

BOGUSLAW SCHAEFFER 50 JAHRE SCHAFFEN

C *pp* *f* *E* 94

Fl.
Cl.
B.
T.
B.
PF SOLO
Vie
Vi
Vc.
Cb.



1994
Collsch Edition
Salzburg



Boguslaw Julien Schaeffer wurde am 6. Juni 1929 in Lemberg geboren. Seine Vorfahren kamen aus dem Elsaß nach Polen und siedelten sich in Galizien an. Er interessierte sich bereits sehr früh für Musik, studierte Violine, spielte im Orchester und machte sich ganz allein mit den Elementen der Harmonie und der Form vertraut. 1949 wurde er Schüler von Artur Malawski an der Staatlichen Musikhochschule in Krakau und studierte zudem an der dortigen Jagellonen-Universität Musikwissenschaft bei Zdzislaw Jachimecki. (Einige private Gespräche mit Jachimecki, einem Schüler Arnold Schönbergs, prägten die Einstellung Schaeffers gegenüber Schönberg und dessen Schule, gegenüber der Innovation und dem Experiment in der Musik.) Noch als Student komponierte Schaeffer die *Dichtungen von Guillaume Apollinaire* für Sopran und Orchester und eine äußerst radikale *Musik für Streichquartett*. In den Jahren 1959 bis 1966 gewann Schaeffer zwölf Preise für Orchester- und Kammermusikwerke.

Schaeffer ist ein Fanatiker der Differenzierung von musikalischer Substanz, ein Magier der Klangraffinesse. Er richtet sich in seinem Schaffen stets nach der Intuition – ein Faktor, der schon in seiner *Nocturne* (1953) für Streicher zum Tragen kam. Hier finden sich zwölftönige Cluster, die sich erst Jahre später großer Popularität in der polnischen Musik zu erfreuen begannen; aber die *Nocturne* ist nicht nur die erste polnische Komposition, die auf der Zwölftontechnik basiert, sondern auch das erste wirkliche Experiment im Bereich der Klangsprache. Kein Wunder also, daß der vergleichsweise noch junge Schaeffer von dem Musikschriftsteller Stefan Kisielewski „der Vater der Neuen Musik in Polen“ genannt wurde. Fast in jedem Werk löst Schaeffer neue kompositorische Probleme. Seine über 330 Nummern umfassende Werkliste enthält Kompositionen unterschiedlichster Gattungen und stark differenzierter Idiome. „Dieser Mensch“, schrieb Stefan Kisielewski über Schaeffer weiter, „läßt eine metaphysische

Angst aufsteigen: er weiß alles, er kann alles.“ Und Erhard Karkoschka behauptete: „Schaeffers Musik weist in die Zukunft.“

Seit 1969 fanden über sechzig Konzerte statt, die dem Schaffen des Komponisten gewidmet waren, u.a. in Oslo, Amsterdam, Schiras, Princeton, Mexiko, Salzburg, Istanbul, Middelburg, Berlin und Wien. Seit 1963 unterrichtet er Komposition an der Musikakademie von Krakau, seit 1986 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg. Schaeffer schrieb siebzehn Bücher, darunter drei umfassende Musikgeschichtswerke und eine *Introduction to Composition*. Einen großen Stellenwert in Schaeffers Schaffen nehmen außerdem seine 29 Theaterstücke ein, die, in mehrere Sprachen übersetzt, in der ganzen Welt gespielt werden.

Als Komponist gehört Schaeffer zur „Avantgarde der Avantgarde“. Schon beim ersten Kontakt mit seiner Musik fällt ihr authentisches und natürliches Aussagevermögen auf. Sie ist historisch und entwicklungs-technisch genau begründet und zeichnet sich durch Kompliziertheit und Vielgestaltigkeit aus. Präkompositorische Entscheidungen (z. B. ein stetig sich wechselndes Orchester, wie u.a. im *III. Klavierkonzert*) tragen dazu bei, daß sich das Werk schon in seiner ersten Disposition von einfachen Konventionen wesentlich unterscheidet. Jede neue Komposition ist für Schaeffer ein neues Abenteuer.

Dr. Barbara Buczek

Deutsche Übersetzung: Barbara Kortus/Nicole Younes

AUFFÜHRUNGSORTE

Aarhus	Caracas	Innsbruck	Mexiko	Saloniki
Adelaide	Cárdenas	Istanbul	Middelburg	Salzburg
Akron	La Chaux-de-		Minneapolis	San Benedetto
Albuquerque	Fonds	Jacksonville	Minsk	del Tronto
Allenstein	Chemnitz	Jerewan	Montreal	San Diego
Amsterdam	Chicago	Jokohama	Moskau	San Franzisko
Ankara	Cleveland		Moss (Norw.)	Sankt Petersburg
Ann Arbor	Columbus	Kairo	München	Santa Clara
Antwerpen	Como	Kalisch	Münster	São Paulo
Arnheim	Le Creusot	Kansas City	Murmansk	Schiras
Athen		Kattowitz		Schwaz
Athens	Danzig	Kent (USA)	Nancy	Sheffield
Atlanta	Darmstadt	Kiel	Newcastle	Siena
Augsburg	Denver	Kielce	New York	Sofia
Avignon	Dijon	Kiew	Nimes	Stettin
	Dresden	Kobe	Nizza	Stockholm
Baalbek	Drondheim	Köln	Northampton	Straßburg
Baden-Baden	Düsseldorf	Königshütte	Nowosibirsk	Stuttgart
Baltimore		Kopenhagen	Nürnberg	Sydney
Barcelona	Edinburgh	Krakau		
Bari	Eindhoven		Odessa	Taipeh
Basel	Enschede	Laibach	Omsk	Thorn
Beirut	Erfurt	La Jolla	Oppeln	Tokio
Belgrad	Essen	(Kalif.)	Örebro	Toledo
Bergen	Evanston	Lecce	Orléans	Toronto
Berlin		Leeds	Osaka	Toulouse
Bern	Fall River	Leipzig	Oslo	Triest
Bialystok	(USA)	Leverkusen	Osnabrück	Trinidad
Bogotá	Florenz	Leiden	Ottawa	Tschenstochau
Bologna	Frankfurt a. M.	Lille	Oviedo	Tübingen
Bonn	Fullerton	Limoges		
Bordeaux		Linz	Padua	Ulm
Boston	Genf	Lissabon	Palermo	Uppsala
Bourges	Genf	Liverpool	Pamplona	Urbana
Braunschweig	Genua	Locarno	Paris	Utrecht
Bremen	Glasgow	Lodz	Philadelphia	
Bremerhaven	Gleiwitz	London	Pilsen	Valencia
Breslau	Graz	Los Angeles	Porto	Venedig
Brest	Grenoble	Lublin	Posen	
Bristol	Groningen	Lüttich	Prag	Warschau
Bromberg		Luzern	Preßburg	Wien
Brünn	Den Haag	Lyon	Princeton	Wiesbaden
Brüssel	Halle			Witten
Budapest	Hamburg	Madrid	Reutlingen	Würzburg
Buenos Aires	Hannover	Magdeburg	Roanne	
Buffalo	Havanna	Mailand	Rom	York
	Helsinki	Malmö	Rotterdam	
Caen	Hilversum	Matanzas	Rzeszów	Zagreb
Canberra		Melbourne		Zaragoza
Cannes	Indianapolis	Memphis	Saint Louis	Zürich

BOGUSLAW SCHAEFFER

Bemerkungen zu meiner Musik (Vortrag, 1994)

Ich komponiere seit 50 Jahren. Ein halbes Jahrhundert. In diesem Zeitraum hat sich zugleich viel und wenig ereignet. Die Musik bekam neue Dimensionen, viele Freiheiten, es kamen neue Tendenzen zur Sprache, in vielen Bereichen (z. B. in der elektroakustischen Musik) wurden neue Materialien und Verfahrensweisen entwickelt. Ich hatte das Glück und das Interesse in fast allen Sparten der Neuen Musik auf meine persönliche Art zu arbeiten: das Ergebnis spiegelt sich in über 330 Werken wider, in denen ich das Talent, neue Musik zu komponieren, auf die verschiedensten Weisen nutzen konnte. Anders gesehen – aus der Perspektive dieses großen Zeitraums von einem halben Jahrhundert – entwickelte sich die Musik in allen ihren Bereichen erbärmlich wenig. Die wichtigsten Komponisten dieser Periode haben nur in einem sehr begrenzten Zeitabschnitt schöpferisch gearbeitet, dann sah man – ich sah es wenigstens – daß sie keine Zeit und keinen Mut hatten, entschieden neue kompositorische Techniken auszuarbeiten und die Musik ihren wirklichen Möglichkeiten nach zu entwickeln. Das Durchschnittsniveau der neuen Musik ist viel tiefer gesunken als es überhaupt vorhersehbar war.

In solch einer erfreulichen und zugleich deprimierenden Zeit muß der Komponist arbeiten. Das kann er nur schaffen, wenn er sich von anderen loslöst, wenn er sich seine Eigenständigkeit bewahrt. Ich habe das sehr früh getan. Wegen meiner

Eigenart, die Musik anders zu verstehen, sie kompositorisch anders zu genießen, wurde ich zu einem Avantgardisten abgestempelt, der nach Extremen strebt, das Außergewöhnliche sucht. Ich bilde einen Gegensatz zu nachahmerischen Begabungen. Wer sich mit meiner Musik befassen will, muß vor allem *das* verstehen. Was und wie die Anderen komponieren, erweckte bei mir niemals Interesse. Ich bin sicher, daß man nur auf diese Weise die Musik in ihren vielen neuen Bereichen entwickeln kann. Ein Beispiel dafür ist die *Symphonie: Elektronische Musik* (1964/66), in der ich als erster Freiheiten der Ausführung eingeführt habe (ganz im Gegensatz zu der sich rasch eingebürgerten Gewohnheit, die elektronische Musik als eine berechenbare und überaus präzise Form der musikalischen Aussage zu behandeln). Noch nach vielen Jahren wird man die *Sinfonie* neu gestalten können, und so ist sie zu einem Muster der „unsterblichen“ Musik geworden, im Gegensatz zu all den Werken (auch zu manchen von mir), die in ihren starren Aufzeichnungen eine derartige Interpretationsflexibilität der elektronischen Musik nicht zulassen und deswegen teilweise auch schneller veraltet sind.

Als Glanzstück der Unabhängigkeit von den (immer ziemlich mühsam) entwickelten Tendenzen der Neuen Musik kann meine 1955 entstandene *Studie im Diagramm* (und andere mit ihr korrespondierende Werke wie *Extrema*) gel-

ten. In diesem Werk, das als erste notenlose Musik am Horizont des Neuen erschienen ist, führte ich die Tonhöhen-aufhebung ein, etwas, das später auf eine andere, meist sehr unverbindliche Weise in der approximativen graphischen Notation praktiziert wurde; ich arbeitete hier nur mit Intervallen, deren Felder ich in jedem Moment der Komposition bestimme und begrenzt habe. Diese neue Disziplin verhalf mir dazu, eine persönliche Tonsprache auszubilden.

Fast in jedem meiner Werke befindet sich eine Reihe von Problemen, oft von Entdeckungen, die ich in der Musik gemacht habe. Man kann sich wundern, daß ich darüber schreibe, aber wer soll sich da besser auskennen als derjenige, dessen Gedanken die kompositorischen Probleme und Lösungen mit einer Intensität verfolgten, die selbst dem gebildetsten Hörer oder Kritiker niemals zu eigen sein wird.

Ich habe in den vergangenen fünfzig Jahren u.a. folgende Techniken eingeführt, gebraucht und entwickelt:

- 1953 – Klangkomplexe in geometrischen Formen (*Nocturne*, dann *Verbundene Konstruktionen*)
- 1953 – Technik der variabel aneinanderreihbaren Motive (100 Motive in: *Zwei Studien* für Flöte)
- 1954 – systematisch strukturierte Viertelton-Allintervallreihen (*Musik* für Streichquartett)
- 1955 – Ersetzen der üblichen Notation durch Diagramme (*Studie im Diagramm*; später: *Tertium datur*)
- 1957 – notenlose Partitur (*Extrema* – Musik in den extremsten Tonhöhenbereichen)
- 1959 – äquivalente Musik (alle Instrumente werden z.B. nur perkussiv behandelt: *Äquivalenze Sonore*)
- 1960 – topophonische Musik (die Disposition der aufeinanderfolgenden Instrumente wird als räumlich – also topophonisch – gesetztes Thema behandelt, in: *Topofonica* für 40 verschiedene Instrumente)
- 1960 – Happening (*Non-Stop* für Klavier bzw. für zwei Klaviere: Aufführungsdauer – 8 Stunden)
- 1960 – ultravielstimmige Konstellationen (*Verbundene Konstruktionen*)
- 1961 – komponierte Jazzmusik (*Drei Kompositionen für MJQ*, später *Course „j“*, *Collage and Form*, *Jazzkonzert*), d.i. sehr detailliert ausgeschriebene Musik, die nach den im Jazz entwickelten Prinzipien und Idiomen komponiert ist
- 1961 – Musikstenographie, die – formal streng fixiert – viele verschiedene Versionen zuläßt (*Kodes*, in Kodeschrift notiert, ist das einzige Musikstück, das ausschließlich mit dem Typenvorrat der Schreibmaschine notiert wurde)
- 1961 – neue Notation für Klavier (in *Konfigurationen* (1960) eingeführt; sie wurde hier – in *Azione a due* – als Ausgangspunkt für die kompositorische Technik der Tonhöhenentnahme in die das Soloklavier begleitenden Instrumente gebraucht)
- 1962 – neue vorkomponierte Disposition des Orchesters der tiefen Instrumente (*musica ipsa*) oder der hohen Instrumente (*Flötenkonzert*); schon die Disposition des verbindlichen Registers im Orche-

- ster bestimmt ihren Klang bevor eine einzige Note in die Partitur geschrieben wurde
- 1962 – Gebrauch eines Textes, der von Instrumentalisten gesprochen wird (in: *S'alto* – hier begleitet der von Orchestermusikern gesprochene Text das Soloinstrument Saxophon); Text als Musikmaterial in: *Music for MI* (einer teilweise jazzartigen Komposition, die sich in der Form panoramaartig gestaltet; in dieser Komposition wurden extreme räumliche Ideen eingeführt)
- 1963 – neue Notation, eigens für das *Violinkonzert* eingeführt; da die Partitur in üblicher, normaler Gestalt eine Höhe von ungefähr 1 Meter 80 erreichen würde, war der Komponist gezwungen, sie in Form einer graphischen Notation zu verfassen, die aber das Approximative nicht mit dem Beliebigen verwechselt (die Musik, auch der Solopart, bewegt sich innerhalb der vom Komponisten bestimmten Grenzen; es gibt trotzdem keine Möglichkeit, die eingeführte Notation in die traditionelle Notation direkt zu übertragen)
- 1963 – Ideen-Programme – PR-I genannt, wie die gleichnamigen Kompositionen, für Werke verschiedenster Besetzungen bestimmt (u.a. für Chor, für äquivalente Instrumente usw.); derartige Kompositionen bestehen aus ausschreibbaren Dispositionen: nach den Vorschriften des Komponisten kann derartige Musik in eine traditionell notierte Partitur umgesetzt werden (natürlich gibt es in diesem Fall eine große Anzahl von möglichen Versionen)
- 1963 – Musik für Schauspieler: Bühnenstücke, die nach dem musikalischen Prinzip komponiert wurden; wirkt manchmal als Improvisation, ist aber in allen Details vorgeschrieben (*Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler*; später *Audienz I-V*, *Quartett* für vier Schauspieler, *Szenar für drei Schauspieler*)
- 1964 – Collage-Technik (*Collage* für Orchester: hier werden collageartig – auf einer „Schiene“, einer Art metrischer Matrix – Abschnitte kammermusikartiger Formen in verschiedensten Beziehungen und Konstellationen zusammengestellt; es gibt zu diesem Zweck kleine 5-Instrumente-Partituren, nach denen jede Gruppe wie ein einziges, überkomplexes, vervielfachtes Instrument klingt)
- 1964 – die schon erwähnte Ermöglichung – durch eingeführte neue Notation – elektroakustische Musik sehr variabel interpretieren zu lassen (*Symphonie: Elektronische Musik*)
- 1965 – Einführung außermusikalischer Aktionen in die Klavier-Musik (*Modell V*: im Moment des Höhepunktes wird der Pianist zu einem Schauspieler)
- 1966 – audiovisuelle Musik (in: *Visuelle Musik, Inzidenz*; später in *Communicatione Audiovisiva* und anderen Kompositionen)
- 1966 – idiomatische Musik (*Howl*; später *Symphonie in neun Sätzen*); diese Musik stützt sich auf be-

