

Peter Schaffers "totales Theater"

Autor(en): **Fricker, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **72 (1992)**

Heft 1

PDF erstellt am: **06.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165017>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Robert Fricker

Peter Shaffers «totales Theater»

Peter Shaffer, der Verfasser des Schauspiels «*Amadeus*», das dem bekannten Mozartfilm zugrunde liegt, ist einer jener Autoren, die in der Mitte der fünfziger Jahre die sogenannte «*New Wave*» auslösten, welche dem englischen Drama und Roman neue Impulse verlieh. Das Zeichen auf dem Gebiet des Dramas setzte *Samuel Beckett* mit «*Waiting for Godot*» (1956); dicht aufgeschlossen folgten *John Osbornes* «*Look Back in Anger*» (1957), *Harold Pinters* «*The Birthday Party*» (1957), *Arnold Weskers* «*Chicken Soup Trilogy*» (1958–1960) und *Peter Shaffer* mit «*Five Finger Exercise*» (1958), um nur die bekanntesten Namen und Titel zu nennen. Was Shaffer zunächst vor vielen Autoren unserer Zeit auszeichnet, ist der Umstand, dass es ihm gelungen ist, das hohe Niveau seiner Kunst, das «*Five Finger Exercise*» aufweist, während dreier Jahrzehnte bis zu seinem jüngsten, 1988 veröffentlichten Stück, «*Lettice and Lovage*», beizubehalten. Diese Tatsache verdient hervorgehoben zu werden; denn manch ein moderner Autor vermochte die in ihn gesetzten Erwartungen nicht zu erfüllen, oder er verstummte frühzeitig. Was Shaffer von den anderen erwähnten Dramatikern unterscheidet, ist die Nähe seiner Kunst zu früheren Formen des englischen Schauspiels, nicht zuletzt zu denen *Shakespeares*. Dieser war als prominentes Mitglied der führenden Schauspielertruppe seiner Zeit noch enger mit dem Theater verbunden als die meisten «*playwrights*», an denen das elisabethanische Zeitalter so reich war. Er schrieb für seine Truppe und das Theater, das ihr gehörte. Es ist überdies belegt, dass er als Autor bei den Proben, die der Aufführung seiner Stücke vorangingen, zugezogen wurde. Auch Peter Shaffers Schauspiele sind aus der engen Zusammenarbeit von Autor, Regisseur und Schauspieler hervorgegangen, aber Shaffer hat, im Gegensatz zu Shakespeare, die erste Aufführung, zu der er massgebend beitrug, in den Bühnenanweisungen des gedruckten Textes festgehalten, die sich auf das Bühnenbild, die Beleuchtung, Geräusche, den Tonfall der Stimme, die Mimik, Gestik und die Bewegungen der Spieler beziehen, so dass sich der Leser ohne Mühe vorstellen kann, er wohne einer Aufführung im Theater bei. Die Teilnahme des Autors an der Einstudierung verhindert die Eigenmächtigkeit des Regisseurs, die sich heute vor allem in der Geringschätzung des Textes und der vernachlässigten Diktion der Schauspieler unangenehm bemerkbar macht; andererseits sorgt die Gegenwart der Theaterleute dafür, dass neben dem Dichterwort die Theatralik zu ihrem Recht kommt. Dass Shaffers Dramen, mit wenigen Ausnahmen, ein weltweiter Erfolg zuteil geworden ist, verdanken sie zu einem wesentlichen Teil der

engen Zusammenarbeit eines hervorragenden Theaterdichters mit hervorragenden Regisseuren wie *Peter Hall* und *John Dexter* und Schauspielern wie *John Gielgud*, *Derek Jacobi* u. a. Der Einsatz aller Mittel der theatralischen Rhetorik, der visuellen und der akustischen, die einem solchen Team zur Verfügung stehen, tritt am deutlichsten in «*The Royal Hunt of the Sun*» (1964) zutage, in dem Shaffer die Eroberung Perus durch Pizarro darstellt. In den Vorbemerkungen zu diesem Stück umschreibt er das von ihm angestrebte und immer wieder verwirklichte Theater so:

«*My hope was always to realize on stage a kind of <total> theatre, involving not only words, but rites, mimes, masks and magics. The text cries for illustration. It is a director's piece, a pantomimist's piece, a musician's piece, a designer's piece, and of course an actor's piece, almost as much as it is an author's.*»

Unter den heutigen Verhältnissen verdient die leise, von mir hervorgehobene Einschränkung im letzten Satz Beachtung.

