mißklängen, unvorhergesehenen Szenen und (scheinbar) unlogischen Dialogen. Zu seiner Verteidigung führt der Schriftsteller-Komponist das Beispiel der Werke von Brahms an, in denen bestimmte metrische Akzente gar nicht dorthin gesetzt werden, wo wir sie erwarten müßten, sondern sie tauchen ganz zufällig auf. Dem Komponisten wird daraus kein Vorwurf gemacht. Man sollte also auch dem Dramatiker keine Vorwürfe machen, zumal seine Dramen auf den Gesetzen des Traumes aufgebaut werden.

Wir wollen jetzt auch diese Problematik eingehender behandeln. Oft träumen wir unwahrscheinliche Geschichten, die eine Projektion unserer (oft unbewußten) Zwangsvorstellungen und die Verwirklichung unerfüllter Träume sind. Das, was uns in der Wirklichkeit völlig unreal erscheint, halten wir im Traum für möglich oder ganz natürlich und selbstverständlich. Hier gelten ja die besonderen Rechte des Traumes, die auch in Schaeffers Theater ihre Gültigkeit bewahren. So wie im Traum kann man auch auf der Bühne über verschiedene Dinge erzählen, die im Leben verschwiegen oder sogar ganz bewußt übertönt werden. Die Wirklichkeit ist prüde, spießig lügnerrisch und sie bedient sich bescheidener Ausdrucksmittel, die angesichts der Paradoxe des Lebens völlig machtlos sind. Jenes Theater, das sich – wie das Schaeffersche Theater – nach eigenen Gesetzen der Phantasie und des Traumes richtet, kann verbotene Gebiete betreten, die nicht nur interessant, sondern auch sehr wichtig sind.

Das Theater und der Traum haben eins gemeinsam: es ist die begrenzte Dauer, die zur Eile zwingt, wenn man viel zu sagen hat. Wohl deswegen sind Schaeffers Dramen in der Regel ein Kaleidoskop schnell einander ablösender Geschehnisse und Probleme. Sie tauchen plötzlich auf, zeichnen ihre Konturen ab, skizzieren ihr Bild um sofort von anderen abgelöst zu werden. Auf diese Weise hat Schaeffer die Möglichkeit, die Welt mit all ihren vielfältigen Erscheinungen möglichst vollständig darzustellen. Das Stück läuft auch nicht Gefahr, monothematisch und langweilig zu werden; die Langeweile steht an erster Stelle einer vom Autor angefertigten Liste der verbotenen Dinge.

Nachdem der Leser bzw. Zuschauer ein Theaterstück von Schaeffer gelesen bzw. gesehen hat, hat er den Eindruck, nur wenig verstanden zu haben und das Ganze nicht fassen zu können. Erst aus der Zeitperspektive kann er sich einen Begriff von dem, was er gesehen hat, machen und er wird immer neue, bis dahin nicht wahrgenommene Seiten und Aspekte des Stückes entdecken. Wir staunen, wie viel dort gesagt worden ist, im Grunde genommen wissen wir aber noch nicht, wie viel und was. Ähnlich verhält es sich mit unseren Träumen. Wir sind nicht imstande, sie bis zum Schluß zu erzählen, immer wieder fallen uns neue, ganz unwichtige Details ein, andererseits können wir uns nur an verschwommene Konturen dessen erinnern, was wir in der Nacht erlebt haben (denn der Traum ist auch ein Erlebnis). Wir wissen beispielsweise, daß uns jemand verfolgt hat, der böse Absichten und eine häßliche Fratze hatte, an die wir uns aber nicht mehr erinnern können. Der Eindruck aber, den der Traum hinterlassen hat, ist derart stark, daß er immer wieder zurückkommt und uns zu verschiedenen prophetischen Spekulationen über die von der nächtlichen Traumvision vorhergesagte Zukunft zwingt.

Damit der Traum in unserem Gedächtnis bis zum Morgen haften bleibt, muß er besonders intensiv sein. Im Traum ist jedes Gefühl und jede Leidenschaft, so gesteigert und so stark, daß wir oft zu Tode erschrocken mit einem Schrei aufwachen und dann nicht mehr einschlafen können, weil die Grenze zwischen dieser und jener Welt verwischt ist. Das ist auch in Schaeffers Theater der Fall. Auch hier ist alles genauso intensiv, alles erfährt eine künstliche Steigerung (wie z. B. die Diktatur des Greises im *Morgenrot*), alles wird mittels krasser Übertreibung dargestellt und somit erscheinen gewisse, dem Zuschauer oft unbekannte oder unbewußte Probleme in einem grellen Licht. In manchen Fällen, wie z. B. bei der Behandlung des Problems des Verfalls der geistigen Kultur des Menschen, berechtigt die Darstellung dieses Problems in einer unnatürlich gesteigerten, wie unter dem Vergrößerungsglas gesehenen Form dazu, auf eine noch mehr spektakuläre Weise Alarm zu schlagen. Schaeffers Theater ist ein Theater der Vergrößerung, dank der es der Mehrheit der Zuschauer weitentfernte Sphären eines noch unbewußten Lebens näher bringen kann.