- stimmte stilistische Kategorien; es gibt hier eine totale Negation der Tonhöhen und Rhythmen, deren Platz nehmen nun Klangfarbe, Registrierung und musikalische Idiomatik ein
- 1967 – konsituationsabhängige Musik; (*Media*; später *Lektüre*); die vorausbestimmte Form erlaubt eine Approximativität und ein Spiel mit unbestimmten Aufführungsarten, wodurch flexible Klangkategorien entstehen
- 1970 – „Musik nach Philosophen“ (*Heraklitiana*; später *Bergsoniana*, *Spinosiana*, *Vaniniana*, *Heideggeriana*, *Gracianiana*); hier wird versucht, Ideen der ausgewählten Philosophen in der Musik umzusetzen, vor allem in Form einer Erforschung der musikalischen Ursachen und Prinzipien im Sinne des jeweiligen Denkers
- 1970 – synektische und algorithmische Musik, die neue Zusammenhänge andersgearteter Materialien in der Aufführungspraxis erforscht (*Synectics*, *Algorithmen*)
- 1970 – für persönliche Techniken und Ausdrucksformen benutzte Möglichkeiten des Computers, in Form von elektronischer alldigitaler Klangerzeugung, werden in die Aufführungsmethoden aufgenommen (in *Thema: Elektronische Musik*; später in mehreren anderen Kompositionen bis hin zu einem Konzert für Computer und Orchester – *Maah*)
- 1972 – Idee polyversioneller Instrumentalkonzerte (*Konfrontationen* – mit Ausnahme der Orgel und der Gitarre wurden alle Orchesterinstrumente – von der Piccoloflöte bis zum Kontrabaß – als Soloinstrumente in Betracht genommen)
- 1972 – polystilistische Musik (*Konzert für drei Klaviere*; jedes Instrument begrenzt sich durch ausgewählte stilistische Mittel, die von der Gattung der Musik abhängig sind – in diesem Fall: von der romantischen Musik, von der atonalen Musik und vom Jazz der 30er Jahre)
- 1972 – offene Musik (*Free form I*; später *Open music*), die rein graphisch notiert ist und in beliebiger Reihenfolge gelesen werden kann, wie eine Zeitungslektüre
- 1973 – offene Dispositionen (die Komposition *tentative music* für 159 Instrumente kann in einer Version für ein Instrument, für 5, 9, 15, 19, 59 und 159 Instrumente gespielt werden)
- 1977 – offene Partitur (*Gravesono*: die Instrumente des Orchesters erscheinen mit ihren Linien unabhängig voneinander; erweitert im *Konzert für zwei Klaviere – acht Hände – und Orchester* sowie in *Nonplus-ultra*)
- 1978 – absolute Polytonalität (12 verschiedene Tonarten in *Kesukaan*, später in *Kesukaan II*)
- 1980 – Methode der klanglichen Inkonvertibilität (*Oktett*); von jedem Instrument werden nur die jeweils besonderen technischen Eigenarten benutzt
- 1981 – Fingersatz-Musik (*Essentials*; die Tonhöhen werden nur durch Fingersatzbezeichnungen notiert)
- 1984 – Einführung der Methode des

- sich ständig wechselnden Orchesters (*Orgelkonzert B-A-C-H*, später in vielen weiteren Orchesterkompositionen und Instrumentalkonzerten, u. a. in *Missa sinfonica*, *Konzert für Flöte, Harfe und Orchester*, *Saxophonkonzert*, *Doppelkonzert für 2 Violinen und Orchester*, *Sinfonia*, *Oboenkonzert* und *VI. Symphonie*)
- 1984 – vollständige Umstimmung der Streichinstrumente (im *Orgelkonzert* sogar ganze Gruppen von Violinen und Celli, jedes Instrument auf andere Weise; in *GASAB* und im *Doppelkonzert* werden die Violinsaiten von *G-G-A-A* auf *G-As-A-B* und von *D-D-E-E* auf *D-Es-E-F* umgestimmt)
- 1985 – mikrovalorisierte Rhythmik (in den *Orgelsonaten I-IV*; später im *Doppelkonzert* für Violine, Oboe und Orchester)
- 1986 – Spiel mit klassischen und romantischen Werken (*Ishirini* – ein großer Liederzyklus zu den bekanntesten Texten aus Liedern berühmter Komponisten; völlig neue Vertonung!)
- 1986 – ametrische Synchronisierung (*Konzert* für Saxophon und Orchester – alle begleitenden Instrumente des Orchesters lesen ihre Ausgangspunkte von der alleinherrschenden Solostimme; in der Aufführungspraxis hat jedes Instrument über seiner Stimme die Linie des Soloinstruments notiert)
- 1986 – Experiment im Rahmen eines Instruments (*Nonett* für drei Oboen; jeder Instrumentalist spielt auf drei Oboen zugleich!)
- 1988 – Musik-Environments: eine Stadt wird mit instrumentaler und elektroakustischer Musik angefüllt – die Tonquellen sind so plaziert, daß der Hörer auf einem vorgegebenen Weg durch das Zentrum geht und dabei die Raum-Zeitbeziehung der Musik selbst nachvollzieht – er ist also festes Bestandteil der Komposition (*Turm- und Rathausmusik für Münster und Krakau*)
- 1988 – experimentelle Oper (*Mini-opera*)
- 1989 – Versuch einer metatonalen Klangsprache (*II. Violinkonzert: adjunktive und additive Harmonik, aus rhythmischen Konzeptionen entstehende Tonsprache, resultierende harmonische Faktoren*)
- 1991 – Gegenüberstellung von Identischem und Nicht-Identischem (*Identité / Non-Identité* für zwei Klaviere), durch die eine große Skala an Schattierungen vom Unisono im Rhythmus, in den Tonhöhenmanipulationen und in der Faktur bis hin zu einem vollständigen Gegensatz in der Substanz beider Klaviere entsteht; durch Überkompliziertheit der vielschichtigen Faktoren, die in beiden Instrumenten identisch notiert sind, werden neue Ausdruckswerte erreicht, die sonst nie zustande kämen
- 1991 – Technik, mehrere identische Instrumente als ein Instrument zu behandeln (*Nonett* in Form eines Streichtrios; später *Schaeffer's Play, New way*)
- 1992 – Show-Musik; Aktionsmusik, die vor allem das Visuelle in den Vordergrund stellt (*Percussion Show*)

1992 – Multikomplexität der Faktur (VI. Sinfonie); antiassoziative Musik

1993 – megaformale Musik (*Variationi senza tema, Megasonate* für Klavier; später *Orchestral and Electronic Changes*)

Ich habe diese lange Liste meiner Erfindungen (teilweise: meiner Verdienste) aufgezählt, um zu zeigen, daß man in der kompositorischen Kunst viel weiter gehen kann, als man gewöhnlich annimmt. Als Professor für Komposition habe ich es stets vermieden, „Kompositionsproletarier“ auszubilden; als Komponist hielt ich mich immer an das Prinzip, nur das zu komponieren, was ich in der Neuen Musik selber gerne sehen möchte. Gott sei Dank war es nach dem II. Weltkrieg nicht sehr sinnvoll an die älteren Meister der Neuen Musik anzuknüpfen, gab es doch deren nur eine kleine Zahl (eigentlich nur Olivier Messiaen, dem aber ganz persönliche Ideen vorschwebten). Die Möglichkeiten der Musik sind an sich „genial“, man soll sich daher nach ihnen richten, nicht etwa nach denen, die einen guten Ruf hatten oder vielleicht auch – meist unverdient – berühmt waren. Mit den immensen Möglichkeiten der Musik überhaupt und so auch der Neuen Musik ist das Schaffen von keinem Komponisten zu vergleichen, auch wenn er sich sehr bemüht hat, über die Durchschnittlichkeit deutlich herauszuragen. Dieser Gedanke verließ mich während der ganzen kompositorischen Tätigkeit niemals. Wie wäre es denn möglich, das Interesse für die Komposition jahrzehntelang zu behalten, wenn man nicht dem Vorbild der gigantischen Möglichkeiten

der Musik gefolgt wäre? Nur weil sich die Neue Musik für weitgehende Techniken und Aussageformen öffnete, konnte man sich das Interesse für neue Komposition bewahren.

Komponieren ist keine natürliche Arbeit. Sie ist unsympathisch, langwierig, manchmal anstrengend, fordert vor allem viel Zeit. Wenn ich Theaterstücke schreibe, kann ich eine Szene, die dann auf der Bühne acht Minuten dauert, in den frühen Stunden eines neuen Tages in etwa hundert Minuten schreiben. Ein ehrlich behandelter Satz einer Sinfonie bedarf – wenn er acht Minuten dauern soll – über vierzig Partiturseiten, und die schreibt man wochenlang (oder auch monatelang) und nicht in hundert Minuten pro Tag, das ist jedem klar. Große Ausdauer, überdurchschnittliche psychische Kraft und eine feste Überzeugung sind also unumgänglich, um die kompositorische Arbeit jahrelang intensiv betreiben zu können. Vor allem geht es dabei um die Überzeugung, daß es sich lohnt auf dem Gebiet neuer Musik zu arbeiten. Ich habe mir immer vorgestellt, daß ich viel aussagekräftiger und viel interessanter als die anderen Komponisten sein muß, es stört mich nicht, sich die Komposition auch als eine Konkurrenzfrage vorzustellen. Dabei ging und geht es mir nicht um die materiellen Erfolge, die mich niemals verleiteten, die Komposition zu vernachlässigen, sondern um die Musik selbst. Man hat mich oft gefragt, warum ich so viel komponiere. Das intensive Komponieren bringt es mit sich, daß man eine große Erfahrung in verschiedenen Bereichen der Musik sammeln kann. Und es war schon immer mein Wunsch als erfahrener Künstler zu wirken – und nicht etwa

als mittelmäßig geschulter Musiker. Hat der, der wenig komponiert eine größere Erfahrung als derjenige, der sich in allen möglichen Bereichen der Neuen Musik auskennt? Wenn ich langsam denken und wenig schreiben würde, würde ich leicht den Verdacht schöpfen, daß ich für das Schaffen einer neuen Musik nicht besonders taue. Doch ich komponiere leicht und rein psychisch problemlos und war immer der Meinung, daß die Komposition nie Produkt eines müden Arbeiters sein soll, sondern eines heiter gestimmten Menschen, der sich freut, sich kompositorischen Aufgaben zu stellen und sie dann auch zu lösen.

Musik muß ein Geheimnis in sich haben. Sie soll von anderen nicht gleich „verstanden“ werden. Um meine Musik zu verstehen, um zu verstehen, warum ich sie so und nicht anders komponiere, muß man meinem Gedankenweg folgen. Nicht jeder begreift, daß neue Musik an sich komplex sein sollte. Man meint, daß der Wert der musikalischen Aussage von der Allgemeinverständlichkeit abhängen müsse. Falsch, vollkommen falsch! Man sollte eine komplexere Musik in jedem Fall bevorzugen. Eine einfache Musik ist schon im Moment des Entstehens uninteressant und fade. Man braucht den musikalischen Hörer nicht erst zu überzeugen, daß die Musik, für die wir uns heute, nach Jahren, begeistern, am Anfang fast immer sehr neu und fremd erschien, ehe sie in all ihren faszinierenden Eigenschaften richtig erkannt wurde. Man braucht nur die Kompositionen großer Komponisten mit denen ihrer Zeitgenossen vergleichen, dann sieht man schnell ein, daß nur das Außergewöhnliche für uns zählt, das damals Extreme, Kompliziertere. Ver-

gleicht man z. B. Chopin mit den zu seiner Zeit berühmten Komponisten, die fürs Klavier geschrieben haben, dann sieht man gleich, wer etwas für die Entwicklung der Musik getan hat. (Leider hat Chopin fast nur fürs Klavier geschrieben.)

Die Neue Musik hat sich von den traditionellen Belastungen ziemlich leicht befreit. Es öffnete sich für alle Komponisten ein breites Feld schöpferischer Arbeit, viel breiter als je zuvor. Es ist offensichtlich, daß man in den vergangenen Zeiten nie so eine Fülle von technischen Möglichkeiten hatte. Ich erwähne nur die Möglichkeiten des unbegrenzten Orchesters, des komponierten Jazz, der graphischen Musik, des instrumentalen Theaters, der (von mir eingeführten) Musik für Schauspieler, der elektroakustischen Musik mit der fabelhaften Ergänzung und Erweiterung des Computers, die Möglichkeit, jedes einzelne Instrument in seiner immensen und immer noch nicht begriffenen Breite der kompositorischen Ausschöpfbarkeit zu sehen, die Verfremdung des instrumentalen Tons und vokalen Klangs, die verschiedensten Arten von offenen Formen, von neugestalteten Formen, die mannigfaltigsten Kombinationen von Klangzusammenstellungen und Rhythmen, von räumlicher Darstellung des Klangs im Orchester und in der elektroakustischen Musik, nicht zuletzt die Möglichkeiten durchaus neue Faktoren zu bilden, die ein ganzes Panorama von Musikereignissen und Musikdarstellungen anbieten. All diese neuen Formen, Gattungen und Techniken erlauben es, neue Ausdrucksarten zu entwickeln. Denn neue Techniken und neue Einsichten in das musi-

kalische Material führen meist unmittelbar zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Als Basis von neuer Musik fungieren vor allem originelle, andersgeartete Strukturgefüge und neue Strukturentwürfe. Es handelt sich um die Erneuerung der Faktur, an der man sehr leicht eine neue musikalische Syntax erkennen kann. In meinem *III. Klavierkonzert* und einigen anderen Werken wie *Topofonica* oder *Identité/Non-identité* ist dies leicht nachzuvollziehen. In der Musik muß man sich nicht um eine Verbindung zur Tradition kümmern, die hat man sowieso, weil man von der Tradition, die man zu bewältigen versucht hat, ganz einfach herkommt. In der neuen Musik stimmt alles zusammen, kann alles zusammenstimmen, sogar die multiplikative Vielfalt neuer Techniken und neuer emotioneller Eindrücke. Hört man ein noch so komplexes Stück mehrere Male, dann fällt uns leicht auf, daß hier alles stimmt, man würde, nachdem man sich die Musik angeeignet hat, keine einzige Note ändern wollen! Die zur Gewohnheit gewordene oberflächliche Einsicht in neue Musik nach einmaligem Hören ist die schlimmste (Un-)Sitte die man sich vorstellen kann!

An keine vorige Epoche gebunden, kann die Neue Musik immer wieder neue Bereiche der Musik öffnen. Nur müssen Komponisten für alles Neue aufnahmenbereit und offen bleiben. In den Techniken der gut gesetzten Musik gibt es keine „unmöglichen“, naturwidrigen Tonverbindungen und Konstellationen. Nicht alles ist erlaubt (so z. B. Musik, die ohne hinreichende Kenntnisse der instrumentalen Möglichkeiten komponiert wurde), aber alles ist nun ermöglicht worden.

Mir gefällt die Bestrebung, überholte

Vorbilder zu überwinden, also sozusagen „besser“ schreiben zu können als unsere kompositorischen Vorfahren, unheimlich gut. (Sogar Schönberg mit seinen genialen Klangvisionen hatte mangels Fortschritt nicht die Möglichkeit die Musik so zu gestalten, wie wir es heute tun können; dieses Bewußtsein erwärmt mich unaufhörlich – jeden Tag, den ich der Komposition widme.)

Ich bedauere sehr, daß man am Ende unseres Jahrhunderts die Kriterien fürs Neue, Originelle und das wirklich Schöpferische nicht finden kann und nicht finden will. Chronologisch zeitgenössisch ist jede Musik: die wirklich neue Musik und die rückständige, traditionelle, konventionelle, naheliegende und unbeholfene. Das Entstehungsjahr trägt! Und wie! In demselben Jahr kann ein originelles und ein miserables Werk entstehen. Letzteres hat heute dieselben Chancen wie jeder Geniestreich. Es herrscht totale Verwirrung und damit auch – Ungerechtigkeit.