Wie Shakespeare, liebt es Shaffer, mit den überlieferten Gattungen und Formen des Dramas zu experimentieren. Jedes seiner Schauspiele hat die dem Inhalt angemessene Gestalt. «*Five Finger Exercise*» knüpft sowohl an das «*well-made play*» wie an das «*domestic play*» an. In zwei Akten, die in je zwei Szenen unterteilt sind, werden die Beziehungen von fünf Personen, ihre Entwicklung und deren Folgen dargestellt. Nach dem Krieg sucht Walter, ein junger Deutscher, in einer englischen Familie das, was er zuhause nicht fand: Verständnis und Geborgenheit; aber im Spannungsnetz zwischen den Eltern, zwischen ihnen und ihren Kindern werden, seine lauterer Absichten nicht verstanden oder missdeutet, so dass das wohlgefügte Gesellschaftsdrama als Tragödie endet, und moderne Tragödien sind im heutigen Theater Ausnahmen.

Gesellschaftsdramen besonderer Art sind auch die beiden komplementären Einakter «*The Private Ear*» und «*The Public Eye*» (1962). Auch hier geht es um schadhafte menschliche Beziehungen. Im ersten Stück endet das gegenseitige Erkunden und Abtasten der Persönlichkeit und der Absichten von drei jungen Leuten, das Shaffer durch einen subtilen, nuancierten Dialog ausdrückt, damit, dass der Versuch eines jungen Idealisten, sein von Botticellis Venus inspiriertes Liebessehnen in die Wirklichkeit umzusetzen, an der Realität scheitert. Das zum Scheitern verurteilte Sehnen des Menschen nach einem Ausser- und Überich gewann schon in Walter, der zentralen Figur von «*Five Finger Exercise*», Gestalt; in immer neuen Variationen und mit neuen Inhalten begegnen wir diesem Motiv auch in Shaffers späteren Schauspielen.

Im zweiten Einakter, «*The Public Eye*», tritt als Träger des «*öffentlichen Auges*», das alles sieht und enthüllt, was im anderen Stück das «*private Ohr*» (auch das des aufmerksamen Zuschauers) vor allem hört, von den Personen

aber nur mangelhaft verstanden wird – ein Mann auf, der an die Titelfigur von Priestleys «*The Inspector Calls*» erinnert. Charles Sidley, ein nüchterner Buchhalter, misstraut der ehelichen Treue seiner jungen Gattin, die sich selbständig zu machen beginnt, und hat einen Privatdetektiv damit beauftragt, ihr auf Schritt und Tritt zu folgen. Aus den Berichten Belindas und dieses Beobachters oder Spions mit dem allegorischen Namen Julian Christoforou geht hervor, dass die beschattete Frau ihre eigenen Wege ging, sich aber immer mehr von ihrem unsichtbaren Verfolger führen liess, bis er sich als «der Dritte» zu erkennen gibt, der wie Christus dort auftritt, wo zwei beieinander sind. Nun befiehlt er dem Ehemann, nicht wie einst Eurydike ihrem Orpheus, sondern umgekehrt wie einst Orpheus seiner Eurydike zu folgen, die ihn schweigend aus dem Hades der eifersüchtigen Vereinsamung und des seelischen Todes heraus und in den Bereich des seelischen Lebens zurückführt. Hier endet das Drama nicht wie in «*The Private Ear*» mit der Trennung dreier Menschen, sondern ein Vermittler, der die Züge einer Christusfigur aufweist, führt zwei innerlich getrennte Ehepartner wieder zusammen, so wie es in T. S. Eliots «*The Cocktail Party*» der als moderner Psychiater auftretende Seelsorger Reilly tut; und wie Eliot hat auch Shaffer die christliche Deutung mit einem antiken Mythos verwoben und dadurch diskret verhüllt.