Als Abschluß dieses Kapitels möchte ich noch auf ein, gar nicht so (wie es auf den ersten Blick scheinen mag) belangloses Problem hinweisen, das auch mit der formalen Seite Schaefferscher Theaterstücke zusammenhängt. Ich meine hier die von Schaeffer verwendete Technik der Didaskalien. Der Dramatiker bringt sehr wenige Bemerkungen in den Text hinein, er verzichtet auf absolute Gebote (in den Regieanweisungen in *Den Düsternissen* merkt er an, der Regisseur braucht sich daran gar nicht zu halten). Praktisch läßt er also dem Regisseur freie Hand. Er hofft aber nicht auf geniale Lösungen hinsichtlich der Inszenierung, die mögliche Unzulänglichkeiten des Stückes vertuschen würden. Ich glaube, daß Schaeffer die Einführung ausgebauter Didaskalien deswegen vermeidet, weil er niemandem — auch nicht indirekt — etwas aufzwingen will. Möglicherweise will sich der Dramatiker nicht jenen anschließen (ich sehe auch keinen Grund, warum er es tun sollte), die eigene Texte mit zahlreichen Bemerkungen »schmücken«, als würden sie Angst haben, daß sie in keiner anderen außer der eigenen Fassung attraktiv werden können. (Wie wenig müssen solche Dramatiker eigene Stücke schätzen . . .)

bog24, fl. 999

Ein Komponist, der Theaterstücke schreibt. Diese Worte können viele von uns, die wir noch von der Schule her an klassisch einfache Systeme gewöhnt sind, in Erstaunen setzen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß jemand sogar ausrufen möchte: »Das schickt sich ja nicht!« In unserer Epoche, die die große Zeit der Renaissance längst vergessen hat, ist die Tatsache, daß jemand ein Talent hat »unanständig« oder wenigstens sehr verdächtig, geschweige denn wenn jemand mehrere Talente hat! Der heutige Mensch zweifelt an dem Potential seiner schöpferischen Möglichkeiten, das ja in jedem von uns steckt. Er vertraut nicht auf seine Begabung oder aber er hat keine Lust, sie auszunutzen. Schaeffer hält diese Verhalten für einen der größten und verhängnisvollsten Fehler. Er selbst ist bestrebt, diesen Fehler zu vermeiden und wie es sich einem wahren Künstler gebührt, versucht er sich in mehreren Kunstbereichen. Dank der Nicht-Einschränkung schöpferischer Versuche auf nur eine ausgewählte Sphäre wird das nähere Herankommen an die Wahrheit möglich. Einzelne Kunstbereiche vervollständigen einander und erst aus ihrem Zusammenspiel ergibt sich ein vollständiger künstlerischer Ausdruck. Schaeffer ist in einer günstigen Situation, weil er ein großes dramaturgisches und kompositorisches Talent hat (abgesehen von anderen Talenten, wie z. B. plastisches Talent oder Talent zum Vortragen oder Ausführen eigener Werke). Man muß zugeben, daß Schaeffer diese Fülle von Begabungen und Fähigkeiten sehr schöpferisch ausnutzen kann.

Die größte Faszination von Boguslaw Schaeffer ist die Musik. Bereits in seiner Kindheit liebte er jedoch auch das Theater. Jahrelang machte er Notizen von allen Theatervorstellungen, die er sich im In- und Ausland angeschaut hat. Man muß also sagen, daß das Bedürfnis, fürs Theater zu schreiben, nicht von ungefähr und nicht mit einem Schlag kam, es reifte vielmehr allmählich in ihm. Schaeffer bewunderte immer die Virtuosität in jedem Bereich. Deswegen versuchte er zuerst einmal, das Gebiet, das ein Dramatiker zu betreten hat, genau zu untersuchen und zu erforschen; erst dann griff er zur Feder. Er hörte aber nie auf, Komponist zu sein. Es ist ein Dramatiker-Komponist, der diese Theaterstücke schreibt und nicht ein Theatermensch, der die Musik zugunsten der Bühne verraten hat. Schaeffers dramaturgisches Schaffen ist möglicherweise auch deswegen so voll entfaltet und fruchtbar, weil Musik und Theater sehr viel gemeinsam haben. Es scheint sogar, daß die Kenntnisse der Musikgesetze bei der Behandlung theatralischer Materie sehr behilflich sein kann. Ein einfaches Beispiel: in der Partitur muß das kleinste Detail eine Bedeutung für das Ganze haben. Diese Regel hat den Komponisten gewisse Disziplin gelehrt. Diese Disziplin kann er im Theater sehr gut gebrauchen, wo ja jede Geste, jedes Wort und selbst die kleinste Bewegung genau motiviert und durchdacht sein müssen und ein wichtiges Bestandteil des Ganzen bilden sollten. Der Komponist Schaeffer unterstützt und inspiriert den Dramatiker Schaeffer.