Um nur ein Beispiel zu nennen: ein angesehener deutscher Musikschriftsteller und Kritiker hat mein *Quartett* für vier Schauspieler als völlig unnützes und nicht gelungenes Werk bezeichnet. Dieses völlig unnütze und nicht gelungene Werk wurde kurz danach, 1979, als Theaterstück uraufgeführt, hat mich als Dramenautor ins Theater eingeführt und ist seitdem mein meistgespieltes Werk geworden: mit diesem Werk gewannen Regisseure und Schauspieler etliche Preise, das Werk wurde u. a. in Madrid, in Hamburg, in Paris und in vielen anderen Städten aufgeführt, sogar in Bogotá. Ein Komponist meiner (Eigen-)Art muß viel Geduld und viel Verständnis für die totale Inkompetenz des sog. Musikmilieus haben. Einen Komponisten, der

wirklich originell ist, wünscht man sich einfach nicht, das habe ich schon vor vierzig Jahren zu spüren bekommen. Ich war immer – und bin es heute noch – für eine exklusive Musik. Die Musik muß sich ihre Besonderheit, ihre Fassung und ihre Ethik aufrecht erhalten. Sie ist für mich eine Art Kunstreligion. Heute schiebt man die Musik beiseite, die neue Musik – noch weiter, am besten

ganz weit weg. Es ist mein gutes Recht, sie vor grausamer Intoleranz, vor der Gleichgültigkeit und Inkompetenz zu bewahren. Wenn ich das nicht für die Neue Musik tun kann, so tue ich es wenigstens für meine eigenen Werke. Gewiß sind sie nicht für jeden bestimmt. Und sicherlich besteht ihr sozialer Wert nicht in der Gemeingültigkeit, sondern in ihrer Qualität als neue Musik.

ZEITTADEL

mit den wichtigsten Aufführungen

- | | |
|--|---|
| <p>1929 Geboren in Lemberg am 6. Juni als letztes von drei Kindern von Wladyslaw und Julia Schaeffer, geb. Petesz</p> <p>1938 Musikunterricht, Mal- und Kalligraphieunterricht</p> <p>1946 Besuch des Gymnasiums in Opateln. Regelmäßiger Violinunterricht. Erste Kompositionen</p> <p>1949 Abiturprüfung. Kompositionsstudium in Krakau (bei Artur Malawski). Daneben Musikwissenschaft bei Zdzislaw Jachimecki (einem Schönberg-Schüler). Erste große Partitur: <i>Dichtungen von Guillaume Apollinaire</i> für Sopran und Orchester</p> <p>1953 Debüt als Musikkritiker. Ehe mit Mieczyslawa Hanuszewska (der späteren Musikschriftstellerin). <i>Nocturne für Streicher</i> (erste polnische Zwölf-Tonkomposition für Orchester)</p> <p>1955 Entstehung des Schauspiels <i>Webern</i></p> <p>1956 <i>Permutationen</i> für Kammerorchester (Uraufführung in Paris)</p> <p>1958 Geburt des Sohnes Piotr Mikolaj</p> | <p>1959 Zwei Preise für Komposition in Kattowitz (bis 1966: 10 weitere Preise für Orchester- und Kammermusikwerke)</p> <p>1960 Uraufführung der Komposition <i>Tertium datur</i> für Cembalo und Orchester („Warschauer Herbst“, 18. September; seitdem wurden auf diesem Festival über dreißig seiner Kompositionen aufgeführt)</p> <p>1961 Im Rahmen des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wird in Wien seine Komposition für sechs Streichquartette aufgeführt (<i>Monosonata</i>, am 19. Juni; seitdem vertrat Schaeffer Polen auf weiteren Festivals in Kopenhagen, Athen, Boston und (1993) Mexiko.) Am 2. September spielt Yvonne Loriod-Messiaen <i>Acht Stücke</i> für Klavier (Darmstadt)</p> <p>1962 Uraufführung von <i>Musica ipsa</i> für Orchester der tiefen Instrumente (20. September, Warschau; Skandal)</p> <p>1963 Uraufführung von <i>S'alto</i> für Alt-saxophon und solistisches Kam-</p> |
|--|---|

- merorchester (13. Mai, Zagreb). Auf Vorschlag von Prof. Boleslaw Woytowicz beginnt er an der Hochschule für Musik in Krakau Komposition zu unterrichten (seitdem unterrichtet er ausschließlich Komposition)
- 1964 Uraufführung des achtstündigen Happenings *Non-stop* in Krakau (27. bis 28. Oktober; Inszenierung: B. Schaeffer, Mitarbeit: Tadeusz Kantor)
- 1965 Habilitation in Komposition an der Hochschule für Musik in Warschau. Uraufführung von *Kleine Sinfonie: Scultura* (29. September, Warschau)
- 1966 Schaeffer knüpft Kontakte mit dem Studio für elektronische Musik des Polnischen Rundfunks in Warschau, wo er u.a. *Elektronische Symphonie* und *Assemblages* komponiert. Doktorprüfung an der Warschauer Universität (Dr. der humanistischen Wissenschaften). Am 25. Mai wird in Krakau *Audienz II* für einen Schauspieler uraufgeführt, für dessen Aufführung Mikolaj Grabowski später, 1980, eine Auszeichnung erhielt (Grabowski spielt das Stück seitdem immer noch in polnischer, deutscher und englischer Sprache; Aufführungen in vielen Städten Europas)
- 1967 Uraufführung von *Collage and Form* für 8 Jazzmusiker und Orchester (am 19. März in Urbana, Illinois). Am 3. September Uraufführung der audiovisuellen Musik *Modell V* für Klavier (Utrecht)
- 1968 Uraufführungen vom Klavierkonzert *Quattro movimenti* (18. Januar, Breslau), von *Modell IV* für Klavier (graphische Komposition, 10. März, Paris) und vom *II. Streichquartett* (28. Dezember, Palermo)
- 1969 Erstes Konzert, das nur den Werken Schaeffers gewidmet ist (bis 1994 werden es über 60 solche Konzerte). Anfang der sechsjährigen Arbeit an dem Buch *Introduction to Composition* (in englischer Sprache, ersch. 1975)
- 1970 Uraufführung der Komposition *Azione a due* für Klavier und Instrumente (4. Dezember, Stuttgart)
- 1971 Am ersten März Komponistenportrait in der Warschauer Philharmonie (drei Uraufführungen: *Equivalenze sonore*, *Dezett* und *Howl*). Preis des Ministers für Kultur und Kunst
- 1972 Entstehungsjahr von 21 Kompositionen. Uraufführung von *Experimenta* für Klavier und Orchester (26. April, Posen)
- 1973 Uraufführung von *Bergsoniana* für Sopran, Tonband und Instrumente (26. März, Brüssel). In Zagreb (am 17. Mai) Komponistenportrait mit zwei Uraufführungen
- 1974 Uraufführung von *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello (26. März, Baalbek)
- 1975 In Glasgow erscheint das Buch *Boguslaw Schaeffer and his Music* von Jadwiga Hodor (Embryo Books)
- 1976 Uraufführung von *Quartett* für vier Schauspieler (8. März, Lodz; nach drei Jahren Premiere der Komposition als Theaterstück). Am 30. August in Schiras Uraufführung von *Iranian Set* für

- drei Schauspieler, eine Ballerina und vier Instrumente; am 22. September spielt Jan Peszek zum ersten Mal das *Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler* (er führt das Werk später auf mehreren Kontinenten auf). Am 24. September Uraufführung von *Missa elettronica* (Warschau). Erhard Karkoschka veröffentlicht im „Melos“ einen enthusiastischen Artikel über das Schaffen von Boguslaw Schaeffer. Das Lehrbuch *Introduction to Composition* erscheint (in polnischer und englischer Sprache)
- 1977 Preis des Polnischen Komponistenverbandes und Preis der Stadt Krakau. Uraufführung von *blueS I* für zwei Klaviere und Tonband (21. April, Breslau)
- 1978 Uraufführung der *Symphonie in neun Sätzen* für Orchester (18. September, Breslau)
- 1979 Premiere des Stückes *Quartett* für vier Schauspieler im Jaracztheater (24. Februar, Lodz – eigentlich das wahre Theaterdebüt des Autoren, alle vorherigen Aufführungen von diesem und anderen Stücken wie die *Audienzen*, *Szenare* und das *Fragment*, galten als Aufführungen von Musikwerken, von Kompositionen für einen bis vier Schauspieler). Bei dieser Theateraufführung führte Mikolaj Grabowski Regie, der auf dem Festival den Kultusminister- und den Publikumspreis für *Quartett* erhielt. Am 30. April findet in Mexiko ein vierstündiges Portraitkonzert Schaeffers statt. Uraufführung von *Thema: Elektronische Musik* für Computer (19. Juni, Bourges). Stipendium der Kunstakademie in Westberlin
- 1980 Entstehung des Theaterstückes *Die Düsternisse* (auch: *Die Dämmerungen*). Als Gast des Komponistentreffens in York hält er einen Vortrag mit dem Titel *Why I write* (erschienen in London)
- 1981 Drei Tage der Festspiele der Neuen Musik in Middelburg sind Schaeffers Kompositionen gewidmet. Er leitet den Kompositionskurs in Salzburg (dieser Kurs wird alljährlich von ihm gehalten). In Warschau erscheint sein fünfzehntes Buch – *Musikgeschichte*. Acht Uraufführungen finden in drei Konzerten, die eigens dem Schaffen des Komponisten gewidmet sind, statt (4. Mai, 11. Mai und 18. Mai, Krakau)
- 1982 Entstehung des Theaterstückes *Das Morgenrot*
- 1983 Am 27. März Premiere des Theaterstückes *Die Düsternisse* (Warschau, Regie: Bohdan Cybulski). Uraufführung von *Audienz V* für einen Schauspieler (8. April, Rzeszów; dieses abendfüllende Theaterstück wurde über 300 Mal gespielt). Drei Uraufführungen in einem Konzert, das Schaeffer gewidmet wurde, u. a. *Heraklitiانا XI* für einen Maler (Schaeffer), Multimedien und Tonband (24. April, Warschau). Zwei Tage mit fünf Uraufführungen in Brüssel (16. und 17. November; u. a. *Teatrino fantastico*)
- 1984 Entstehungsjahr von *Konzert* für Gitarre und Orchester, *Konzert*

- für Akkordeon und Orchester und *Konzert* für Orgel, Violine solo und Orchester (B-A-C-H). Am 9. März Uraufführung von *Konzert* für Gitarre und Orchester (Rzeszów)
- 1985 Nach 25 Jahren (obwohl die Partitur preisgekrönt und – dreifarbig! – gedruckt wurde) Uraufführung der Komposition *Topofonica* für 40 verschiedene Instrumente (22. Februar, Kielce). Weitere Uraufführungen: in Warschau *Collage* für Orchester (18. April), in Salzburg *Mikrotöne* für vier Pianisten und Orchester (11. Mai), in Kattowitz *Drei kurze Stücke* für Orchester (21. Juni), in Nürnberg am 5. Juli *Konzert* für Orgel, Violine solo und Orchester (B-A-C-H) und in Lecce *Vaniniana* für zwei Schauspieler und Instrumente (24. Oktober)
- 1986–89 Gastprofessor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg
- 1986 Premiere des Schauspiels *Das Morgenrot* (14. Februar, Posen; Regie: Izabella Cywińska). Uraufführung von *Missa sinfonica* für Solisten und Orchester (25. April, Kattowitz), in Krakau Uraufführung von *Konzert* für Violine, Oboe und Orchester (10. Juni)
- 1987 Premiere des Schauspiels *Szenar für drei Schauspieler* (28. März, Krakau; Regisseur Mikolaj Grabowski und die Schauspieler bekamen dafür beim Theaterfestival in Stettin sechs Preise). In Krakau (7. April) Uraufführung der Komposition *Estratto* für Streichtrio, in Salzburg (24. Mai) Uraufführung der Komposition *AO* für Violine solo
- 1988 Das fruchtbarste Jahr im Bereich der Komposition (25 Werke, darunter *Kammerkonzert*, *Missa brevis* und *Konzert* für Sopran und Orchester). Sechs Uraufführungen von Kammermusikwerken in Krakau (22. Februar) u. a. *Schpass*, *Nonett* für drei Oboisten und *Kwaiwa* für Violine und Computer. In der Warschauer Nationalphilharmonie findet ein dem Schaffen des Komponisten gewidmetes Konzert statt. Es ist das fünfzigste Konzert dieser Art, die vorigen fanden u. a. in Oslo, Amsterdam, Schiras, Princeton, Mexiko, Salzburg, Istanbul, Middelburg, Berlin und Wien statt; vier Uraufführungen am 22. November in Warschau, darunter: *Extrema*, *Kongruenzen* und *Heideggeriana*
- 1989 Schaeffers Werkliste enthält nunmehr 300 Kompositionen. Ordentlicher Professor für Komposition am „Mozarteum“ in Salzburg. Fünfzehn Uraufführungen seiner Kompositionen in Krakau, Münster, Salzburg, Wien und Hamburg, u. a. am 16. April in Münster die Environment-Komposition *Turm- und Rathausmusik für Münster und Krakau*, am 1. Juni *19 Mazurken* für Klavier in Salzburg. Am 8. Dezember ist in Hamburg die deutsche Erstaufführung von *Quartett* für vier Schauspieler. Seit diesem Jahr viele Reisen – u. a. nach Italien, Frankreich, Belgien, Norwegen, Deutschland, in die Schweiz und nach Spanien.

- Arbeit an dem intellektuellen Theaterstück *Der Schauspieler* (bis 1990)
- 1990 Uraufführung der Komposition *Stabat mater* für Sopran, Alt, Chor, Orgel und Streichorchester (20. Februar, Krakau). Norwegische Erstaufführung der *III. Audienz – Das Eskimoparadies* (21. Februar, Oslo). Weitere Uraufführungen: am 9. März *Missa brevis* für vielstimmigen Chor (Krakau), am 15. Juni in Warschau bei einem Komponistenportrait u. a. *Modell IX* für Klavier und *Summer Music*, am 27. Juni *I. Streichquartett* (Salzburg), am 28. Juni *Concerto* für Streichquartett (Innsbruck), am 24. Oktober *Concerto* für Violine und Streichquintett (Madrid) und am 14. Dezember das Kontrabaßkonzert *Jangwa* (La Jolla, Kalifornien). Ab April Arbeit an der Oper *Liebesblicke* und an dem eigens für sich als konzertierenden Pianisten geschriebenen *III. Klavierkonzert*. In Warschau Premiere des Theaterstückes *Katscho* (Regie: Boguslaw Semotiuk, der das Stück auch in Murmansk, Rußland, in russischer Sprache inszenierte). Beginn der pianistischen Konzerttätigkeit (in eigenen Klavierkonzerten: *III. Klavierkonzert*, *Konfrontationen* für Klavier und Orchester, *Konzert* für Klavier, Schlagzeug, elektroakustische Medien und Orchester). Sein sechzehntes Buch *Komponisten des XX. Jahrhunderts* erscheint in zwei Bänden
- 1991 Das Buch *Boguslaw Schaeffer – Leben, Werk, Bedeutung* von Ludomira Stawowy erscheint in deutscher Sprache (Edition Helbling, Innsbruck – vorgesehen ist eine englische Fassung des Buches). Einspielung vom *III. Klavierkonzert* mit dem Orchester des Polnischen Rundfunks und Fernsehens in Kattowitz (Solist: B. Schaeffer, Dirigent: Bogdan Ołędzki). Am 2. März Premiere des Schauspiels *Die Proben* in Tallinn, im bereits freien Estland (weitere Aufführungen in Warschau, Krakau, Breslau, Stettin, Wien, Kattowitz und Madrid). Arbeit am Buch *Drei Gespräche* mit Joanna Zajac, die schon ein anderes Buch über den Dramatiker Schaeffer verfaßt hat. Premiere des Theaterstückes *Der Schauspieler* (Regie: Bohdan Cybulski; 3. März, Lodz). Am 5. September Aufführung von *Quartett* für vier Schauspieler in Bogotá. Das erste Theaterstück wird gedruckt (merkwürdigerweise nicht in polnischer, sondern in russischer Sprache: im bereits freien Rußland in der Zeitschrift „Theater“): *Szenar für drei Schauspieler*
- 1992–93 Ab dieser Saison ist Schaeffer der meistgespielte Dramenautor in Polen (vor Shakespeare, Molière und Fredro!); Vorschlag des Kultusministeriums, alle Theaterstücke von Schaeffer herauszugeben; in den letzten Jahren wurden seine Theaterstücke, in zwölf Sprachen übersetzt, in der ganzen Welt gespielt, u. a. in Kolumbien, Australien, Rußland, Estland, Finn-

land, Norwegen, Spanien, Portugal, Frankreich, Österreich, in der Schweiz und in Deutschland