«*The Public Eye*» bezeichnet Shaffer als eine Komödie, während er das Komplementärstück mit dem neutralen Terminus «*a Play*» charakterisiert. Den Einakter «*A Black Comedy*» (1965) hingegen, dem er als Komplementärstück «*White Liars*» an die Seite gestellt hat, nennt er «*a Farce*». Während «*White Liars*», wie «*The Private Ear*», ein Konversationsstück ist und sich an das Ohr des Zuschauers wendet, kommt in «*A Black Comedy*» nicht wie in der Komödie «*The Public Eye*» das innere, sondern das körperliche Auge auf seine Rechnung. Auf beiden Gebieten, dem niederen und dem hohen Lustspiel, erweist sich Shaffer in diesen vier Einaktern als ein Meister. «*A Black Comedy*» stellt dem Regisseur und dem Komödianten herrliche Aufgaben; hier kann gezeigt werden, wie Menschen, die in einem delikaten Beziehungsnetz zappeln, sich bei hellem Licht bewegen, als wäre es tiefe Nacht, und wenn sie umgekehrt im Dunkeln zu tappeln vortäuschen, ist die Bühne beleuchtet. Schwarz ist diese Farce auch deshalb, weil hinter dem bald hellen, bald dunklen «Vorhang» die professionellen und die amourösen Beziehungen der Figuren einen für die Hauptperson höchst peinlichen Verlauf nehmen.

Auf diese vier Einakter liess Shaffer vier längere Spiele folgen: «*The Royal Hunt of the Sun*» (1964), von dem bereits kurz die Rede war; «*Shrivings*» (1974), die Bearbeitung eines Dramas, das vier Jahre zuvor mit nur mässigem Erfolg aufgeführt worden war; «*Equus*» (1973), wie «*The Royal*

Hunt of the Sun» im Theater und auf der Leinwand ein Welterfolg; und dann, 1979, «*Amadeus*», das ungezählten Jugendlichen den Zugang zu Mozart erschlossen hat und auch zur Aufwertung der Kompositionen seines Gegenspielers Antonio Salieri beigetragen haben dürfte. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass Shaffer, bevor er für die Bühne und den Film schrieb, sich als Theater- und Konzertkritiker betätigte, was zur Erklärung der wichtigen Funktion der Musik und von Geräuschen aller Art in seinen Schauspielen beiträgt. In gewisser Beziehung führte er damit die Tradition des Melodramas weiter, das im englischen Theater des 19. Jahrhunderts so beliebt war und seinerseits eine Entsprechung in den Liedern hat, die Shakespeare und seine Zeitgenossen gern in ihre Dramen einstreuten. Immer wieder erinnert Shaffers Dramaturgie an das ältere englische Schauspiel.