Schaeffer als Komponist ist ein Individualist. Bewußt mißachtet er alle bekannten und anerkannten Normen. Er entdeckt neue, bis dahin völlig unbekannte oder auch ungeahnte Musikgebiete. Er tut das mittels von Experimenten. In diesem Aspekt kann man deutlich Analogien zwischen Schaeffers Musik und seinem Theater feststellen. Im Theater distanziert sich Schaeffer ebenfalls von all dem, was auf der Bühne bereits gesagt worden ist und er überschreitet selbst die klassischen Grenzen im weitesten Sinne des Wortes. Es scheint mir auch, daß die Quelle mancher, insbesondere formaler Details dieser Theaterstücke in den Musikerfahrungen des Komponisten zu suchen ist. Man braucht nur die charakteristischen Anfangsszenen aller Schaefferschen Theaterstücke genauer zu betrachten. In jeder von ihnen steckt bereits der Keim jener Atmosphäre, die dann im ganzen Theaterstück herrschen wird. Wir haben noch keine Ahnung, wovon das Stück handeln wird, wir spüren aber bereits das spezifische, allen Szenen eigene Klima des Stückes. Die erste Szene (es ist meistens ein Dialog, seltener ein Monolog, wie z. B. im *Szenar für drei Schauspieler* oder im *Schauspieler*, dem man aber sofort anmerkt, daß eine zweite Person bald die Bühne betreten wird, um das Gespräch aufzunehmen) dauert nie sehr lange. Nach einem kurzen Augenblick erscheint bereits ein neues Motiv, das bald von einem anderen Motiv abgelöst wird. So geht es im ganzen Stück, immer in einem dynamischen, geradezu rasenden Tempo. Auch hier wird der Einfluß musikalischer Technik deutlich. In einem gut komponierten Werk enthält bereits die Exposition alle Motive, die dann später im Werk entwickelt und weitergeführt werden sollen. Ähnlich wie im Schaefferschen Theater werden diese Motive sehr bald verschiedene Änderungen und Modifizierungen erfahren.

Schaeffers Texte zeichnen sich durch große Musikalität aus. Das macht die Arbeit der Schauspieler wesentlich leichter, sie müssen sich sowieso sehr anstrengen, um die Texte auswendig zu lernen. Diese Texte sind sehr »launisch«, haben in der Regel kein Leitmotiv und arten oft in komplizierte Wortspiele aus.

Ihre Musikalität sowie die zutreffenden Formulierungen deuten auf eine besonders attraktive Eigenschaft dieses Theaters hin: Diese Texte gehen sehr leicht ins Ohr. Wenn man z. B. nach einer Vorstellung des *Szenars für drei Schauspieler* das Theater verläßt, hört man die Zuschauer bestimmte Textpartien laut wiederholen. Auf diese Weise werden die Texte dieser Theaterstücke zu einem neuen Sprachkode. Das belustigte Publikum fängt an, mit den Sätzen aus dem Text Schaefferscher Theaterstücke miteinander zu sprechen. Das ist auch ein Beweis für die enorme Tragkraft dieser Theaterstücke.

Trotz allem, was ich oben dargelegt habe, darf man die Analogien zwischen Schaeffers dramaturgischem Schaffen und seiner Musik nicht zu weit treiben. (Nebenbei gesagt: Schaeffer hält es weder für notwendig noch für richtig, daß seine Stücke von Musik in reiner Form begleitet werden.) Schaeffer entwickelte sein Theater mit ganz anderen Mitteln als seine Musikwerke, der Verlauf des schöpferischen Aktes ist im Falle von beiden Gebieten des künstlerischen Ausdrucks ebenfalls völlig unterschiedlich. Bei der Verfassung seiner Musikwerke lauscht Schaeffer — Komponist einer inneren Stimme, die ihm einzelne Noten sozusagen diktiert. Er schafft also ganz spontan. In diesem Falle wird der Intellekt seiner Rechte völlig beraubt, und die neue, vom Autor verwendete Sprache wird sofort ein ganz natürliches, fast angeborenes Mittel des künstlerischen Ausdrucks. Schaeffer beläßt seine Musikwerke immer in ursprünglicher Form, im Grunde genommen nimmt er fast keine Veränderungen oder Verbesserungen an der ersten Fassung vor. Anders verhält es sich mit seinen Theaterstücken. Sie entstehen zwar auch völlig spontan, und der Dramatiker programmiert ihren Verlauf und Schluß nie vor. Im Gegensatz zu seinen Musikwerken erfahren die Dramen jedoch viele Änderungen und Verbesserungen. Nach einer gewissen Zeit, wenn das emotionelle Verhältnis zum Werk in den Hintergrund getreten ist, sieht der Dramatiker die Möglichkeit oder gar die Notwendigkeit, seine Theaterstücke zu modifizieren oder zu verbessern. Ich habe den Eindruck, daß seine Kompositionen bereits in sich abgeschlossene Werke sind, während die elastische und sehr lebendige theatralische Materie oft vielen Änderungen und Verwandlungen unterliegt. Eine in Form von Noten verfaßte Komposition unterscheidet sich im Grunde genommen nicht im mindesten von ihrer Ausführung. Ein geschriebenes Drama und seine szenische Ausführung sind dahingegen zwei unterschiedliche Dinge.

In diesem Kontext müßte man folgende Fragen stellen: Ist jene Vollkommenheit, die den Drang zur ständigen Verbesserung des Stückes völlig ausschließen würde, im Theater tatsächlich so erwünscht? Ich glaube nicht. Die Kunst ist das Ergebnis der schöpferischen Arbeit des Menschen (manchmal — der Natur oder eines göttlichen Elements). Der Mensch ist bekanntlich ein mangelhaftes und unvollkommenes Wesen, folglich können und sollen seine Werke keine Diamanten ohne Risse sein, denn sonst würden sie dem Menschen völlig fremd vorkommen. Ich glaube, es ist nicht die Vollkommenheit, die über den Wert eines Kunstwerkes entscheidet, sondern zahlreiche und fortwährende Versuche des Künstlers, diese Vollkommenheit zu erreichen.