1992 Premiere des Schauspiels *DaDort* (22. Februar, Warschau; Regie: Marek Sikora). Am 18. März Aufführung von *Quartett* für vier Schauspieler (in Krakau, Teatro Nuevo aus Madrid, in spanischer Sprache), am 6. Juni Premiere des Schauspiels *Die Proben* in Katowitz. Im November Arbeit an einer Studie über die eigenen Theaterstücke für die Zeitschrift „Theatralische Notizen“ (Breslau). Theaterfestival, nur den Dramen von Schaeffer gewidmet (Breslau, 29.–30. Juni, mit Theatern aus Breslau, Lodz, Posen und Krakau); am 30. Juni Premiere des Stückes *Der Schauspieler* (Breslau). Premiere des Theaterstückes *Das Morgenrot* (11. November, Tarnów). Veröffentlichung der fünf Schauspiele, die zwischen 1987 und 1991 entstanden sind

1993 Das fruchtbarste Jahr im Bereich der Dramen: in diesem Jahr schrieb Schaeffer fünf abendfüllende Stücke – *Die Ernte*, *Die Beförderung*, *Falls*, *Die Abgrundtiefdummen* und *Die Glosse*. Premiere des Theaterstückes *Das Eskimoparadies* (14. Februar, Thorn), eine Woche später Premiere von *Katscho* (21. Februar, Stettin). Polnische Erstaufführung von *Konzert* für Orgel, Violine solo und Orchester (12. März, Bromberg), am 16. April in Lublin Uraufführung zweier Orchesterwerke: *Texte* für Orchester und *Konfrontationen* für Posaune und

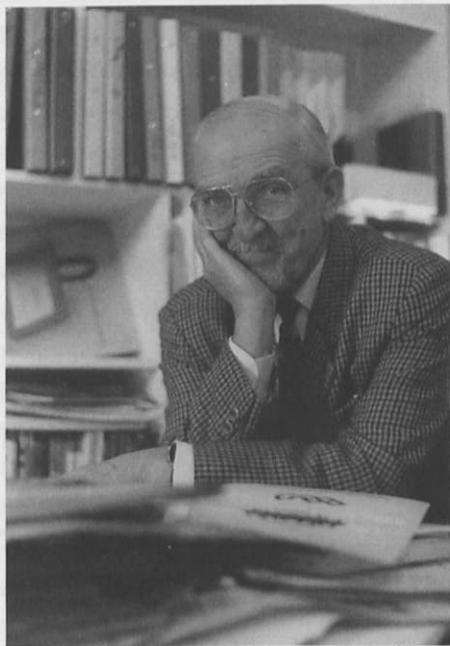
Orchester, am 24. April (in Schwaz) österreichische Erstaufführung der *Missa elettronica* für gemischten Chor, Tonband und elektronische Mittel und am 6. Mai (Edmonton, Kanada) Aufführung von *Modell VII*. Am 7. Mai Aufführung des Theaterstückes *Die Proben* im Rahmen des internationalen Theaterfestivals in Salzburg. Am 20. Juni in Königshütte Premiere des Theaterstückes *Katscho*. Uraufführung der Komposition *Megaepisode* für Oboe, Klavier und Computer (13. September, Krakau). Uraufführung von *Konzert* für Schlagzeug, Klavier, elektronische Mittel, Tonband und Computer (25. Juni, Krakau; Solisten: Jan Pilch – Schlagzeug, B. Schaeffer – Klavier, Dirigent: Marek Pijarowski). Am 10. Juli im Rahmen des Theaterfestivals in Lissabon Aufführung von *Quartett* für vier Schauspieler, sowie am 18. Juli – auch in Lissabon – Premiere des Theaterstückes *Die Proben* (in spanischer Sprache; gespielt vom Teatro Nuevo aus Madrid). Am 25. November (Fellin, Estland) Premiere von *Quartett* für vier Schauspieler.

Das wichtigste Ereignis dieses Jahres bildet das – sorgfältig vorbereitete – Festival „Musik und Theater von Boguslaw Schaeffer“ in Oppeln (15.–19. März), eine große Konfrontation beider Bereiche, begonnen mit dem 8-stündigen Happening *Non-stop* und mit einem Symphoniekonzert beendet (dabei zwei Uraufführun-

gen: *Konfrontationen* für Klavier, Computer, elektronische Mittel und Orchester und *Sinfonia*). Klaviermusik, Streichquartette und Theaterstücke bereicherten das Festival, bei dem auch eine große Ausstellung von Schaeffers Graphiken nicht fehlte

1994 Entstehung des Theaterstückes *Die Herrgottsfrühe* und des vielsprachigen Stückes *Multi*, das parallel laufend in fünf Sprachen gespielt wird (Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch und Russisch). Veröf-

fentlichung der Schauspiele, die zwischen 1991 und 1993 entstanden sind (neun Theaterstücke). Es entstehen zwei Fernsehfilme über die Musik und das Theater von Schaeffer. Premiere des Schauspiels *Das Eskimoparadies* in Genf (12. April; Regie: Dieter Kraft, mit Isabel Karajan und Daniel Briquet). Im Druck befindet sich eine ausführliche Monographie über Boguslaw Schaeffer (über 900 Seiten) von Jadwiga Hodor, die an dem Buch 9 Jahre gearbeitet hat



1991

2mf 4/4 63 3 4 5 6 7 8 9 ff 7/4-49 $\frac{3}{8}$ p 4ppp

1
2
FL
3
4

1
2
OB
3
4

1
2
CL
3
4

1
2
FG
3
4

1
2
CFG
3
4

1
2
3
4
C.

1
2
3
4
TR.2

1
2
TN

1
2
PF

1
2
3
TIMP

1
2
3
VBL
VBR
GONG
GRC
PITI
YML
CRLL
LVI
TRLL
TT
MRC
DART

Orchestral and Electronic Changes

WERKLISTE

KLAVIER (Mehrere Klaviere)

1

Drei kurze Stücke

für Klavier

(1944/46)

4'

6

Diarium – 14 kurze Stücke

für Klavier

(1947)

18'

18

19 Mazurken

für Klavier

(1949)

26'

24

Drei romantische Stücke

für Klavier

(1949)

8'

26

Zwei Stücke

für Klavier

(1949–50)

4'

27

Konzert

für zwei Klaviere

(1951)

20'

29

Sonatine

für Klavier

(1952)

5'

33

Komposition

für Klavier

(1954)

1'45"

36a

Studie im Diagramm I

für Klavier

(1955)

2'

36b

Studie im Diagramm II

für Klavier

(1955–56)

8'

38

Modell I

für Klavier

(1956)

2'20"

41

Modell II

für Klavier

(1957)

2'

43

Variationen

für Klavier

(1958)

6'50"

- 45
Acht Stücke
für Klavier
(1958)
8'15"
- 46
Freie Komposition
für Klavier
(1958)
1'20"
- 49
Drei Studien
für Klavier (1: **Polyversionelle Studie**,
2: **Polyexpressive Studie**
und 3: **Polyformale Studie**)
(1959)
9'30"
- 51
Lineare Konstruktion
für Klavier
(1959)
1'
- 55
Artikulationen
für Klavier
(1959)
1'20"
- 56
Konfigurationen
für Klavier
(1960)
1'30"
- 57
Ausgangspunkte
für Klavier
(1960)
2'
- 61
Non-stop
für Klavier (auch für zwei oder mehrere
Klaviere)
(1960)
6'-480'
- 64
Dispositionen a
für Klavier
(1960)
30'
- 72
Modell III
für Klavier
(1961)
9'
- 80
Konturen
für Klavier
(1963)
4'30"
- 87
Modell IV
für Klavier
(Musikgraphik)
(1963)
12'-19'
- 101
Modell V
für Klavier
(1965)
8'-11'30"
- 103
Dispositionen b
für Klavier
(1965)
30'

- 110
Beschriebene Emotionen
für Klavier
(1966)
10'18"-15'
- 113
4H / 1P
für Klavier vierhändig
(1966)
9'-11'
- 136
Dispositionen c
für Klavier
(1970)
30'
- 145
Modell VI
für Klavier
(1970)
8'
- 150
Modell VII
für Klavier
(1971)
12'45"
- 152a
15 Elemente I
für zwei Klaviere
(1971)
12'
- 160
Modell VIII
für Klavier
(1972)
12'20"
- 167
Konzert
für drei Klaviere
(1972)
4'30"-19'
- 187
Dispositionen d
für Klavier
(1975)
30'
- 192
Modell IX
für Klavier
(1976)
6'
- 195
Modell X
für Klavier
(1977)
12'
- 226
Modell XI (Ngazi)
für Klavier
(1981)
17'
- 237
Modell XII (Machar)
für Klavier
(1984)
19'
- 250
8H / 2P
für vier Pianisten (zwei Klaviere)
(1985)
17'

259

Kinanda

für Klavier

(1986)

16'

263

Modell XIII (Mikrosonate)

für Klavier

(1986)

4'

278

Yookai

für Klavier (vierhändig)

(1988)

11'

279

Modell XIV (Halatsah)

für Klavier

(1988)

19'

286

Modell XV (Sahihi)

für Klavier

(1988)

11'

297

Uneinigkeiten

für zwei Klaviere

(eines davon mikrotonal gestimmt)

(1988)

15'

301

Modell XVI

für Klavier

(1991)

12'

305

Identité / Non-identité

für zwei Klaviere

(1991)

19'

311

chiaro, scuro, seducente

für Klavier

(1992)

10'

317

Jouez plus lentement, s. v. p.!

für Klavier

(1993)

7'

321

Megasonate

für Klavier

(1993)

71'

327

19 Short Pieces

für Klavier

(1994)

12'

ORGEL

242

Sonate I (Frühling)

für Orgel

(1985)

26'

248

Sonate II (Sommer)

für Orgel

(1985)

26'

254

Sonate III (Herbst)

für Orgel

(1986)

26'

261

Sonate IV (Winter)

für Orgel

(1986)

26'

EIN INSTRUMENT

3

Sonatine

für Altsaxophon solo

(1946)

5'30"

11

23 kurze Stücke

für Violine solo

(1947-48)

20'30"

22

Canzona

für Violoncello solo

(1949)

7'30"

31

Zwei Studien

für Flöte solo

(1953)

4'-16'

32

Zwei Studien

für Altsaxophon solo

(1954)

3'20"

35

Sonate

für Violine solo

(1955)

18'

59

Negative

für Flöte solo

(1960)

8'

68

Klangformen

für Altsaxophon solo

(1961)

6'

78

Konstruktionen

für Vibraphon solo

(1962)

8'-12'

92

Sfumato

für Cembalo solo

(1964)

11'

98

Fünf kurze Stücke

für Harfe solo

(1964)

9'20"

134

Fünf Fragmente

für Gitarre solo

(1970)

6'50"

144

Solo: Konglomerat

für Schlagzeug

(eine Show)

(1970)

32'

147

Varianten

für Oboe solo

(1971)

6'50"-9'

161

Interview

für Violine solo

(1972)

12'30"-16'

177

Free Form II (Evocazioni)

für Kontrabaß solo

(1972)

2'55"-6'

180

aSa

für Klavichord solo

(1973)

11'50"-15'

185

aDieu

für Posaune solo

(1973)

7'30"-30'

198

Self-expression

für Violoncello solo

(1978)

9'30"

211

Monolog

für Baßklarinette solo

(1980)

11'05"

234

Euterpe

(Africa, Asia, Europe)

für Oboe/Englischhorn solo

(1984)

9'

265

AO

für Violine solo

(1987)

12'

280

Dreizehn Studien

für Flöte solo

(1988)

15'

281

Saitenblick

für Gitarre solo

(1988)

13'30"

304

Sonate

für Viola solo

(1991)

50'

312

Setting

für Kontrabaßklarinette solo

(1992)

14'

314

Tavio

für Piccoloflöte solo

(1992)

7'

323

Variazioni senza tema

für Violine solo

(1993)

100'

ZWEI INSTRUMENTE

2

Sonatine

für zwei Violinen

(1946)

6'

7

Vier Stücke

für Fagott und Klavier

(1947)

6'30"

8

Duett

für Oboe und Klarinette

(1947)

8'

15

Stück

für zwei Flöten

(1948)

4'

16

Stück

für zwei Klarinetten

(1948)

4'

21

Fantasie

für Flöte und Harfe

(1949)

7'

91

Zwei Stücke

für Violine und Klavier

(1964)

8'-10'

115

Komposition

für Harfe und Klavier

(1966)

10'

196

Minimal Art

für Tuba und Klavier

(1977)

4'

- 214a
Kongruenzen (I)
für Vibraphon und Klavier
(1980)
22'
- 217
Evasion
für Violine und Gitarre
(1980)
14'
- 219
Delusive Cadences
für präparierte Tuba und Schlagzeug
(1981)
8'
- 225
Duodrama
für Altsaxophon
(u. Sopran- und Tenorsaxophon –
ein Spieler)
und Schlagzeug
(1981)
18'
- 227
Sonata breve
für Orgel und Schlagzeug
(1981)
12'
- 232
Gasab
für skordierte Violine und Klavier
(1983)
7'
- 233
Esatto e libero
für Violine und Klavier
(1983)
13'
- 240
Mouhadatsa
für Viola und Violoncello
(1985)
12'
- 241
Sihr
für Saxophon (S, A, T) und Klavier
(1985)
21'
- 243
Closed Relations
für Oboe
(Englischhorn, zwei Oboen –
ein Spieler) und Klavier
(1985)
12'
- 246
Shuvvi mischkal
für Oboe und Violine
(1985)
8'
- 249
Colloquium
für Trompete und Orgel
(1985)
9'
- 267
Four Pieces (After 40 Years)
für Fagott und Klavier
(1987)
9'
- 269
Summer Music
für Akkordeon und Klavier
(1987)
9'

270
Free Form III
für Kontrabaß und Klavier
(1987)
9'

272
Mazungumzo
für Gitarre und Akkordeon
(1987)
14'

275
Spring Music
für Viola und Klavier
(1988)
6'

282
Winter Music
für Horn und Klavier
(1988)
6'

302
Eight Concert Studies
für zwei Gitarren
(1991)
17'

DREI INSTRUMENTE

4
Concertino
für zwei Violinen und Violoncello
(1947)
5'30"

5
Trio
für zwei Violinen und Violoncello
(1947)
7'10"

19
Sechs Stücke
für Oboe, Klarinette und Fagott
(1949)
11'

23
Polytonale Studie
für drei Klarinetten
(1949)
3'10"

75
Vier Stücke
für Streichtrio
(1962)
10'35"

104
Übermittlung
für Violoncello und zwei Klaviere
(1965)
7'15"

130
Trio
für Klavier,
Violine und Violoncello
(1969)
15'55"

149
Estratto
für Streichtrio
(1971)
7'

171
Neues
für drei Violinen
(1972)
6'25"

202a

Matan I

für drei Schlagzeuger

(1978)

22'

220

Essentials

für drei Violinen

(1981)

6'30"

245

Tumbo la kuhara

für drei Oboisten

(1985)

5'

247

Trio

für Flöte, Gitarre und Schlagzeug

(1985)

20'

255

Schpass (Nonett)

für drei Oboisten

(1986)

6'

328

Bewegung

für Oboe, Klavier und Schlagzeug

(4 Congas, Steel-drums)

(1994)

10'

VIER INSTRUMENTE

9

Quartett

für zwei Violinen,

Violoncello und Klavier

(1947)

8'

13

Zwei kurze Kompositionen

für zwei Flöten und zwei Klarinetten

(1948)

3'30"

14

Konzert

für vier Violinen

(1948)

9'50"

17

Kleines Quartett

für Trompete,

zwei Hörner und Posaune

(1948)

6'30"

100

Quartett

für zwei Pianisten und

zwei beliebige Ausführende

(auch: **Quartett 2+2**)

(1965)

4'-239'

(durchschnittlich: 20')

109

Quartett

für Oboe und Streichtrio

(1966)

7'40"-9'

122

Quartett SG

für beliebige Instrumentalisten

(1968)

9'30"—80'

(durchschnittlich: 25')