Einige kurze Bemerkungen zu seinen längeren Dramen müssen hier genügen. Mit «*The Royal Hunt of the Sun, A Play concerning the Conquest of Peru*», lässt sich das Erobererdrama «*Tamburlaine*» von Shakespeares grossem Zeitgenossen *Christopher Marlowe* vergleichen. Der Vergleich würde den Unterschied hervortreten lassen, der die Sicht der Figur des Eroberers in einer antiheroischen Zeit wie der unsrigen von der eines heroisch eingestellten Zeitalters, wie es die Renaissance und damit auch die elisabethanische Ära war, trennt. Dieses zweiteilige oder zweiaktige historische Schauspiel ist in zweimal 12 Szenen oder Episoden – 12 bzw. 24 ist die Zahl der Gesänge des heroischen Epos – unterteilt. Es weist die episodische Struktur von Shakespeares historischen Dramen auf. Die beiden Teile bilden eine aufsteigende und eine abfallende Linie, wobei der Höhepunkt, die Klimax, die Wende zum tragischen Ausgang hin, die Peripetie, einleitet. Das Stück weist die pyramidenförmige Struktur auf, die *Gustav Freitag* in den Shakespear'schen Tragödien zu erkennen glaubte. Den episodischen Aufbau hat Shaffer auch in seinen späteren längeren Dramen verwendet. Hier tritt aber auch die Figur des kommentierenden Erzählers auf, die an die «epische» Dramaturgie *Bert Brechts* erinnert, welche ihrerseits dem älteren englischen Schauspiel verpflichtet ist. In «*The Royal Hunt of the Sun*» verkörpert der jugendliche Erzähler Martin die Bewunderung – Shaffer gebraucht gern den religiös gefärbten Ausdruck «*worship*» – der heroischen Seite von Pizarros Gestalt und der Eroberung Perus; mit zunehmendem Alter verdrängt bei ihm die Ernüchterung den Enthusiasmus, und sie endet in der tiefen Enttäuschung über die Entwicklung des Unternehmens, welche die sich vertiefenden Schattenseiten der Kolonisierung des Inkareiches hervortreten lässt. Es ist bezeichnend für Shaffer – und hierin unterscheidet er sich von den meisten seiner Zeitgenossen –, dass er Pizarro in der Gestalt des vergötterten Sonnenkönigs Atahualpa einen ebenbürtigen Gegenspieler gegenüberstellt, und dass er den Eroberungsfeldzug durch das Drama der Beziehungen der beiden Protagonisten psychologisch und

weltanschaulich vertieft. Pizarro glaubt, in dem Inka die Verkörperung seines religiösen Sehns zu erkennen; er verehrt ihn, so wie der junge Martin ihn, Pizarro, verehrt. Aber die Jagd auf das peruanische Gold hat zur Folge, dass das materialistische Gewinnstreben der Spanier den Sonnenkönig seiner göttlichen Macht beraubt. Als sich droben die «*Sonnenbühne*» mit dem aus den Tempeln geraubten Gold zu füllen beginnt, steigt der Gottkönig herunter auf die irdische Bühne. Als blosser Mensch wird er Pizarros Freund; doch dieser lässt ihn umbringen, um der materiellen Zielsetzung des Feldzuges zu genügen, und bricht damit das Wort, das er sich selbst und seinem besseren Ich, dem Freund, gegeben hat. Das Drama endet mit Atahualpas Hinrichtung, auf die keine Auferstehung folgt. Der Gottesbeweis, der die Analogie der Sonnenreligion der Inkas zur christlichen Heilslehre andeutet, bleibt aus. «*The Royal Hunt of the Sun*» schliesst mit Pizarros verzweifelter Resignation; denn durch den materiellen Sieg hat er die Gottheit, der seine Sehnsucht galt, vernichtet.