B18c.de, s. 17

*Das Theaterpublikum.
Das Lachen im Theater Schaeffers*

Die Situation eines Dramatikers ist viel schlimmer als die eines Schriftstellers oder Dichters. Der Dramatiker muß sich dessen völlig bewußt sein, für wen er schreibt, welches Publikum er besonders ansprechen möchte und – umgekehrt – welche Zuschauer an seinen Stücken interessiert sind. Alle literarischen Gattungen, bis auf das Drama, können im gewissen Sinne auch dann weiter existieren, wenn sie seinerzeit vom Zuschauer nicht akzeptiert worden sind. Ein Drama, das logischerweise erst auf der Bühne ein vollständiges, vollwertiges Werk wird, muß eines natürlichen Todes sterben, wenn es nicht gespielt und vom Theaterpublikum nicht akzeptiert wird. Das ist meistens der Fall, wenn die Stücke nur in einer bestimmten sozial-politischen Situation oder in konkreter historischer Zeit aktuell sind. Überzeitliche Werke haben die Möglichkeit, bessere und günstigere Zeiten abzuwarten. Davon, daß es tatsächlich der Fall ist, zeugen die Dramen großer Romantiker, die seinerzeit für ungeeignet für die Bühne gehalten wurden, die aber die Zeitprobe bestanden haben und deren theatralische Gestaltung erst viel später Wirklichkeit geworden ist.

Darüber hinaus scheint es mir, daß der Dramatiker ein besonders starkes Bedürfnis verspüren sollte, seine eigenen Beobachtungen und sein Wissen eines mehr bewußten und die Welt tiefer empfindenden Künstlers den Mitmenschen mitzuteilen. Die uns allen eigene Menschennatur verpflichtet zu dieser nicht egoistischen Haltung. Der Gedanken- und Erfahrungsaustausch ist nur auf ein- und demselben Niveau möglich, man kann nur jenen Menschen etwas mitteilen, die fähig sind, etwas mit unseren Augen zu sehen und deren Erfahrungen unseren Erfahrungen ähnlich sind.

In diesem Kontext erhebt sich also die Frage: wem übermittelt Boguslaw Schaeffer seine Beobachtungen, für wen schreibt er seine Theaterstücke? Es wird schwierig sein, eine einzig richtige Antwort auf diese Frage zu finden, man kann sie nur ungefähr skizzieren.

Schaeffers Stücke sind in erster Linie für jene Zuschauer bestimmt, die das intellektuelle Spiel, das dieses Theater vorschlägt, mitspielen möchten. Um die Spielregeln kennenzulernen, Mitteln, die es anwendet und den Inhalt, der es auffüllt, zu verstehen, muß das Bewußtsein des »Mitspielers« ein bestimmtes Empfindlichkeitsniveau erreichen, auf dem man der Welt und ihrem Zustand gegenüber nicht gleichgültig bleiben will. Notwendig ist auch das Bewußtsein (das in diesem Theater weiter entwickelt werden soll) all dessen, was um uns geschieht. Damit hängt die Fähigkeit zur Wahrnehmung verschiedener Lebenserscheinungen zusammen. Aus diesem Grunde braucht Schaeffers Theater ein weltoffenes Publikum, d. h. ein Publikum, das die vielen Aspekte der Existenz wahrzunehmen vermag. Jener »ideale Zuschauer« muß nicht nur für die Vielseitigkeit der Existenz besonders empfindlich sein, sondern er sollte auch das Theater selber in vielen Dimensionen wahrnehmen können. Schaeffers Theaterstücke machen es möglich, und es wäre falsch, den Inhalt seiner Dramen auf nur eine Richtung zu begrenzen. Die Formulierung »ein idealer Zuschauer« mag den Leser auf den Gedanken bringen, daß Schaeffers Stücke nur für elitäre Gruppen zugänglich sind. Um es gleich klarzustellen: Sicherlich sind seine Theaterstücke in einem gewissen Sinne elitär, was aber nicht bedeutet, daß sie nur für Intellektuelle oder geistige Elite bestimmt sind. Ich würde diese Stücke jedem empfehlen und ich würde nicht befürchten, daß sie von jemandem nicht akzeptiert werden könnten; die mehrmals erwähnte Vielseitigkeit dieser Stücke (auch die Vielseitigkeit der Perzeptionsmöglichkeiten) läßt diesen Fall einfach nicht zu. Diese »demokratischen« (wenn man sich hier dieser Vereinfachung bedienen darf) Gesetze dieses Theaters reichen ihm nicht immer zum Vorteil. Beispielsweise war in einer Krakauer Vorstellung des *Quartetts für vier Schauspieler* eine Gruppe von Soldaten anwesend. Sie haben sich totgelacht, nur . . . sie lachten immer in unpassendsten Momenten. Ein guter Witz ist bekanntlich ein relativer Begriff.

Ein Zuschauer, der sich ein Theaterstück Schaeffers ansehen will, darf nicht von der Voraussetzung ausgehen, daß dieses Stück die Verbesserung seiner (dank den alltäglichen Problemen und dem grauen menschlichen Treiben schlechten) Stimmung bewirken wird. In diesem Theater erfüllt das Lachen ganz andere Funktionen, obwohl man andererseits seinen Unterhaltungskarakter auch nicht unterschätzen darf. Das Lachen und der Witz sind dazu da, um den schmerzvollen Schlag zu lindern – die Wahrnehmung der Sinnlosigkeit und der Leere der heutigen Welt muß von dem sensiblen Zuschauer wie ein schwerer Schlag empfunden werden.