215

Konzert

für Saxophonquartett (Sopran, Alt,

Tenor, Bariton)

(1980)

16'

268

Kleines Konzert

für Violine und 3 Oboen

(1987)

9'

STREICHQUARTETTE

34

Musik

für Streichquartett

(1954)

18'

40

I. Streichquartett

(1957)

15'50"

54

Concerto

für Streichquartett

(1959)

16'

95

II. Streichquartett

(1964)

29'20"

151

III. Streichquartett

(1971)

16'50"

183

IV. Streichquartett

(1973)

19'

260

V. Streichquartett

(1986)

20'

319

VI. Streichquartett

(1993)

28'

**FÜNF BIS ELF
INSTRUMENTE (ENSEMBLE)**

10

Andante

für Streichsextett

(1947)

6'

37

Permutationen

für 6 Bläser, Viola, Schlagzeug,
Harfe und Klavier

(1956)

6'30"

39

Extrema

für 10 Instrumente

(1957)

6'20"

63

Montaggio

für sechs Spieler

(1960)

5'

128

PRSC

für verschiedene Ausführende

(1968)

12'-35'

132

Die einfachsten Lösungen

für Spielerensemble

(1969)

5'-25'

138

Algorithmen

für Ensemble von 7 Ausführenden

(1970)

8'-19'

139

Comunicazione audiovisiva:

Audiovisuelle Musik

für fünf Spieler

(1970)

5'-50'

140

Spektra

für fünf Instrumente

(1970)

6'25"

155

Varianten

für Bläserquintett

(1971)

8'-12'

157

Sgraffito

für Flöte, Violoncello, Cembalo

und zwei Klaviere

(1971)

14'

165

19 Mikrostücke

für Violoncello und

6 beliebige Spieler

(1972)

10'

176

Free Form I

für 5 Instrumente

(1972)

8'-64'

194

Spinoziana

für Ensemble

(1977)

17'

202b

Matan II

für fünf Schlagzeuger

(1978/80)

14'

205

Heideggeriana

für Flöte, Oboe, Posaune, Vibraphon,

Marimbaphon, Schlagzeug, Klavier,

drei Violinen und Violoncello

(1979)

13'20"

216

Oktett

für Bläser und Kontrabaß
(Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn,
Trompete, Posaune und Kontrabaß)
(1980)
10'10"

221

Scribal Error Music

für Ensemble
(1981)
7'

235

Voice, Noise, Beuys, Choice

für Ensemble
(1984)
12'

251

Asiakiria

für Ensemble
(1985)
12'

266

Konzert

für Violine und fünf Streicher
(Streichsextett)
(1987)
9'25"

285

Concerto

für Saxophon (S, A, T, Taróगतó), Flöte,
Violine, Viola, Klavier (Celesta) und Harfe
(1988)
16'

306

Nonett in Form eines Streichtrios

für 3 Violinen, 3 Violen und
3 Violoncelli
(1991)
15'

308

Schaeffer's Play

für 6 Flöten
(1992)
16'

331

New Way

für 7 Violinen
(1994)
14'

KLEINE KONZERTE

70

Azione a due

für Klavier und Instrumente
(1961)
4'55"-6'

71

Imago musicae

für Violine mit interpolierender
Instrumentenbegleitung
(1961)
7'20"-11'20"

111

Dezett

für Harfe und 9 Instrumente
(1966)
8'

153

Mare

für Klavier und 9 Instrumente (der
Pianist spielt Klavier, Cembalo und
Celesta)
(1971)
13'-17'

KONZERTE

42

Quattro movimenti
für Klavier und Orchester
(1957)
18'45"

48

Tertium datur
für Cembalo und Orchester
(1958)
10'30"

52

Concerto breve
für Violoncello und Orchester
(1959)
9'–11'

60

Concerto per sei e tre
für ein abwechselndes Soloinstrument
und Orchester
(Soloinstrumente: Klarinette,
Altsaxophon, Violine, Violoncello,
Schlagzeug und Klavier)
(1960)
13'10"

66

Musica
für Cembalo und Instrumente
(1960)
10'

81

S'alto
für Altsaxophon und solistisches
Kammerorchester
(1963)
15'20"–19'

82

Konzert
für Flöte, Flötentrio und Orchester
(nur hohe Instrumente)
(1963)
13'

85

Violinkonzert
(I. Violinkonzert)
(1961–63)
24'

120

Konzert
für Klavier und Orchester
(II. Klavierkonzert)
(1967)
15'–23'

154

Experimenta
für Klavier und Orchester
(1971)
14'–18'

158

Konfrontationen
für ein Soloinstrument und Orchester
(1972)
9'–16'

207

Jangwa
für Kontrabaß und Orchester
(1979)
16'30"

209

Maah
für Computer, Violine solo,
Violoncello solo und Orchester
(1979)
14'

236

Konzert

für Gitarre und Orchester

(1984)

21'

238

Konzert

für Akkordeon und Orchester

(1984)

33'

239

Konzert

für Orgel, Violine solo und
Orchester (B-A-C-H)

(1984)

49'

244

Mikrotöne

für 4 Pianisten (2 Klaviere)
und Orchester

(1985)

20'40"-23'

258

Konzert

für Flöte, Harfe und Orchester

(1986)

33'

262

Konzert

für Saxophon (S, A, T) und Orchester

(1986)

33'

264

Konzert

für Violine (und skordierte Violine),
Oboe (und Englischhorn, zwei Oboen –
ein Spieler) und Orchester

(1986)

33'

283

Doppelkonzert

für zwei Violinen und Orchester

(1988)

28'

288

Konzert

für Jazzschlagzeug, Klavier und
Orchester

(1988)

26'

291

Konzert

für 2 Klaviere (achthändig)
und Orchester

(1988)

28'

298

II. Violinkonzert

für Violine und Orchester

(1989)

27'

300

III. Klavierkonzert

für Klavier und Orchester

(1990)

42'-79'

315

Konzert

für Oboe und Orchester
(Oboe, Englischhorn, zwei Oboen,
drei Oboen – ein Spieler)

(1992)

28'

332

Leopolis

für Violine und Orchester

(1994)

23'

ORCHESTER

28

Drei kurze Stücke

für Orchester

(1951)

8'

30

Musik für Streicher: Nocturne

für kleines Streichorchester

(1953)

8'50"

50

Monosonate

für 6 Streichquartette

(1959)

12'

53

Equivalenze sonore

für Schlagzeugkammerorchester

(1959)

13'20"

58

Topofonica

für 40 verschiedene Instrumente

(1960)

16'

62

Verbundene Konstruktionen

für großes Streichorchester

(1960)

15'

65

Kleine Sinfonie: Scultura

für Orchester

(1960)

12'50"

69

Kodes

für Kammerorchester

(1961)

8'30"

73

Musica ipsa

für Orchester

(nur tiefe Instrumente)

(1962)

9'

96

Collage

für Orchester

(1964)

10'10"

121

Symphonie: Orchestermusik

für großes Orchester

(1967)

19'55"-23'

148

Texte

für Orchester

(1971)

13'20" (10'-29')

179

Symphonie in 9 Sätzen

für Orchester

(1973)

17'18"-25'17"

184

tentative music

für 159 Instrumente (in sieben

Versionen:

Version A: für ein Instrument;

Version B: für fünf Instrumente;

Version C: für neun Instrumente;

Version D: für 15 Instrumente;

Version E: für 19 Instrumente;

Version F: für 59 Instrumente;

Version G: für 159 Instrumente)

(1973)

2'-159'

188
Warschauer Ouvertüre
(**Harmonien und Kontrapunkte Nr. 1**)
für Orchester
(1975)
9'

191
Romuald Traugott
(**Harmonien und Kontrapunkte Nr. 2**)
für Orchester
(1976)
6'

197
Gravesono
für Blas- und Schlagzeuginstrumente
(1977)
18'

203
Kesukaan (I)
für 13 Streichinstrumente
(1978)
12'

222
Five Introductions and An Epilogue
für kleines Kammerorchester
(1981)
12'

224
Entertainment Music
für Bläser und Schlagzeug
(1981)
12'

257
Missa sinfonica
für Orchester (mit Sopran solo, Violine
solo und Sopransaxophon solo)
(1986)
59'

293
Kammersymphonie
für Kammerorchester
(1988)
26'30"

296
Sinfonia
für Orchester
(1988)
26'30"

307
Kesukaan II
für 13 Streichinstrumente
(1991)
15'

320
VI. Symphonie
für Orchester
(1993)
32'

326
Analogies
für 4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen
und 4 Schlagzeug
(1994)
14'

330
Love Song
für Streichorchester
(1994)
8'

JAZZKOMPOSITIONEN

67
Drei Kompositionen für MJQ
für Vibraphon, Klavier, Schlagzeug und
Kontrabaß
(1961)
10'

77
Course „j“
für Jazz- und Philharmonieensemble
(1962)
7'20"-8'30"

84
Music for MI
für Vibraphon, Singstimme, Sprecher,
Jazzensemble und Orchester
(1963)
15'-25'

90
Collage and Form
für 8 Jazzmusiker und Orchester
(1963)
9'

129
Jazzkonzert
für 12 Jazzmusiker und Orchester
(1969)
16'25"

170
blueS I
für zwei Klaviere und Tonband
(1972)
32'-36' (Kurzfassung: 24')

175
blueS II
für Instrumentalensemble
(1972)
12'

199
blueS III
für zwei Klaviere
(1978)
12'

295
blueS IV
für zwei Klaviere und Tonband
(1988)
24'

316
blueS V
(Minikonzert)
für Klavier und 11 Instrumente
(1992)
19'

ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK / COMPUTERMUSIK

97
Symphonie: Elektronische Musik
für Tonband
(1964/66)
17'05"

112
Assemblages (drei Versionen)
für Tonband
(1966)
30'57"

116
Musik
für Tonband
(1966)
9'30"

118
Hommage à Strzemiński
für Tonband
(1967)
5'45"

123
Monodram
für Tonband (Ritsos, Seferis)
(1968)
65'

126
Konzert
für Tonband
(1968)
17'55"

143

Thema: Elektronische Musik

für Computer

(1970)

11'52"

182

Synthistory: Elektronische Musik

(1973)

13'13"

189

Antiphona

konkrete Chorskizze für Tonband

(1975)

7'17"

201

Poetries

für Tonband (Adler)

(1978)

9'01"

210

Kantate: Elektronische Musik

(1979)

19'27"

284

Computerstory

für Computer

(1988)

14'

309

Vier Stücke

für Computer

(1992)

16'

**KOMPOSITIONEN FÜR
INSTRUMENT UND TONBAND
(Elektronische Mittel/Computer)**

107

Trio

für Flöte, Viola und Harfe mit Tonband

(1966)

8'

131

Konzert

für Harfe, Klavier und Tonband

(1969)

16'

135

Heraklitiana

für Solo und Tonband (für zwölf alternative Ausführende und Tonband)

(**I:** Flöte und Tonband; **II:** Altsaxophon

und Tonband; **III:** Schlagzeug und

Tonband; **IV:** Vibraphon und Tonband;

V: Klavier und Tonband; **VI:**

Präpariertes Klavier und Tonband;

VII: Harfe und Tonband; **VIII:** Violon-

cello und Tonband; **IX:** Sopran und

Tonband; **X:** Schauspieler und Tonband;

XI: Maler und Tonband;

XII: Komponist und Tonband)

(1970)

20'45"

142

Projekt

für einen Ausführenden und Tonband

(Versionen: **I:** Oboe/Englischhorn, ein

Spieler, **II:** Baßklarinette; **III:** Fagott;

IV: Sopran-, Altsaxophon und

Tarógató, ein Spieler; **V:** Präparierte

Tuba; **VI:** Violoncello; **VII:** Kontrabaß;

VIII: Klavier; **IX:** Schlagzeug;

X: Sopran)

(1970)

14'18"

152b

15 Elemente II

für zwei Klaviere und Computer

(1971)

14'

206

Tsiyur

für Orgel und Tonband

(1979)

14'

212

Berlin '80/I (Tornerai)

für Klavier, syn-lab, elektronische Mittel und Tonband (vierspurig)

(1980)

10'15"

213

Berlin '80/II (In jener Zeit)

für Klavier, syn-lab, elektronische Mittel und Tonband (vierspurig)

(1980)

13'28"

214b

Kongruenzen II

für Vibraphon, Steel-drums, Klavier, elektronische Mittel und Computer

(1980)

36'

228

Addolorato

für Violine und elektronische Mittel

(1981)

10'

229

Naarah (Maa'ts)

für Oboe, Streichtrio und Computer

(1983)

18'18"

256

Kwaiwa

für Violine und Computer

(1986)

14'

271

Gracianiana

für Klavier und elektronische Mittel

(1987)

4'23"

276

Pilch Music

für Schlagzeug, Baßklarinette, Klavier und elektronische Mittel

(1988)

4'

277

Acontecimiento

für drei Pianisten und Tonband

(1988)

14'14"

310

Percussion Show

für Schlagzeug, Tonband, elektroakustische Medien und Computer

(1992)

30'

313

Nonplusultra (Space Play)

für 11 Instrumente und elektronische Medien

(1992)

19'

322

Il libro dei cinque suoni

für Klavier, Flöte, Oboe und Computer

(1993)

19'

324

Megaepisode

für Oboe, Klavier und Computer

(1993)

16'

SINGSTIMME

12

Drei vokale Duette

für Sopran und Mezzosopran
(1948)
3'30"

20

Drei Lieder

für Singstimme und Klavier
(Shakespeare, Goethe, Joyce)
(1949)
12'

25

Dichtungen von Guillaume Apollinaire

für Sopran und Orchester
(1949)
12'

83

Expressive Aspekte

für Sopran und Flöte
(1963)
8'–11'

105

Cantata (Audiogramm)

für 60 Singstimmen und Orchester
(1966)
26'

146

Kontrakt

für Sopran, Violoncello und
Schlagzeug
(1971)
6'30"–8'44"

169

Bergsonianana

für Flöte, Sopran, Klavier, Horn,
Kontrabaß und Tonband
(1972)
10'48"

173a

Out of tune I

für Sopran und Violoncello
(1972)
4'55"

173b

Out of tune II

für Sopran, Violoncello und Klavier
(1972)
11'30"

174

Polonaise

für 12-stimmigen Chor
(1972)
4'

223

Euphony

für Singstimme und Kontrabaß
(1981)
9'

253a

Ishirini (Lieder) I

für Stimme und Klavier
(1986)
46'

253b

Ishirini (Lieder) II

für Stimme und Orchester
(1986)
46'

292

Babudökisp

für 5 Frauenstimmen
(1988)
8'

294

Konzert

für Sopran und Orchester
(1988)
17'

325

OA

für Sopran, Klavier, elektroakustische
Medien und Computer
(1994)
29'

329

Aria

für Frauenchor und Schlagzeugorchester
(1994)
11'

GEISTLICHE MUSIK

190a

Missa elettronica

für Knabenchor und Tonband

(1975)

40'25"

190b

Missa elettronica

für gemischten Chor und Tonband

(1975)

42'

204

Miserere

für Sopran, Chor, Orchester, Tonband
und Computer

(1978)

40'

208

Te Deum

für Vokalstimmen und Orchester

(1979)

18'

231

Stabat mater

für Sopran, Alt, gemischten Chor,
Streichorchester und Orgel

(1983)

36'

274

Missa brevis

für vielstimmigen Chor

(1988)

11'

303

Liturgische Sätze

für Chor, Solostimmen und Orchester

(1991)

23'

42

SCHAUSPIELER (TÄNZER)

79

TIS MW2: Szenische Komposition

für Schauspieler, Mime, Tänzerin, Sopran
und Instrumentalisten (nach Irzykowski)

(1963)

29'30"

88

TIS GK: Szenische Komposition

für Schauspieler, Singstimmen,
Instrumente und Tonband (Schaeffer)

(1963)

19'–50'

89

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumental- schauspieler (Schaeffer)

(1963)

68'

94

Audienzen I–V

für Schauspieler (**Audienz I, II, IV** und
V für einzelne Schauspieler, **Audienz
III = Eskimoparadies** für Schauspieler
und Schauspielerin) (Schaeffer)

(1964)

340' (I – 52'; II – 78'; III – 95';

IV – 50'; V – 65')

106

Visuelle Musik

für drei Schauspieler, Klavier und
Violoncello (Schaeffer)

(1966)

6'–19'

108

Howl

für drei Schauspieler und
Kammerorchester (nach Ginsberg)

(1966)

26'–40'

114

Quartett

für vier Schauspieler (Schaeffer)

(1966)

50'–72'

127a

Fragment

für zwei Schauspieler und Violoncello

(Schaeffer)

(1968)

26'–40'

127b

Fragment

für zwei Schauspieler und Kontrabaß

(Schaeffer)

(1968)

26'–40'

141

Szenar für drei Schauspieler

(Schaeffer)

(1970)

75'

163

Hommage à Czyżewski

für Ensemble (nach Czyżewski)

(1972)

28'

166

ba/vo

für Ballerina mit Vokalbegleitung (Sopran)

(1972)

6'

172

Träume mit Schaeffer (nach E. Ionesco):

Spielkomposition für Ensemble (auch

in einer Fassung für einen Schauspieler)

(1972)

32'

181

Hommage à Irzykowski

für Ensemble (nach Irzykowski)

(1973)

17'

193

Iranian Set

für Spielerensemble (drei Schauspieler,

Flöte, Violoncello, zwei Klaviere und

Ballerina)

(persische Dichter: Rumi, Hafis u. a.)