Die spannungsreiche Auseinandersetzung von Protagonist und Antagonist hat Shaffer in «*Shrivings*», das in der ersten Fassung den Titel «*The Battle of Shrivings*» führte, auf einer abstrakteren, allegorischen Ebene variiert, die an das mittelalterliche «*Morality Play*» erinnert, in dem die «*Psychomachia*», der Kampf zwischen den guten und den bösen Kräften der menschlichen Seele, dargestellt wurde. Das Stück entstand während der Studentenunruhen in New York. *Shrivings* ist ein säkularisiertes Kloster; der Name bedeutet aber auch «*Beichten*», und im Kampf der beiden Hauptgestalten gewinnen wie in einer Beichte die tiefsten Bewegkräfte der Seele dramatische Gestalt. Sir Gideon – der Name des Richterkönigs aus dem Alten Testament wirkt ironisch – ist ein zutiefst überzeugter Pazifist, der von zwei jungen Menschen verehrt wird. Sein alter Freund Mark verkörpert die aggressiven Instinkte der menschlichen Seele; er erschüttert zuerst in einem Spiel, bei dem alle Weiss tragen, mit drei grünen Äpfeln, die sowohl an den Sündenfall im Paradies wie an den griechischen Mythos erinnern, den Glauben seines Sohnes David an seine pazifistische Mission. Dann verführt er die Gideon wie ein Jünger ergebene Lois, worauf diese ihrem Meister derart zusetzt, dass er sie schlägt und damit eine tiefere seelische Schicht enthüllt, die seinen Pazifismus unterhöhlt. Obwohl der Kampf mit einem Sieg der aggressiven Instinkte und der Gewalt endet und «*the unimprovable condition of man*» aufzeigt, wie Shaffer es formuliert, schliesst das Drama mit einer für ihn bezeichnenden Patt-Situation, die er durch das Erstarren der Gebärdensprache der vier Personen darstellt: Unten führt Mark den Suppenlöffel zum Mund des völlig entmutigten, seiner Illusion beraubten Gideon, während droben die beiden jungen Leute sich unentschlossen gegenüberstehen. «*Shrivings*» ist ein starkes Schauspiel, das die Aufmerksamkeit des kontinentalen Theaters verdient.

Die dunklen, zerstörerischen Instinkte, die in «*The Royal Hunt of the Sun*» und «*Shrivings*» gewinnen, wirken auch in «*Equus*». Mehr als in den anderen Dramen interessiert Shaffer hier die originelle, bühnenwirksame Gestaltung ihrer psychischen Motivierung. Den Psychiater Dysart und die Richterin Hesther beschäftigt der Fall des jungen Alan, der mehreren Pferden mit einem Hufkratzer die Augen ausgestochen hat. Welches waren seine Motive? Wie kann er geheilt, d. h. in einen normalen Menschen verwandelt werden? Und soll oder darf er überhaupt geheilt werden? Auf die erste Frage findet der Seelenarzt die Antwort, indem er den widerspenstigen Jungen veranlasst, seine Untat zu wiederholen. Dabei wird offenkundig, dass für Alan immer mehr das gezäumte Reitpferd Nugget (rotes Gold) an die Stelle eines Bildes des mit Ketten gefesselten Christus trat, sich mit diesem vermischt und zu einem Religionsersatz wurde, bis ihm in einem wilden Ritt, der auf der Bühne gemimt wird, die Erfüllung seines Sehns nach der «*unio mystica*» in der mythischen Form des Kentauren zuteil wurde. Aber in Alan erwachte auch das sexuelle Begehren, dessen Erfüllung auf dem Stroh des Stalles jedoch der starr auf ihn gerichtete Blick des Pferdes verhinderte, in dem sich eine eifersüchtige Gottheit offenbart, wie sie in Jahwe vorgezeichnet ist. Es war die sexuelle Frustration, die Alan dazu veranlasste, dem Pferd und seinen Artgenossen im Stall die alles sehenden, strafenden Augen auszustechen. Nachdem Dysart, der selbst an einer sexuellen Hemmung leidet, die mit seiner Liebe zum alten Griechenland zusammenhängt, das Tatmotiv erkannt hat, kann er sich nur widerstrebend dazu entschliessen, Alan zu heilen; denn er weiss, dass er ihn damit seines tiefsten Instinktes, des Sehns nach der Einswerdung mit dem Göttlichen, beraubt, eines Instinktes freilich, dessen Ausleben ihn von der engsten menschlichen Kontaktnahme ausschliesst und deshalb die Vernichtung der Inkarnation des Göttlichen zur Folge hat. Der Rolle des vergötterten Sonnenkönigs Atahualpa entspricht hier das von Alan vergötterte Pferd.