Die Tragik kommt durch den Filter des reinigenden Lachens, es ist also eine Art Mittel zur Selbstverteidigung. Es ist allgemein bekannt, daß gerade das erfrischende, belebende Lachen uns vor dem direkten Zusammenprall mit der düsteren Wirklichkeit schützt. Ich glaube, die Zuschauer erreichen mit der Zeit ein bestimmtes Niveau, wo sie sich die Frage stellen müssen: Worüber lachen wir eigentlich? Und dann müßte wohl die berühmte Gogol'sche Antwort kommen: Wir lachen über uns selber. Diese Feststellung erfordert einen gewissen Abstand sowie die Fähigkeit, die Welt mit Ironie zu betrachten. In diesem Augenblick verwandelt sich jener belebende Humor in inneres Lachen, d. h. in eine Art verständnisvolles Lächeln, das man dem Autor zuschickt als Zeichen, daß er recht hat und daß wir wissen, was er meint. Und dann — so scheint es mir — wird ein bitteres, vielleicht auch leicht spöttisches Lachen kommen. Wir werden (leider) feststellen müssen, daß diese Absurdität, die uns umgibt, so hoffnungslos sinnlos ist, daß wir darüber lachen müssen. Es ist aber ein schmerzloses Lachen.

In Schaeffers Theaterstücken wird der Mensch und sein Tun, seine tragisch-komischen Anstrengungen und die Welt, die ihn umgibt mit einem ironischen Blick betrachtet. Trotz allem darf sich der Zuschauer nicht gedemütigt fühlen. Hier gibt es keinen Platz für groben Hohn. (Dazu greifen meistens jene, die im Publikum einen imaginären Feind sehen.) Schaeffers Theater bedient sich nur einer leichten Verspottung, die sich wohl aus seinem Bewußtsein des gemeinsamen Menschentums ergibt.

bog26, fl. 999

In den letzten Jahren dominiert in der polnischen Literatur die sog. Tendenzliteratur, die sich der Anspielung bedient. Sie geht selbstverständlich auf die konkrete sozial-politische Situation in Polen zurück. Insbesondere die oppositionelle und die Exilliteratur wurde von einer Welle von Werken überflutet, die über die Wirklichkeit »jetzt und hier« sprachen. Selbst wenn man sich z. B. geschichtlicher Metapher bediente, war es allen klar, daß es im gegebenen Werk um die aktuelle Situation ging. Das ging manchmal so weit, daß ein an die Allgegenwart politischer Anspielungen gewohnter Zuschauer bzw. Leser sie auch in einem gar nicht tendenziösen Werk sucht und . . . sie dort — wer weiß wie — auch fand. Es leuchtet ein, daß diese so eng an konkrete Wirklichkeit gebundene Literatur die Zeitpöbe nicht bestehen konnte. Es war, meiner Meinung nach, keine hochfliegende Literatur, von der man erst dann sprechen darf, wenn jeder, unabhängig von Ort und Zeit, dort etwas für sich finden kann. Um diesen Effekt der Überzeitlichkeit zu erreichen, muß man über allgemeinmenschliche und für die menschliche Existenz wirklich bedeutende Probleme schreiben. Deswegen ist die Bestimmung von Raum, Ort und Zeit so wichtig, bleiben sie doch nicht ohne Einfluß auf die Problematik und insbesondere auf die Aufnahme des Werkes.

Wir wollen jetzt versuchen, diese Problematik in den Theaterstücken von Boguslaw Schaeffer zu untersuchen.

Die Theaterstücke dieses Dramatikers sprechen nicht über die Aktualität. Jegliche Assoziationen mit der Wirklichkeit, die sich beispielsweise im Falle von dem Stück *Das Morgenrot* einstellen könnten, sind falsch. Unter dem Begriff »Wirklichkeit« verstehe ich hier eine nur oberflächliche, d. h. nur in einer konkreten sozial-politischen Dimension verstandene Wirklichkeit. Schaeffers Dramen können nur im weiteren Sinne aktuell genannt werden. Sie sprechen ja hauptsächlich über den Verfall der geistigen Kultur des Menschen, sie geben also den wirklichen Zustand der Welt wider, deshalb sprechen sie (wenn auch nur in einem gewissen Grad) von dem heutigen Tag. Eine Ausnahme, die jedoch die Regel bestätigt, bildet *Webern*. Dieses Stück handelt von der Vergangenheit, oder besser gesagt: es ist ein Stück, dessen Handlung sich in der Vergangenheit abspielt. Meistens spielen Schaeffers Stücke nicht in konkreter historischer Zeit und sind sozusagen zeitlos. Diese Tatsache macht weitgehend Verallgemeinerung hinsichtlich des Inhalts und der Problematik möglich. Das wiederum läßt eine parabolische Aussage dieser Dramen zu. Nur in einem Theaterstück, in *Den Düsternissen*, ist die Zeit und sogar der Ort ziemlich genau feststellbar: es ist die Zwischenkriegszeit mit ihren Problemen: die Entwicklung des Faschismus und der Logik, Gangster, die Lehre Freuds, Adolfs Jugend. All das bedeutet keinesfalls, daß dieses Theaterstück nur die Probleme jener Wirklichkeit betrifft. Es scheint mir, die Wahl jener Zeit für die Zeit der Handlung ermöglichte es dem Autor, die Leere verschiedener Ideologien und Denksysteme zu entlarven, die den Lebensinhalt jener Welt bildeten und die sich unsere Wirklichkeit auch teilweise zum Vorbild hat nehmen sollen. Auf diese Weise wurde in einer weiten und vollständigen Form dargestellt, aus welchem Grund, unter welchen Bedingungen und in Begleitung welcher Worte und Anstrengungen unsere Wirklichkeit stirbt.