(1976)

14'–19'

200

Vaniniana (nach Vanini)

für zwei Schauspieler und Ensemble

(1978)

67'20"

218

Autogenic Composition

für Sopran, Flöte, Violoncello, Klavier

und vier Schauspieler (Schaeffer)

(1980)

20'

230

Teatrino fantastico (Schaeffer)

für einen Schauspieler, Violine und

Klavier (mit Multimedien und Tonband)

(1983)

16'

252

A due

für Tänzerin und Violoncello

(1986)

10'

287

Autumn Music

für Violine, Klavier, Schauspieler und

Tonband (Schaeffer)

(1988)

35'

318

Decomposizione

für Posaune, Klavier und einen

Schauspieler (Schaeffer)

(1993)

20'

DRAMATISCHE WERKE

290

Miniopera (Schaeffer)
(1988)
35'

299

Liebesblicke (Oper, Schaeffer)
(1990)
150'

PROGRAMME / AUTOMATISCHE KOMPOSITIONEN

44

PR-I I
für Chor
(1958)
5'

47

PR-I II
für ein neues, nicht existierendes Instrument
(1958)
3'-20'

74

**Projekt einer automatischen
Musikkomposition**
(1962)
12'-60'

76

**Projekt einer automatischen
Bühnenkomposition**
(1962)
12'-60'

86

PR-I III
für Chor und Orchester
(1963)
12'

93

PR-I IV
für äquivalente Instrumente
(1964)
8'

99

PR-I V
für Schauspieler
(1964)
30'-45'

102

PR-I VI
für solistisch besetzten Chor
(1965)
10'

156

PR-I VII (Phonologische Studie)
für Tonband
(1971)
4'32"

178

PR-I VIII
für beliebige Ausführende
(1972)
5'-15'

VARIA

117

Inzidenz
für eine Empfängergruppe
(1966)
4'

119

Medien
für 12 beliebige Vokal- und
Instrumentalstimmen
(1967)
5'-60'

- 124
Lektüre
für 6 Spieler (Instrumentalisten, Tänzer,
Sänger oder Schauspieler)
(1968)
6'30''–36'40''
- 125
Schaffensakt (Schaeffer)
(1968)
5'–75'
- 133
Offene Szene
für drei Spieler
(1969)
2'–200'
- 137
Synecotics
für drei beliebige Spieler
(1970)
50''–39'
- 159
Konzeptuelle Musik
(1972)
8'–88'
- 162
**21. VI. 1972,
Dämmerung: Situationsstück**
(1972)
50'–80'
- 164
Negative Musik
für ein beliebiges Instrument
(1972)
32'–80'
- 168
o/p music
für Ensemble
(1972)
4'–14'
- 186a
Open Music I
für ein beliebiges Instrument
(1975)
5'–60'
- 186b
Open Music II
für Klavier und Tonband
(1975)
6'30''
- 186c
Open Music III
für Klavier und Tonband
(1975)
7'50''
- 273
Milm – Filmprojektion
(1988)
20'
- 289
**Turm- und Rathausmusik für
Münster (und Krakau)**
für Blechbläser, Holzbläser, Orgel,
Schlagzeug, Tonband und Computer
(1988)
35'
- 333
Orchestral and Electronic Changes
für amplifizierte Soloinstrumente und
Orchester
(1994)
36'
-
- Verleger: Ager Verlag, Salzburg
Ahn und Simrock, Paris/Wiesbaden
Ariadne, Wien
Collsch Edition, Salzburg
Edition Helbling, Innsbruck
Edition Modern, München
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven
MacLellan, Glasgow
Moeck, Celle
Musyka, St. Petersburg
PAA, Warschau
PWM Edition, Krakau
Sonoton, München

**DIE ZEHN
INTERESSANTESTEN
STÜCKE**
aus der Retrospektive
von 10 bis 50 Jahren
Schaffen
(Auswahl des Komponisten)

1954 (nach 10 Jahren)

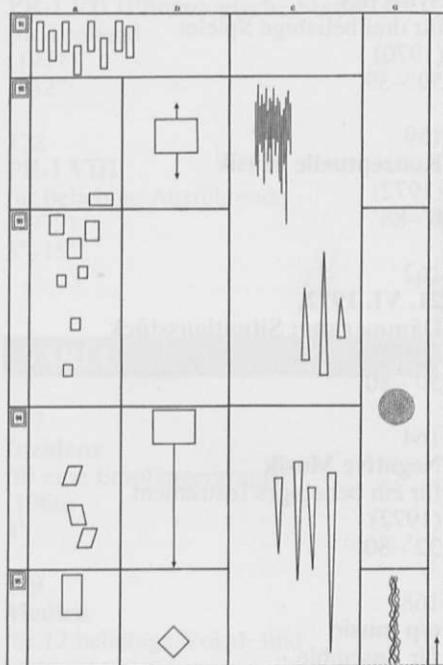
Quartett für Streichtrio und Klavier
Zwei kurze Kompositionen für
2 Flöten
19 Klaviermazurkas
Fantasie für Flöte und Harfe
Dichtungen von G. Apollinaire
Konzert für 2 Klaviere
Drei kurze Stücke für Orchester
Musik für Streicher: Nocturne
Zwei Stücke für Flöte solo
Musik für Streichquartett

1964 (nach 20 Jahren)

Dichtungen von G. Apollinaire
Studie im Diagramm für Klavier
Tertium datur
Monosonata
Topofonica
S'alto
I. Violinkonzert
Szenar für einen Schauspieler
Collage für Orchester
Symphonie: Elektronische Musik



1962



0"-20"

Symphonie: Elektronische Musik

1974 (nach 30 Jahren)

Dichtungen von G. Apollinaire
Studie im Diagramm für Klavier
Quattro movimenti
I. Violinkonzert
Quartett für 4 Schauspieler
Monodram
Jazzkonzert
Szenar für drei Schauspieler
Thema: Elektronische Musik
(Computer)
tentative music

1984 (nach 40 Jahren)

19 Klaviermazurkas
Topofonica
I. Violinkonzert
II. Klavierkonzert
Symphonie: Orchestermusik
Jazzkonzert
Missa elettronica
Miserere
Te Deum
Orgelkonzert B-A-C-H

1994 (nach 50 Jahren)

Studie im Diagramm
I. Violinkonzert
Stabat mater
Orgelkonzert B-A-C-H
Orgelsonatenzyklus
Missa sinfonica
Liebesblicke
III. Klavierkonzert
VI. Streichquartett
Orchestral and Electronic Changes

n

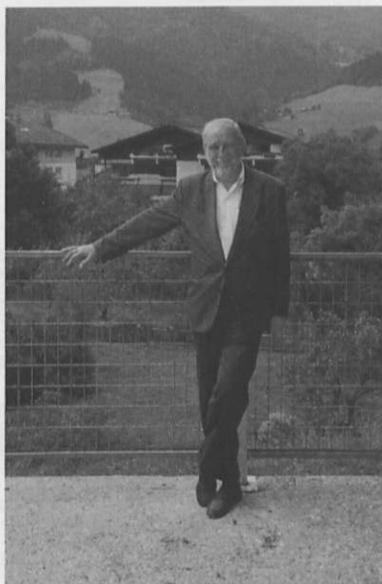
III. Klavierkonzert

Andante, molto

46 39

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cr.
Tr.
Tromb.
P.
Vcl.

III. Klavierkonzert



1992

A series of musical staves for woodwinds and strings, showing complex rhythmic patterns and dynamics like mp, mf, and f.

links: Montaggio

A large orchestral score section with staves for Flute, Oboe, Clarinet, Cor Anglais, Bassoon, Piano, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. It includes dynamic markings and performance instructions.

Musical score for strings with tempo markings "VIVACISSIMO, CON FUOCO" and "ASTRATTO".

Musical score for strings with tempo markings "MECCANICAMENTE" and "TRANQUILLAMENTE".

rechts oben: Mare
rechts unten: III. Orgelsonate (Herbst)

CELLIST (2x, 3x) | Wie ein anderer Wissenschaftler |
 (Küster) (Doppelrolle)

[An Ende hat middle der C- und D-Sache eine weitere C- und A-Sache die auf Tis laut:
 (An Abschnitt werden → letzte beiden → nicht ist über die Brillant)

♩ = 82 dolce e confidato

BEIDE KRAUSMEIER Alleen heftig auf
 sie sprechen bedenklich nahe zueinander

- Bahnen, glaubst du, daß wir etwas davon haben werden?
- Hovon, Basilus, wovon?
- Du weißt ja, von allem.
- Ich glaube nicht.
- Ich glaube auch nicht, aber ich wollte mich ver-
 gewissern. (Aussen Rausen)

♩ = 177 con forza

♩ = 68 *leggiero*

- Paul, hast du jemals das Gefühl gehabt, daß die Dinge
 nicht so sind, wie sie zu sein scheinen?
- Ich habe einmal einer auflodernden Flamme zugesehen,
 und gerade in diesem Moment sah ich ihr Erlöschen.
 So verhält es sich mit vielen Dingen. Selbst mit der
 Kunst. Ja, Peter, vor allem mit der Kunst.

Im Halbaktenden

molto

4

ix

oben rechts und links: Fragment
 unten: Topofonica

SCHRIFTEN

Bücher

- Almanach polskich kompozytorów współczesnych (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten)*, Krakau, 1956.
- Maly informator muzyki XX wieku (Kleine Enzyklopädie der Musik des XX. Jh.s)*, Krakau, 1958, erweitert ²1967, ³1974, ⁴1985.
- Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej (Neue Musik. Probleme der zeitgenössischen Kompositionstechnik)*, Krakau, 1958, ²1969.
- Klasyki dodekafonii (Die Klassiker der Dodekaphonie)*, 2 Bde., Krakau, 1961/64.
- Wychowawcze funkcje profesora kompozycji (Erzieherische Funktionen eines Professors für Komposition)*, Krakau, 1967.
- W kręgu nowej muzyki (Im Banne der Neuen Musik)*, Krakau, 1967.
- Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej (Klänge und Zeichen. Einführung in die zeitgenössische Komposition)*, Warschau, 1969.
- Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy (Musik des XX. Jh.s. Ihre Schöpfer und Probleme)*, Krakau, 1975.
- Historia muzyki (Musikgeschichte)*, Posen, 1980.
- Dzieje muzyki (Musikgeschichte)*, Warschau, 1983, ²1990
- Dzieje kultury muzycznej (Geschichte der Musikkultur)*, Warschau 1987, ²1988, ³1990, ⁴1993
- Kompozytorzy XX wieku (Komponisten des XX. Jh.s)*, 2 Bde., Krakau, 1990.
- Muzyka, teatr i filozofia B. Schaeffera*

(Musik, Theater und Philosophie von B. Schaeffer. Drei Gespräche mit Joanna Zajac), Salzburg, 1992

In Zusammenarbeit mit anderen Autoren:

- Almanach polskich kompozytorów współczesnych (Almanach der zeitgenössischen polnischen Komponisten)*, mit Mieczysława Hanuszewska, Krakau 1966, erweitert ²1982.
- Leksykon kompozytorów XX wieku (Lexikon der Komponisten des XX. Jh.s)*, mit Mieczysława Hanuszewska, Andrzej Trzaskowski und Zygmunt Wachowicz, 2 Bde., Krakau, 1964/66.
- Artur Malawski, mit (u. a.) Małgorzata Karczyńska, Ludomira Stawowy und Zygmunt Wachowicz, Krakau 1969.

(alle Bücher in polnischer Sprache)

in englischer Sprache:

Introduction to Composition (Einführung in die Komposition), Krakau, 1976.

zahlreiche (etwa 800) Aufsätze zur Neuen Musik
über 80 Interviews
über 240 Kommentare zu eigenen Werken

BOGUSLAW SCHAEFFER

Bemerkungen zu meinem Theater (1994; ein Vortrag)

Mein erstes Theaterstück schrieb ich 1955, also vor fast vierzig Jahren. Das Stück heißt *Webern* und handelt von Leben und Künstlerschicksal Anton Weberns, eines der größten und verkanntesten Komponisten. Es ist ein abendfüllendes Stück, gut aufgebaut, intelligent und witzig: wenn ich einmal sehr berühmt sein werde, werde ich das Stück vorbildlich inszenieren lassen, ich bin mir sicher, daß es das verdient.

Danach kamen Stücke, die regelmäßig mit einem Vortrag beginnen, dann aber zu einem richtigen Schauspiel werden – sehr beliebt, viel gespielt (ich könnte über vierzig Städte nennen, wo sie aufgeführt worden sind, u. a. Osaka, Melbourne und Bogotá), Theaterstücke, die sich auf ein bis vier Personen beschränken. Sie heißen *Audienz* oder *Szenar*, es gibt auch ein *Quartett* für vier Schauspieler. Diese Stücke gehören zu einer besonderen Sparte, die ich eigens für meine Musik erfunden habe: Musik für Schauspieler. Ich muß anmerken, daß man ziemlich lange zögerte, bis sie zur Aufführung kamen. Als sie aber von der Musikszene ins Theater übergegangen sind, wurden sie viel gespielt, manche von ihnen über zweihundert Mal, und sehr oft im Ausland. Fast alle diese Stücke sind abendfüllend (mit Ausnahme der ursprünglichen Fassung von *Fragment*, das aber später zu einem abendfüllenden Werk erweitert wurde).

Als ich um die fünfzig war, begann ich, an Webern anknüpfend, groß angelegte

Tragikomödien mit umfangreichen Besetzungen zu schreiben (*Die Düsternisse*, *Das Morgenrot* und *Die Herrgottsfrühe*). Die Eigenart dieser Stücke beruht darauf, daß als Basis ein fiktiver Stoff gelegt wurde, der aber einen beträchtlichen Zusammenhang mit der Wirklichkeit hat, meistens mit der bittersten. Das Tragische und Komische steht hier in einem nicht so ganz üblichen Komplementärverhältnis. Wie oft bei Shakespeare dienen komische Elemente zur Steigerung des Tragischen. Die Stücke sind – der oben genannten Reihe der Stücke nach – politisch, sozial bzw. menschlich ausgerichtet. Im Mittelpunkt aller dieser Stücke jedoch stehen Untergang der Kultur und Zerfall der Werte. In diesen Stücken bin ich sehr ernst, ich wollte hier innerhalb der weittragenden Kunst eine Sinndeutung des Menschen versuchen. Erwähnenswert ist, daß diese großen, langen Stücke wie strenge Kompositionen geschrieben worden sind, mit der mir sonst nicht allzu nahen Akribie. Alle Einzelheiten wurden hier nach dem Muster einer Partitur zu einer größeren Dramenkonstruktion zusammengefügt. Gefahren der Verlogenheit, der unwahrhaften Ideale, der Ungerechtigkeit, der menschlichen Vegetation, der Dehumanisierung wurden hier ebenso thematisiert, wie die innere Leere des Gegenwartsmenschen. Diese scheinbar leichten Tragikomödien besitzen eine Tragweite, die bis zu ernststen metaphysisch-religiösen Fragen reicht.

Darauf folgten Stücke, die sich das Theater selbst zum Sujet wählten: *Ka-*

tscho, Der Schauspieler und *Die Proben*. Ich wollte dem Publikum die Hauptprobleme des Theaters, der Regisseure und Schauspieler, des Im-und-fürs-Theater-sein näherbringen. Diese Werke wurden gern ins Repertoire aufgenommen und sind zu Glanzstücken mancher Theater geworden.