Auf Shaffers bisher grössten Erfolg brauche ich nicht einzugehen, denn «*Amadeus*» dürfte dem Leser als Film in Erinnerung geblieben sein. Hier ist es der als kommentierender Erzähler auftretende Antonio Salieri, der sich und seine Kunst Gott geweiht hat, aber als sehr geschätzter, reifer Musiker erfahren muss, dass Gott sich nicht in seiner, sondern in der Musik des sich so überaus weltlich und wenig würdig betragenden jungen Mozart offenbart. Auch in ihm erwacht der zerstörerische Trieb, dem schliesslich Amadeus, der von Gott Geliebte, zum Opfer fällt. Salieri vergiftet seinen genialen jungen Rivalen nicht, wie es *Puschkin* in einem Kurzdrama dargestellt hat, sondern richtet ihn materiell zugrunde. Durch diese als Rache an Gott motivierte Tat lädt er sich eine schwere Schuld auf, die er mit der verzweifelten Erkenntnis seiner eigenen Mittelmässigkeit büssen muss.

Die Erkenntnis *unserer* Mittelmässigkeit liegt Shaffers letztem Schauspiel, der brillanten Komödie «*Lettice and Lovage*» (Lattich und Liebstockel, oder sinngemäss: Laetitia und die Liebe zum Theater) zugrunde, die gegenwärtig in mehreren kontinentalen Theatern gespielt wird. Sie ist der einzige Dreiakter, den Shaffer verfasst hat, und in ihm triumphiert nicht der zerstörerische, sondern der ebenso unwiderstehliche, theatralische Instinkt, der Shaffers gesamtem dramatischem Werk das Gepräge gibt. Im ersten Akt erzählt Lettice nacheinander drei Gruppen von Besuchern von Fustian House, wie einst der Hausherr auf der Treppe Königin Elisabeth I. vor einem Sturz bewahrte. Jedesmal ist die Erzählung dramatischer, und jedesmal hören die Besucher aufmerksamer zu. Unter diesen befindet sich aber Lotte Schoen von der Stiftung zur Erhaltung alter herrschaftlicher Häuser, eine strenge Historikerin, die Lettice wegen ihrer phantasievollen Ausschmückung des Tatbestandes zur Rechenschaft zieht und dann als Angestellte der Stiftung entlässt. Lettice fasst diese Auseinandersetzung als ein Verhör, ihre Entlassung als Todesurteil auf und verabschiedet sich würdevoll in der Rolle Maria Stuarts, die das Schafott besteigt. Im zweiten Akt besucht Lotte die arbeitslose Lettice und lässt sich von ihrem hochdramatischen Bericht über ihr früheres Leben zu dem Geständnis hinreissen, sie habe einst als Architekturstudentin Bombenanschläge auf hässliche Neubauten geplant. Sie kann auch Lettices theatralischem Gebaren nicht widerstehen, als diese sie hinausbegleitet, als wäre sie Königin Elisabeth. Im dritten Akt feiert der von dichterischer Phantasie beflügelte theatralische Instinkt wahre Triumphe. Inzwischen ist ein Unglück passiert. Die beiden Freundinnen spielten die Hinrichtung König Karls I., wobei Lotte aus eigenem Entschluss die Rolle des Märtyrerkönigs, Lettice diejenige des Henkers übernommen hatte. Als Lotte ihr Haupt würdevoll auf den Block legte, wurde sie von der Hauskatze attackiert, und Lettice liess vor Schreck die Axt fallen, die Lotte eine Kopfwunde beibrachte. Wegen dieses Unfalls wird nun Lettice von dem nüchternen Rechtsanwalt Bardolph einvernommen. Ihr erlebter Bericht über den unglücklichen, aber urkomischen Hergang des Unfalls weckt allmählich das Interesse des trockenen Juristen, und als Lotte mit einem Kopfverband hereinkommt und sich von ihrer Freundin nach zähem Widerstand dazu überreden lässt, mit ihr die ganze Szene zu wiederholen, taut Bardolph vollends auf und spielt mit Hingebung die an sich lächerliche Rolle des Tambours, der König Karl, mit dem sich die von Lettice angefeuerte Lotte zusehends identifiziert, zum Schafott begleitet. Nicht nur Lettices ansteckende Theatralik reisst die beiden mit, sondern auch ihre schwungvolle, dichterische Schilderung der historischen Bedeutung dieser Hinrichtung: Mit ihr sei die farbenprächtige, heroische, glorreiche Zeit Englands zu Ende gegangen, und es habe mit der Puritanerherrschaft die graue, prosaische, moderne Zeit begonnen, deren Merkmal