Der Ort der Handlung der Stücke Schaeffers? Er bleibt meistens ein Rätsel, es sei denn, er Regisseur des Stückes bestimmt einen konkreten Ort (beispielsweise spielt die Handlung *Des Morgenrots* in der Regie von Izabela Cywinska auf einer Baustelle). Ich würde eine Behauptung wagen, die auf den ersten Blick ganz absurd vorkommen mag, daß die Theaterstücke von Schaeffer nirgends und überall spielen. Nirgends, denn der Handlungsort ist (bis auf *Die Düsternisse*) nie konkret festgelegt. Darüber hinaus bedient sich Schaeffer in seinen Theaterstücken oft sehr krasser Übertreibung, seine Stücke weisen immer eine starke hyperbolische Tendenz auf. Einem Rationalisten, der nur an konkrete Tatsachen glaubt, wird solch eine Welt unwirklich und wenig real erscheinen, als daß sie irgendwelche Wahrheiten über unsere jetzige Existenz mit sich bringen könnte. Im Grunde genommen können Schaeffers Dramen überall spielen, denn sie handeln hauptsächlich von dem geistigen Tod, der Europa oder — noch breiter — die ganze Welt mit erfaßt hat. Die berühmte Aristoteles'sche Einheit des Ortes gibt es in diesen Stücken nicht. Um aber von den heute nicht gern gesehenen Verallgemeinerungen frei zu werden, wollen wir als Zuschauer annehmen, daß sich das Ganze einfach auf der Bühne abspielt. Es ist eine Bühne, die in Dimensionen des griechischen Theaters verstanden wird, das ja ein offenes Theater war. Bei Schaeffer wird die ganze dramaturgische Problematik ebenfalls nicht durch drei Wände begrenzt, sie geht weit über den Theaterraum hinaus und nach der Theatervorstellung kommt sie uns nicht mehr wie eine bloße theatralische Illusion vor, in der nur wenig Wahrheit steckte.

Ein breiter Begriff als die Zeit der Handlung ist der Begriff des szenischen Raumes. Er hat die Möglichkeit, über die alltäglichen, prosaischen Sphären hinauszugehen und geistige »Regionen« menschlicher Existenz mit zu erfassen. Es scheint mir, daß der Raum, in dem sich Schaeffers Dramen abspielen, auf das Gebiet der Metaphysik übergreift. Gemeint ist hier vor allem die Tatsache, daß die Theaterstücke dieses Dramatikers an den Kern der Wahrheit gelangen und zum Wesen der Sache vordringen wollen sowie philosophische Probleme zu ergründen versuchen. Ich habe den Eindruck, daß man gerade in diesem Sinne vom metaphysischen Raum in Schaeffers Dramen sprechen darf. Sein Gegenteil ist hier die banale Realität. Mit ihrem Erscheinen wird der dramaturgische Raum auf die Dimension menschlicher Kleinigkeiten, manchmal sogar auf die Dimension menschlicher Vulgarität und Primitivität eingengt.

Es wird deutlich, daß Schaeffer keinesfalls den Anforderungen gerecht wird, die Aristoteles an die Kunst stellte. Der Dramatiker bricht auch mit der Regel der Einheit der Handlung (mit Ausnahme des Stückes *Webern*). Ich glaube aber, daß die Beachtung von jenen vor Jahren ausgedachten Normen und Regeln einen Rücktritt bedeuten würde. Das Festhalten an Normen, die früher eine Notwendigkeit oder gar ein Maßstab für den Wert der Kunst waren, scheint jetzt völlig absurd zu sein. Die Kunst soll nicht nur den Anforderungen der Zeit entsprechen, sie muß vielmehr von festgelegten Regeln Abstand nehmen können. Ist sie doch eine Sphäre absoluter Freiheit, sie hat folglich das Recht, im schöpferischen Akt selber Regeln zu bestimmen.

bog27, fl. 999

»Phantasier doch nicht!« – so ermahnen wir denjenigen, der sich unserer Meinung nach Verschiedenes ausdenkt, d. h. keine Wahrheit sagt. Ich habe aber immer den Eindruck, daß diese Ermahnung von uns falsch formuliert wird. Im Falle von alltäglichen, menschlichen Problemen ist das sicherlich nicht von großer Bedeutung, ich meine jedoch, daß die zwei Begriffe: Phantasie und Wahrheit im Grunde genommen gar nicht so weit voneinander entfernt sind. Wir wissen nichts hundertprozentig und sicher. Keiner von uns kennt die absolute Wahrheit, wir können sie uns nur auf verschiedene Weise *vorstellen*. So können wir nur ein Bild der Wahrheit entwerfen und davon ist es zum Einsetzen der Phantasie nicht mehr weit. Wenn wir von der Voraussetzung ausgehen, daß es keine hundertprozentige Wahrheit gibt oder daß sie für uns verborgen bleibt, so kommt derjenige, der ein Bild der Wahrheit aus möglichst großer Anzahl von Vermutungen, Varianten und Hypothesen entwirft, am nächsten an die Wahrheit heran. Wenn wir unsere Phantasie schweifen lassen und mit ihrer Hilfe die für das vernünftige Denken unerreichbaren Gebiete erforschen, tragen wir zur Erweiterung jenes Wahrheitsbildes um neue und neue Fragmente und Aspekte bei und mit jedem neuen Fragment nähern wir uns der Wahrheit. Sind also Phantasie und Wahrheit angesichts der oben angeführten »Theorie« tatsächlich so weit auseinandergehende Begriffe?