Es ist vielleicht erwähnenswert, daß *Die Proben*, das meist aufgeführte Stück dieser Reihe, seine Premiere in Estland (Tallinn) hatte.

Ab 1990 begann ich schließlich Stücke zu schreiben (in drei Jahren wurden es dann zu meiner Verwunderung zehn!), die einfach das Leben in seinen verschiedensten Formen und Abwegen schildern. Fast immer geht es um die Unterschiede zwischen Menschen, die leben, und Menschen, die vegetieren, zwischen Echem und Scheinbarem. Man könnte sagen, daß der Autor mit der Menschheit in unserem Jahrhundert (denn alles spielt sich in der jetzigen Zeit ab) unzufrieden ist; er kritisiert die Flachheit der heutigen Welt, die Verachtung der wirklichen Werte, die arrogante Distanz, die die Welt zu den wichtigsten menschlichen Fragen nimmt. Meistens geschieht das durch Ironie, Lächerlichmachung und Entblößung der Wahrheit. Man könnte die Stücke in zwei Sparten einteilen: die einen beschreiben Unzulänglichkeiten und Fehler als Folge von maßloser Übertreibung (*Toast, Die Vergeltung, Die Ernte und Falls*), die anderen befassen sich mit der wirklichkeitsgetreuen Schilderung des Lebens einzelner Gruppen (*Rondo*) oder Familien (*Zusammen, Die Abgrundtiefdummen, Die Glosse*).

Die lange Reihe der 29 Stücke endet

vorläufig mit einem Werk, auf das ich besonders stolz bin, mit einem Theaterstück, das parallel bzw. sich überschneidend in fünf Sprachen läuft. Es ist ein Stück für ein hypothetisches Publikum, das alle hier verwendeten Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch und Russisch) versteht und genießen kann, also ein durchaus elitäres Stück, augenscheinlich nach dem Vorbild meiner nie zu Ende verstandenen und daher jahrelang nicht aufgenommenen Musik. In der Geschichte des Theaters gab es noch nie ein so konzipiertes und durchgeführtes Werk, aber ich brauche es, solche „unbrauchbaren“ Werke zu schreiben, denn es paßt mir, mich grundsätzlich und methodisch von anderen Autoren zu unterscheiden (sowohl im Theater als auch in der Musik).

Ein Komponist schreibt gern Theaterstücke... Das ist ein Sonderfall. Ich bin jedoch glücklich und froh, daß dies bei mir der Fall ist. Als Komponist habe ich mich niemals mit einfachen Lösungen zufriedengegeben. Meine kompositorischen Erfahrungen schenke ich dem Theater. Ich weiß nicht, ob das Theater sich durch diese Gabe bereichert fühlt, aber ich schenke ihm meine Erfahrung gern.

Wie war es eigentlich? Zum Theater bin ich durch Zufall gekommen. Ich habe ein paar Stücke geschrieben, man hat sie aufgeführt, die Schauspieler hatten sehr dankbare Aufgaben, ernteten auf den Festivals viele Preise, namhafte Regisseure wollten sie spielen. Und das ist schon alles. Ich schreibe meine neuen Stücke nicht deswegen, weil ich Erfolg hatte, so einfältig bin ich nicht, ich schreibe sie, weil ich diese Arbeit mag.

Kompositionen schreibe ich ohne zu korrigieren, fast ohne zu denken, fast „biologisch“. Anders bei meinen Theaterstücken: es macht mir Spaß, sie immer neu zu gestalten. Ich korrigiere auch hier wenig, ich schreibe lieber einfach ganze Szenen neu, besser, glatter. Meine Stücke schreibe ich vor allem für die Schauspieler. Ich komponiere für mich selbst, niemand braucht meine Musik, weil sich die Welt nicht besonders für die neue Musik interessiert, eher für die museale; ich zeichne und male für mich selbst – eine Therapie. Ich beruhige mich während solcher künstlerischen Aktivitäten. Ich kann aber meine Theaterstücke nicht für mich selbst schreiben, denn sie sind nicht zum Lesen da. Ich brauche Schauspieler. Wer mein Theater kennt, der weiß, daß ich vor allem für Schauspieler schreibe. Die Epoche, in der man die Schauspieler bewundert hat, war keine schlechte. In gewisser Hinsicht waren es goldene, wunderbare Zeiten des Theaters. An diese Epoche will ich, der bescheiden-unbescheidene Autor, anknüpfen.

Ich wurde als Komponist geboren. Meine Aufgabe war es, die Musik zu erneuern. Ich liebe die Musik – sonst würde ich mich nie mit ihr beschäftigen – aber als Komponist schaue ich kühl auf sie. Und ich sehe, wie wenig man in unserem Jahrhundert getan hat, um sie zu erneuern, zu bereichern, ich möchte fast sagen: zu rehabilitieren. So bin ich weiter gegangen als andere, ich experimentierte viel und kam zu eigenen, individuellen Innovationen. (Eine davon war die Einführung des „instrumentalen Schauspielers“.) Anders geschah es mit dem Theater. Indem ich meine Liebe

zum Theater stets verheimlicht hatte, habe ich mich zugleich intensiv, obwohl anders, mit ihm beschäftigt. Ich habe mir das Theater sehr lange angeschaut, ich habe langjährig seine Zauber und Reize, aber auch seine Fehler und Mängel ergründet, ich habe seine Intentionen und Kniffe ausgespäht, ich habe mich gelangweilt und berücken lassen. Dann konnte ich feststellen, daß die Möglichkeiten des Theaters in demselben Maße groß sind wie die der Musik, daß es hier von nicht zur Sprache gebrachten, von nie dagewesenen, von wunderbar offenen Themen wimmelt. Manche von ihnen wurden zu Themen meiner Theaterstücke. Ich habe eine lange Liste attraktiver, aber noch nicht berührter Themen aufgestellt, bin aber überzeugt, daß ich nur für einen Teil der möglichen Themen Interesse und Begabung habe. Im Theater tue ich was ich kann – und vielleicht sogar ein bißchen mehr.

Ich, der Dramenautor, träume davon, daß der Zuschauer, wenn er in meinem Theater sitzt, „Gott und die Welt“ vergißt. So eine Chance bietet nur das Theater. Ich benutze sie. Hier existiert nur die Welt, die ich in meinem Stücken zurecht gelegt habe, eine andere gibt es nicht. Es gibt auch keine absichtlichen Anspielungen auf die wirkliche Welt, weil ich diese Welt einfach nicht akzeptiere. Im Grunde genommen geht sie mich nichts an.

Domäne meines theatralischen Schaffens bilden Tragikomödien und Stücke, die Vorträge und Theater verbinden (ein frühes Beispiel hierfür ist die *Audienz III*, anders: *Das Eskimoparadies*, das u. a. in Oslo und Genf aufgeführt wurde,

ein spätes wäre *Der Schauspieler*, in dem das Wort und der philosophische Gedanke in den Vordergrund gestellt sind.) Ich bin Antipode des politischen Theaters, das in Europa tendenziös und mit wilder Leidenschaft betrieben wird. Mein Publikum flieht vor solch einem Theater, es ist an einem intellektuellen, höheren, von schauspielerischer Kunst beflügelten Theater interessiert, an einem Theater, das sich vom Film unterscheidet, an einem Theater, das Vergnügen bereitet, und ich muß betonen, daß ich unter Vergnügung einen Hauch von Magie, Mysterium und intellektuellem Spiel verstehe und nicht etwa den blöden Zeitvertreib im Sinne von Amusement oder Pläsier.

Ich mag es, eine komische und beunruhigende Welt vorzustellen. In ihr sehe ich mich, Dich, die anderen – alle: ohne Ausnahme. Wir tummeln uns in einer Welt, die wir nicht kennen, inmitten der Geheimnisse, die wir nicht enträtseln können, in schmutzige Bandagen von Illusion, Mythos und Unsinn eingewickelt, nur zum Winseln oder zum Sich-selbst-Erhöhen fähig, zum stumpfen und teilnahmslosen Betrachten des Bösen, das bereits die Form einer ekelhaften Notwendigkeit annimmt. Meine Stücke sind intelligent und lustig, sie ziehen sich nie in die Länge (es sei denn, ein in die Welt verschlagener Regisseur besteht darauf); ich will dem Publikum wichtige Gedanken vermitteln, aber ich will es nicht zu Tode langweilen. Ich habe mich selbst im Theater gelangweilt (und wie!) und bin der Meinung, daß ich dem Publikum etwas Vergnüglicheres schulde. Das Publikum muß nicht kokettiert werden, es ist viel klüger als wir

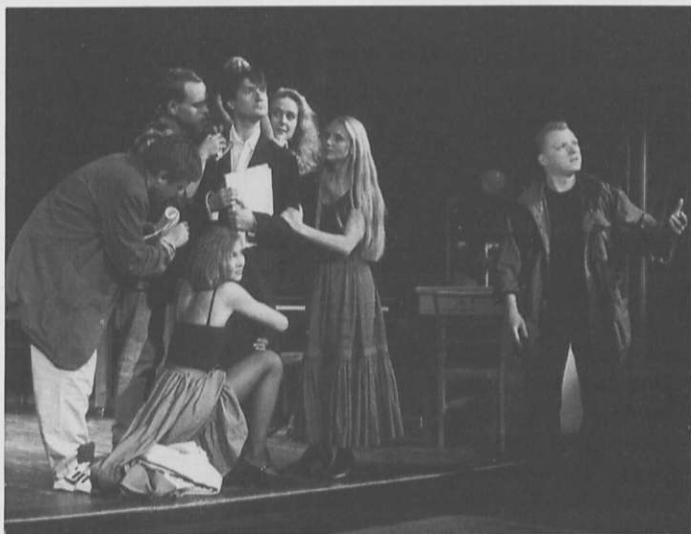
denken, es ist – und das hat sich oft bestätigt – fähig alle Gedankenwege des Autors nachzuvollziehen. Ich bin sicher, daß das zeitgenössische Publikum in der Regel nicht richtig eingeschätzt wird.

Ein Theaterstück sollte etwas von einem Traum haben. Wenn wir uns im Traum fürchten, dann ist es wirklich Furcht, Angst, etwas Authentisches. Im wachen Zustand fürchten wir uns mit einer Furcht, die teilweise gezähmt ist, erlernt, durch die Zeit aufgeweicht. Ich mag es, das Theater in seiner Doppeldeutigkeit darzustellen: als Illusion und als demaskierte Illusion. Im Traum haben wir manchmal das Gefühl, daß wir alles nur träumen, daß es in Wirklichkeit anders ist, obwohl wir den Illusionsgesetzen so sehr unterliegen. Die heutige Wissenschaft (vor allem die Psychologie) sagt, daß die Wirklichkeit unwirklich sei, und daß in Wahrheit nur die Unwirklichkeit existieren könne. Die Menschen bilden sich eine eigene Welt ein und – um Gottes Willen – sie haben das Recht dazu. Ich schaffe für sie – die Menschen in Form eines Publikums – eine noch andere Welt, eine enigmatische, raffinierte Welt in künstlich amplifizierter Gestalt. Als Autor habe ich das unbedingt nötig. Und ich weiß nicht einmal – warum. Aber es ist so.

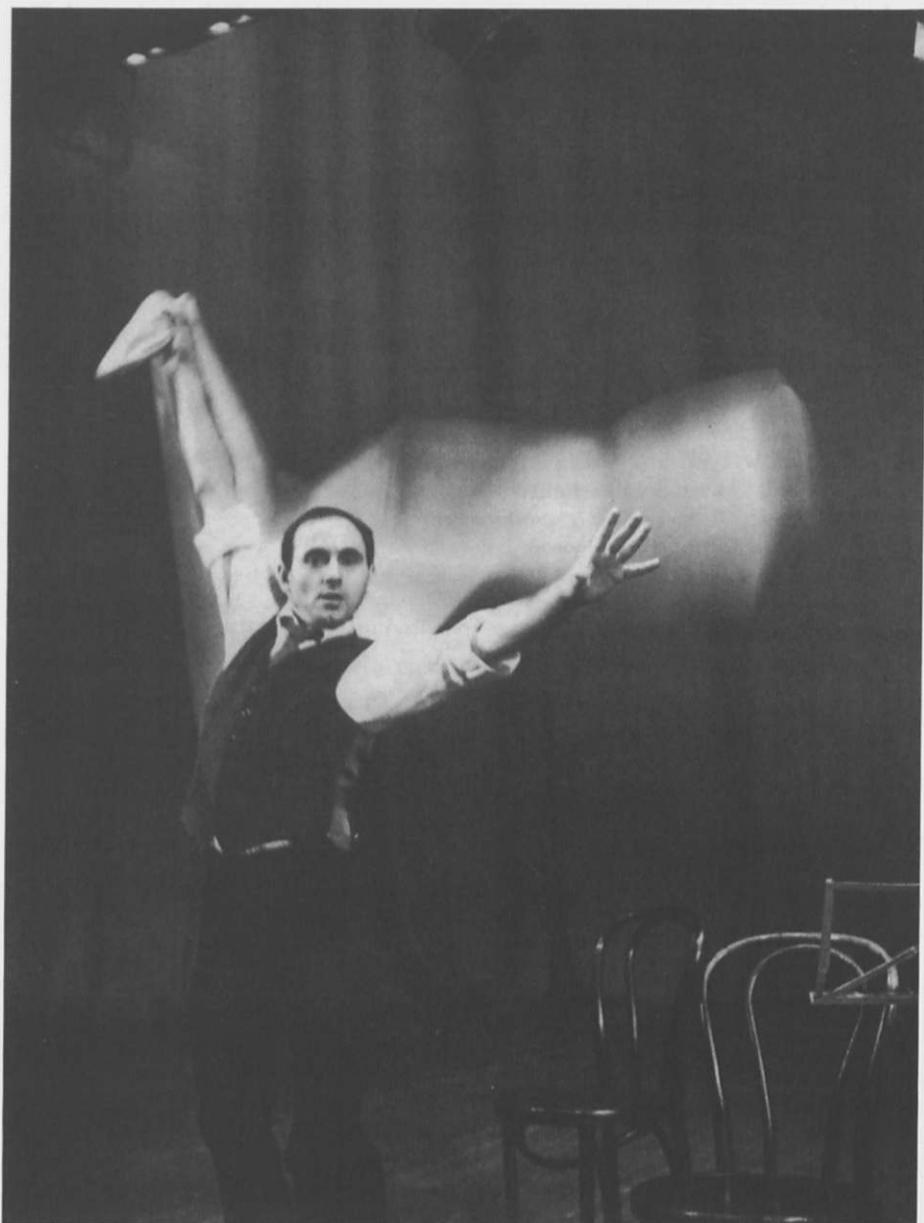
Schließlich könnte man mich, den Autor, fragen: Wie ist es eigentlich mit Ihnen, mein Lieber? Interessiert Sie das Leben nicht, haben Sie kein Interesse an den Wandlungen, die in letzter Zeit stattgefunden haben, der aktuelle Bezug sagt Ihnen nichts? Ich bekenne mich dazu, daß das theaterbezogene Theater (wie die autonome Musik) für mich

mehr bedeutet als das realitätsbezogene Theater, offensichtlich bin ich nicht einer von denen, die sich in solchen historischen Momenten sagen: jetzt ist meine Chance, „my turn“, jetzt bin ich an der Reihe; denn Politik und das ganze Drumherum interessieren mich nicht. Wenn ich bisher von dieser Seite keine Erleuchtung bekommen habe, dann werde ich sie auch weiterhin nicht bekommen. Der Theaterliebhaber braucht im Theater keine Zeitung. Aber wenn er unbedingt das düstere, meist suspektere Leben sehen will, die rein sozialen und politischen Probleme, erlaube ich ihm, mein Theater in jedem beliebigen Mo-

ment zu verlassen. Er kann das auch lärmend und aufgeregt tun – ja, bitte. Als ich meine vierzehn neuen Stücke für den Druck gelesen und durchgesehen habe, habe ich unwillkürlich über sie nachgedacht: wie ist es eigentlich, dieses Theater, das mich so anzieht, was bedeuten die Schauspieler, warum mögen so viele Leute das Theater, warum hängen sie so an ihm, wofür liebt man das Theater, was ist so faszinierend an ihm? Liebe macht blind, es ist also möglich, dass die „Theatermenschen“ nicht wissen, warum sie die Bühne und die Täuschung so liebgewonnen haben. Ich weiß es – aber ich sage es nicht.