Mittelmässigkeit und hässliche Bauten seien. Und nun finden sich die beiden Frauen in einer neuen Aufgabe wieder. Lotte will von ihren jugendlichen Zerstörungsträumen nichts mehr wissen, sondern in Zukunft «*sight-seeing tours*» organisieren, die nicht alten Adelshäusern wie Fustian (Bombast) Hall gelten, sondern die Hässlichkeit von Zweckbauten des modernen London anprangern sollen. Sogleich fängt Lettice Feuer und gibt ein Beispiel der theatralischen Rhetorik, mit der sie ihre Zuhörer für ihre Mission, den Feldzug gegen die Hässlichkeit des modernen Lebens, begeistern wird. Ihre von einem Toast gekrönte Rede führt auf elegante, kontrastierende Weise zum Anfang dieses perfekt gebauten Stückes zurück und wird sicher auch den Beifall der Theaterbesucher hervorrufen. So warben vor vier Jahrhunderten Shakespeare und seine Zeitgenossen im Epilog ihrer Dramen um den Beifall ihres verehrten Publikums.

Shaffers «Amadeus»

Shaffer wollte sein Stück als eine – im musikalischen Sinne des Wortes – Phantasie über Mozart und uns verstanden wissen. In einem Beitrag für die New York Times wählte er einen den Sinn von «Amadeus» erhellenden Vergleich: zuweilen fühle sich der Besucher einer Gemäldegalerie unbehaglich; dann nämlich, wenn er spüre, dass nicht er die Gemälde beurteile, sondern die Gemälde ihn. So sei auch sein Stück angelegt: Salieris Ratlosigkeit gegenüber Mozart sei die unsere; in dessen Bewunderung und Neid spiegeln sich unsere Affekte gegebenüber dem Phänomen «Mozart»

Aber Shaffer betont, dass sein Salieri nicht über den Begriff «Genie» fachele, sondern in der Lage sei, genau zu sagen, was er für genial an Mozart halte: er benennt zehn Takte der «Maurerischen Trauermusik», zu deren Erklingen er, Salieri, sich schliesslich dazu aufschwingen wird (die einzig grandiose Geste, zu der er fähig ist!), den Mittelmässigen dieser Welt die Absolution zu erteilen.

Ohnehin ist es von nicht geringem Interesse, aufzulisten, welche Musik Mozarts in Shaffers «Amadeus» Berücksichtigung findet. Da wären «La Nozze di Figaro», die erwähnte «Maurerische Trauermusik» sowie «Die Zauberflöte» und das «Requiem». Daneben Zitate aus «Idomeneo», «Die Entführung» nebst der c-moll Messe; und von Mozarts Instrumentalwerken klingt nur das Rondo des Klavierkonzerts in A-dur an (KV488). Das bedeutet, Shaffer kommt ohne «Don Giovanni» aus, eine Besonderheit, auch in der Mozart-Rezeption des 20. Jahrhunderts. Denn wann immer sonst von Mozart die Rede ist, steht gewöhnlich sein «Don Giovanni» im Blickpunkt. Wer sich aber in seiner Deutung Mozarts so radikal wie Shaffer von dieser Oper abwendet, der betont gewöhnlich den aufklärerischen Charakter des mozartschen Werkes und leugnet seine «romantische» Disposition.

(Zitiert aus: Rüdiger Görner, Mozarts Wagnis. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1991)