Das Theater von Boguslaw Schaeffer ist ein Theater der Phantasie und der Wahrheit. Der Dramatiker setzt seine Phantasie ein, um auf diese Weise hinter die Wahrheit zu kommen, denn in der Kunst ist ja die Wahrheit am wichtigsten. Schaeffer läßt sich nämlich von Dante's »l'alta fantasia« leiten. Im Grunde genommen spielt bei ihm die Phantasie am Anfang des schöpferischen Aktes die erste Geige. Um etwas schreiben zu können, muß man sich zuerst eine Szene oder wenigstens die Personen vorstellen. Schaeffer denkt sich zuerst die Situation aus, erst dann die Helden. So kann er die leichte Identifizierung der Personen vermeiden und er läßt sie in einem unkristallisierten und uneinheitlichen Zustand existieren. Das Problem beruht darauf, daß man seine Phantasie voll einsetzen muß, um sie wirklich schöpferisch werden zu lassen. »Schöpferisch« heißt: frei von der Nachahmung jeglicher Schemata, völlig selbständig und weit entfernt von der Wahl einfachster Lösungen. Um so phantasieren zu können, muß man manchmal mit allen Schemata brechen und sogar unlogisch werden – daher der bei Schaeffer allgegenwärtige Überraschungseffekt. Wenn der an einfache, in ihrer Logik und Klarheit langweilige Theaterstücke gewohnte Zuschauer eine konkrete, herkömmliche und wohl bekannte Fortsetzung der Handlung erwartet, läßt sich Schaeffer etwas völlig anderes und unerwartetes einfallen. Die Phantasie gewinnt hier mit der einseitig verstandenen Logik der Geschehnisse und läßt das Theaterpublikum während der Vorstellung nicht einschlafen. Wenn es dem Zuschauer nach einer Zeit scheinen mag, das »Spiel Schaeffers« bereits begriffen zu haben, beginnt der Dramatiker alles wieder von Anfang an und dies noch von einer ganz anderen Seite, so daß der Zuschauer ständig zum Nachdenken gezwungen ist. Die Phantasie, deren sich dieses Theater bedient, ist außerordentlich fruchtbar. Sie erfaßt mehrere Gebiete und mit der Zeit verzweigt sie sich immer schneller. Schaeffer weiß die Chance, die jedem Dramatiker im Theater gegeben wird, völlig auszunutzen und er beschränkt sich nicht auf die Verteilung der Stimmen im Theaterstück, was heute bei der Mehrheit zeitgenössischer Schriftsteller der Fall ist. Schaeffer läßt eine irrealer Welt entstehen, die es noch nicht gab. Vielleicht aber gab und gibt es sie weiterhin, doch sie bleibt genauso tief verborgen wie die Wahrheit? Der Aufenthalt in dieser Welt macht auf den Zuschauer einen unvergeßlichen Eindruck. Die Anstrengung, so eine Welt zu schaffen, kann keinesfalls von Tatsachen kommen, die die wichtigsten Mittel des Tendenztheaters sind. Sie sind weder interessant noch sagen sie (gegen allen Anschein) sehr viel über die Welt aus. Mit dem Verstand wird man das Wesen des Lebens nie ergründen können, genauso kann man mittels der Beschreibung trockener Tatsachen keinesfalls ein wahres Bild des Menschen gestalten. Mit Hilfe von Tatsachen kann man sicherlich die Alltäglichkeit der Welt und das Leben eines durchschnittlichen Menschen sehr wohl darstellen. Sind es aber die Alltäglichkeit und der Durchschnitt, die uns im Theater interessieren sollen? Die Wirklichkeit wird von einer Unmenge mitelmäßiger Wesen überflutet. Der Durchschnitt war aber nie die Antriebskraft der Welt und ist es zum Glück auch jetzt nicht. Deswegen sind die meisten Schaefferschen Helden Persönlichkeiten, auch im negativen Sinne, es sind jedenfalls untypische Gestalten, wenigstens dem äußeren Anschein nach. Trotzdem wird ihre Mittelmäßigkeit sehr oft entlarvt und ihr Nicht-Typisch-Sein verliert ihre Anziehungskraft.

Das Theater Schaeffers bedient sich, wie bereits mehrmals angedeutet, verschiedener Bilder. In ihnen steckt ein Urgedanke sowie archetypische Gefühle, Gedanken und Wahrheiten. Jene Bilder verdanken ihr Zustandekommen vor allem der Einbildungskraft des Autors, die noch zusätzlich von seiner Intuition unterstützt wird. Es ist eine Art Phantasie, die fähig ist, einen Abstand gegenüber der Wirklichkeit zu gewinnen und sie nimmt diese (im Grunde ganz unattraktive) Wirklichkeit nie als Grundlage für ihre schöpferische Tätigkeit. Boguslaw Schaeffer behauptet, die Welt sei nicht interessant, nur einige Probleme seien fesselnd und zugleich sehr theaterwirksam. Warum sind wir also geneigt, zu wiederholen, daß das Leben unsere Phantasie übersteigt? Möglicherweise ist es gar nicht der Fall. Vielleicht übersteigt die Welt nur unsere Vorstellung von der Welt, und wir muten ihr Unmögliches zu.

Dank seiner Einbildungskraft kann uns Schaeffer eine Probe des Theaters der Möglichkeiten, des hypothetischen Theaters – wie es der Regisseur im *Schauspieler* nennt – zeigen. Der Dramatiker prüft, welche Möglichkeiten und welch ein unbekanntes Potential noch im Theater stecken. Die Einbildungskraft kommt hier in verschiedenster Form zum Vorschein. Sie spricht direkt über sich selber, wie z. B. in der Erzählung über Phantasieanfälle, die der Schauspieler in der *Audienz* vorbringt oder aber sie enthüllt ihr Potential auf eine Art und Weise, die wir beispielsweise in Malgorzata's Erzählung im *Schauspieler* sehen.

Ich habe den Eindruck, daß die Phantasie für Schaeffer (und wohl für viele von uns) eine Art Gegenmittel ist: ein Gegenmittel für die heutige Welt, für die Vernunft, deren allgegenwärtige Herrschaft die Bühne mit erfaßt hat (man braucht nur Brecht oder Stanislawski zu nennen) und für die Wirklichkeit, die man durch vernünftiges Denken, automatisierte Reflexe oder auch Gefühle zu bändigen versucht. Die Logik und die Voraussehbarkeit der Wirklichkeit sind nicht nur schrecklich langweilig, sie schränken auch die Möglichkeiten des Menschen ein und zwingen ihn in ein Schema, vor allem in ein Denkschema hinein. Die Phantasie schafft dahingegen eine Sphäre der Freiheit. Diese Freiheit kommt in verschiedensten Dimensionen zum Vorschein; für mutige und schöpferische Geister ist es auf jeden Fall die Sphäre absoluter Freiheit.

ordnet (oder vielleicht doch nebengeordnet) gegenüber den Wahrheiten, die der Dramatiker in seinem Stück vermitteln will, behandelt werden. Sonst muß man sich dessen bewußt sein, daß das Theater eine lebendige Materie ist. Diese Lebendigkeit verdankt es in erster Linie dem virtuosen Können der Schauspieler, für die Schaeffer seine Stücke schreibt.

B19c.de, s.23

bog29, fl. 999

Schlußbemerkungen

Beim Lesen der Theaterstücke von Boguslaw Schaeffer kommt mir manchmal der Gedanke, daß es gar nicht so schlecht wäre, wenn die szenische Verwirklichung dieser Texte nur in der Einbildungskraft des Lesers zustande kommen würde. Es ist selbstverständlich ein dummer, nutzloser und völlig absurder Traum — außerhalb des Theaters hätten ja diese Texte keine Daseinsberechtigung. Trotzdem denke ich von Zeit zu Zeit darüber nach, meistens dann, wenn ich neue, noch nicht zur Aufführung gebrachte, vielbesetzte Theaterstücke lese. Dann muß ich befürchten, ob der Autor auch diesmal solche Mitarbeiter findet, die imstande sein werden, diese theatralische sehr attraktive und vom Künstler meisterhaft gebaute Welt im Theater Wirklichkeit werden zu lassen. Nur im Falle von sehr schlechten Texten ist es notwendig, sie bei der szenischen Umsetzung zu verbessern. Wenn man es aber mit einem ausgesprochen geistreichen und interessanten Stück zu tun hat, sollte man nicht daran denken, etwas hinzuzugeben (obwohl die schöpferische Bereicherung selbst eines besonders wertvollen Dramas dem Werk sicherlich nur zum Vorteil gereichen kann), sondern in erster Linie daran, daß nichts verlorengeht. Schaeffer hat jedoch immer Vertrauen in die Schauspieler gesetzt, er vertraute auf ihre künstlerischen Möglichkeiten und ihre Intuition. Bereits am Anfang seiner dramaturgischen Laufbahn »suchte« er seine Schauspieler, jene Auserwählte betrachtete er mit dem scharfen und geübten Blick eines hervorragenden Theaterkenners. Schaeffer schrieb und schreibt immer noch für Schauspieler, beim Werden eines Theaterstückes denkt er immer an Schauspieler. Auf diese Weise hat er eine Art absolutes Gehör in sich entwickeln können, mittels dessen er große schauspielerische Talente fehlerlos erkennt und die am meisten theatralischen Mittel des szenischen Ausdrucks für seine Bühnenwelt entdeckt. Oft kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Dramatiker die Schauspieler anbetet. Sie spüren das sehr wohl und um so deutlicher erblicken sie in Schaeffers Dramen eine große Chance zur vollen Entfaltung ihrer Künstler- und Menschenpersönlichkeit. Schaeffer hat auch einen Kreis von eingeweihten Regisseuren. Es sind jene Künstler, die bereit sind, von allen Moden und von dem Druck der Öffentlichkeit frei zu werden sowie von all dem Abstand zu nehmen, was zwar nicht Kunst ist, das aber das Theater wie ein Netz von allerlei Abhängigkeiten umschlingt. Schaeffers Regisseure erblicken ihre Hauptaufgabe in der Darstellung der in seinen Dramen enthaltenen szenischen Wahrheit. Dies ist eine durchaus interessante künstlerische Herausforderung, zum anderen einfach ihre Pflicht. Schaeffers Theaterstücke geben den Schauspielern, Regisseuren, Zuschauern und Lesern (das kann ich bezeugen . . .) die Möglichkeit, etwas Einmaliges und Außergewöhnliches, ein nicht alltägliches, phantastisches Abenteuer zu erleben. Es ist kein Wunder. Boguslaw Schaeffer ist eine Persönlichkeit im wahren Sinne des Wortes, das muß jeder zugestehen, der seinen Werken jemals begegnet ist oder begegnen wird; mit seinen Theaterstücken trägt er zur Düngung des nicht mehr fruchtbaren theatralischen Bodens sehr erfolgreich bei.

bog30, fl. 999