Die Proben, Warschau, Teatr Polski (Regie: M. Orski)



Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler, Osaka (J. Peszek)

EINFÜHRUNG IN DIE THEATERSTÜCKE

Webern (1955)

Das Schicksal des genialen und verkannten Komponisten Anton Webern als Spiegelpunkt zum Schicksal der Welt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Thema dieses Erstlingswerkes, das die Jahre 1928 bis 1950 umfaßt. Unaufhaltsam schiebt sich das anfangs so friedliche Stück Szene um Szene, Jahr um Jahr der Tragödie entgegen; der freundliche, wohlwollende Personenkreis um den subtilen Anton Webern verwandelt sich zusehends in sein Gegenteil, bis der Komponist schließlich fast nur noch vom feindseligen, derben Machtapparat umgeben ist. Mit äußerster Sensibilität beschreibt der Autor die innere Verwaisung, Einsamkeit und Verzweiflung des österreichischen Komponisten, dem die politischen Umwälzungen im Jahre 1945 zum schrecklichen Verhängnis wurden. Der nahezu klassische Aufbau des Zweiakters unterstreicht wirkungsvoll die Unausweichlichkeit dieses tragischen Schicksals.

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler (1963)

Die umfassende Form dieses virtuosens Einmannstückes ist ebenso verblüffend wie originell – groteske Situationen, nachdenkliche Monologe, alle möglichen Vorführungen, Vorträge, Traumszenen, perfektionisierte Shows und sogar ein Spiel mit dem Publikum wechseln einander ab; das Leitmotiv dieser zwanzig Szenen bildet jedoch eine fast satirische sozialkritische Analyse der neuen Verhältnisse in der Musik und in der Kunst. Ihre dehumani-

ne Kommerzialisierung und die tragische Einsamkeit, die Geworfenheit des zeitgenössischen Menschen sind Dreh- und Angelpunkte aller Gedanken und Aktionen, deren Palette von poetischen Fragmenten bis zu schauspielerischen Glanznummern reicht. Dieses äußerst minutiöse Stück fordert einen exzellenten Schauspieler und ist bisher dem hervorragenden Jan Peszek vorbehalten.

Audienz I, II, IV und V (1964)

Ein Vortrag über einzelne Probleme der Neuen Musik eröffnet jede dieser ein- bis eineinhalbstündigen Audienzen für einen Schauspieler – doch entwickeln sich daraus in der Folge ganz unterschiedliche Szenen, die angefüllt von effektvollen Episoden, unerwarteten Wendungen und experimentellen Aktionen sind. So verschmelzt der Grundzug dieser Stücke, die offene Form, zwei dem Autor sehr vertraute Quellen: die punktuelle Musik und die Filmmontage, die er abstrahiert in die Idee des Theaters einführt; dadurch entsteht in den vielschichtigen Audienzen oftmals der Eindruck von nahezu photographischen Momentaufnahmen, die sich dem Zuschauer wie Facetten und Schattierungen einer unbekanntens Gesamttextenz präsentieren.

Besonders hervorzuheben sind die vielfältige und themenreiche Audienz V, die voller Überraschungen steckt, sowie die großangelegte Audienz II, die eine breit ausgestattete, fast surrealistische Traumszene beinhaltet.

Da all diese Stücke mit spärlichen Requisiten und ohne besondere Szenographie auskommen, können sie problemlos

überall gespielt werden. Audienz II jedoch verlangt von dem Darsteller ebenso ein großes Talent zur Regie.

Audienz III (Das Eskimoparadies) (1964)

Im Gegensatz zu den vier anderen Audienzen ist Das Eskimoparadies für zwei Schauspieler geschrieben (Er und Sie), die exemplarisch die Oberflächlichkeit des zwischenmenschlichen Dialoges darlegen. Zum dominierenden Thema dieses abendfüllenden Stückes wird der Kontrast zwischen den beiden Geschlechtern im Panorama des Lebens, der Wünsche, der Träume, der Allüren, des Snobismus und der Sehnsucht nach wahrer Liebe. Aus dem für alle Audienzen typischen Anfang, einem Vortrag über Neue Musik, erwächst durch Interventionen der jeweils außenstehenden Person ein kaleidoskopischer Szenenaufbau, der das Vorangegangene mit den geringsten Mitteln des Wortes eine ganz andere Wendung nehmen läßt und so die thematisierte Gegensätzlichkeit bis in formale Elemente zu steigern weiß. Überdies hinaus ist Das Eskimoparadies reich an pointierten, teils eleganten, teils frivolen Konversationsepisoden, die eine Skala von philosophischen Erwägungen bis hin zu „petty matters“ beinhaltet.

Die Audienzen I–V gehören zu den wenigen Ausnahmen, die uns als voneinander unabhängig existierende Kunstwerke die Vielfältigkeit eines einzigen künstlerischen Werkgedankens zeigen, aus dem sie entstanden sind.

„Jedes Stück, das ich schreibe oder komponiere, hat, bevor es begonnen wird, unendlich viele Möglichkeiten der Gestaltung, der Form der Aussage; doch das

vollendete Stück gibt die Geheimnisse seiner Entstehung nicht preis und verschweigt uns all seine Varianten, so daß wir glauben, es wäre niemals anders möglich gewesen.“ (Schaeffer)

Quartett für vier Schauspieler (1966)

Die Besetzung dieses ausgesprochen lustigen und akrobatischen Stückes scheint eindeutig: erste Violine, zweite Violine, Viola, Violoncello. Doch das Stück sieht keine anderen Instrumente vor als die Schauspieler selbst, die den hohen sprachlich-musikalischen, mimischen und körperlichen Anforderungen der exakt festgelegten Partitur, aus der sie spielen, Genüge leisten müssen. In den insgesamt 25 kurzen Szenen sticht jeder der sonst so harmonischen „Musiker“ durch eine plötzlich eingestandene, private Passion heraus, die in ihren Grundzügen totalitär ist – so bestätigt sich der Gedanke der zwischenmenschlichen künstlerischen Homogenität als beständige Utopie. Die Unmittelbarkeit der Szenenanordnung bildet zudem eine Allegorie auf den Zustand völliger Orientierungslosigkeit. Zwei verschiedene Ergänzungen wurden 1979 bzw. 1992 hinzugefügt: Zum einen zwei Szenen, die für eine rein weibliche Besetzung des Stückes notwendig waren, zum anderen ein Triptichon nach Eugène Ionescos „Drei Träume mit Schaeffer“ aus „Journal en miettes“ (1967; dt. „Tagebuch“) – beide Ergänzungen verstehen sich jedoch *ad libitum*.

Fragment für zwei Schauspieler und einen Cellisten (1968)

Der musikalischen offenen Form ist dieses teilweise experimentell zu behan-

delnde Stück entlehnt, dessen Essenz aus meist kurzen Dialogen besteht, die verschiedenartiger Inszenierungen bedürfen. Die beiden Schauspieler, die sich in jedem Abschnitt mit einem neuen, alphabetisch fortschreitenden Vornamen anreden (sie beginnen mit Anselm und Apollinaris und enden mit Zeno und Zyprianus), führen fortwährend thematisch wechselnde Gespräche, die teils unerwartet, teils poetisch-philosophisch und teils witzig enden. Trotz der spärlichen Kommunikation, die oft von Verständnislosigkeit und Gleichgültigkeit geprägt ist, wird ein hohes Maß an vielfältiger und metaphorischer Tiefgründigkeit vermittelt. Der Cellist, der nur durch sein Instrument spricht, umrahmt das Ganze mit grotesken bis lyrischen Intermezzi. Eigentlich für zwei männliche Schauspieler geschrieben, wurde das Stück in Edinburgh 1972 unter Schaeffers Regie ausnahmsweise von Mann und Frau gespielt, wozu geringfügige Veränderungen vorgenommen wurden.

Szenar für drei Schauspieler (1970)

In vier kurzen Akten präsentiert sich dieses Stück: Allegro, Menuett, Andante, Finale – klassische Satzbezeichnungen aus der Musik. Die Personen sind ein Regisseur, ein Komponist und ein Maler (bzw. Szenograph), die gemeinsam an der Aufführung eines Stückes arbeiten, augenscheinlich an Fragment von Schaeffer. Doch die Arbeit geht sehr langsam, fast erfolglos voran. Allerdings scheitert es hier nicht an übergroßer Genauigkeit der doch eigentlich prädestinierten Ausführungen, nicht, wie bei Pirandello, daran, daß eine Interpretation niemals wahrheitsgetreu sein kann, sondern schlicht an Mangel an Konsens, an krank-

hafter Eruption der für die heutigen Künstler so typischen Egozentrik, die alles ablehnt, was sie selbst nicht erhöhen würde, uneingedenk des schon lauern den tiefen Falls. – Doch wie sonst sich behaupten, wenn man unbegabt ist, läßt der Autor seine Bühnenfiguren denken und schafft so eine großartige Anatomie der pseudokünstlerischen Seele. Dennoch ist dieses Stück nicht zuletzt ein Stück über das Theater als wunderbare Quelle der Parodie, was später zu einem von Schaeffers Lieblingsthemen wird.

Die Düsternisse (auch: Die Dämmerungen) (1980)

In Form eines gewaltigen Konversationsstückes läßt der Zweiakter neben der zentralen Figur eines Wahrheits suchenden 23 völlig unterschiedliche Personen einander begegnen. Unter ihnen befinden sich ein Tänzer, ein Gangster, ein megalomaner Schriftsteller, ein Logiker, vier junge, gesprächssüchtige Damen, ein Verführer, ein verblödeter Kapitän, eine alte Dame, ein alter Herr, aber auch geschichtlich existierende Gestalten, wie Freud, „Adolf“ und Goethe. Alle Figuren sind, wie Adolf, der Maler und Redner ist, zweideutig angelegt. Ohne Mühe gelingt es dem Autor, die vielschichtige Gesellschaft in ihrer Dekadenz und Degeneration nachzuzeichnen. Seine scharfe Kritik an der totalen Dehumanisierung, die bereits am Anfang unseres verhängnisvollen Jahrhunderts zum Vorschein gekommen ist, durchzieht das ganze Stück; es wird zur Parabel der Geistesarmut, des Fanatismus, der Manipulation, der Unzulänglichkeit des modernen Menschen, der menschlichen und politischen Idio-

tie, der Macht, der Gewalt – kurz: des Chaos. Ideologie, abwegige Wissenschaft, scheinbarer Intellekt und Megalomanie in allen möglichen Varianten, die letzte Zuflucht des nur mehr vegetativ existierenden Menschen, werden demaskiert und angeprangert, während die locker gehandhabte Handlungsführung der 20 scheinbar unabhängigen Szenen bereits Dämmerungen des Lebensabends der Menschheit skizziert.

Das Morgenrot (1982)

Der Schauplatz dieser Tragikomödie ist ebenso unbestimmbar wie wandelbar: ein oft nicht definierter, großer Raum umgibt die 19 unterschiedlichsten Figuren (vom jungen Mädchen bis zum senilen Greis), groß genug um Konferenzraum, Hofraum, Gerichtsverhandlungsraum und schließlich Herrschersaal zu sein. Die Personen selbst treten teils als Einzelhandelnde, teils als zusammengehörige Gruppen auf, wobei ein Quartett von vier jungen, wißbegierigen, frohen Männern eine für das Stück charakteristische Wandlung zu Richter, Staatsanwalt, Verteidiger und Angeklagtem erfährt, denn das Stück ist im ganzen eine Studie über eine Verfallsgesellschaft, die von Mythen und Gewalt terrorisiert, von verbrecherischem ideologischem Fanatismus beherrscht wird. Doch inmitten von Machtkampf, Diktatur, Spitzeleien, primitiven Belästigungen, „wahren“ Lügen, Verhören und allen Arten von Begrenzungen der persönlichen Freiheit stellt sich heimlich die Frage nach Kunst und geistigem Sein. In die düstere Atmosphäre dieser eingehenden Menschheitsparabel von grotesken Abhängigkeitsverhältnissen

mischt sich immer wieder der für Schaeffer so typische Humor.

Sünden des Alters (1985)

Vorlage des 15 Szenen umfassenden Stückes Sünden des Alters ist Schaeffers eigenes Szenar für drei Schauspieler, das jedoch in seiner Anlage um viele Motive und Szenen, sowie um drei Schauspielerinnen und einen Schauspieler bereichert wurde. So entsteht ein naturalistisches Stück, das sich die Problematik der künstlerischen Zusammenarbeit in der Kultur und speziell im Theater zum Inhalt nimmt. Handlungshintergrund ist auch hier eine gemeinsame Inszenierung. Während das männliche Trio unverändert bleibt, mimt das weibliche nacheinander drei Gymnasiastinnen, drei alte Damen, drei Nonnen und drei Bäuerinnen; der vierte Schauspieler hingegen steckt in der Rolle eines untalentierten Emporkömmlings, der mit Leichtigkeit wirkliche Begabungen zu zerstören weiß. Dieses für ältere Schauspielerinnen besonders geeignete Stück besticht in jedem Moment durch seine außergewöhnlich theatralische Wirksamkeit.

Katscho (1987)

Drei Schauspieler sieht dieses Stück vor: während die Figur des Showman Anspruch auf Eigenständigkeit beweist, werden alle anderen 21 Rollen von den übrigen beiden Schauspielern, Mann und Frau, interpretiert. Die 18 Szenen, die sie durchlaufen, sind mit Vortragsbezeichnungen aus der Musik überschrieben, ihre Zusammenstellung folgt den Gesetzen der kompositorischen Collagetechnik, durch die es tatsächlich

gelingt, den Lauf der Zeit zu chiffrieren und eine balancierende Szenenfolge zu formen. Ungewiß also der Zeitlichkeit tritt das eigentliche Thema dieses vordergründig an der Bühne orientierten Stückes, der konfliktreiche Zusammenstoß von Realität und Illusion, besonders stark hervor – so scheitert der Showman, der als Künstler die kreative Phantasie verkörpert, bei dem Versuch seine wahre Geschichte zu erzählen; hier nun gelingt es ihm letztendlich, seine Kunst und die objektive Wahrheit zu vermischen, ungeachtet der ihm oft feindlichen, ausschließenden Wirklichkeit, die in Gestalt der Spießmentalität der den Showman umgebenden Personen auftritt. Doch trotzdem er am Schluß umzingelt scheint, kann die Realität ihn nicht einholen. Besonders hervorzuheben ist der diagnostische Charakter des Stückes, der sich vor allem in der kritisch durchleuchteten, teilweise subtil empotilisierten Gestalt des Showman abzeichnet.

Der Schauspieler (1990)

Die Titelfigur selbst gibt das Rätsel auf, das über diesem Stück schwebt; wo stets Zeit, Ort und Handlung in ihrer eigenen Eindeutigkeit gefangen waren, da bricht erstmals dieses Stück alle Schranken und ergießt sich in eine plastische Dreidimensionalität, die fortwährend bestehen bleibt – denn schon die Figur des Schauspielers ist dreischichtig angelegt: über die Maske, die er seiner normalen Persönlichkeit durch seinen Beruf aufsetzt, legt er oft ganz unvermutet den Deckmantel einer Rolle und kreierte so, unterstützt von plötzlichen Auftritten verschiedenster Personen (vom Regis-

seur bis zum Lumpensammler), die schwebende, wandelbare Atmosphäre dieses überaus intelligenten Stückes. Die neun Personen, die den Schauspieler umgeben, sind meist ebenso verschlüsselt angelegt, wie er selber: so zeigen der stets präsente Schneider und der armselige Lumpensammler hinter ihrer beruflichen Fassade eine intelligente und hochgebildete Weltauffassung, die den kleinen Geist der anderen Figuren bei weitem übersteigt – zudem entpuppt sich der Schneider kurzfristig als Regisseur und behauptet so sein vielfältiges Talent. Alle Figuren zusammen bilden zwei sich widersprechende Arten von Klassengesellschaften: die eine ordnet sich nach dem Beruf, die andere nach Intellekt – doch wieder läßt der Autor es nicht damit bewenden, sondern fügt ganz am Ende des Stückes noch eine Gruppierung seiner Gestalten ein: durch eine sehr zweifelhafte Rehabilitation a posteriori wird jeder Figur eine andere Bedeutung zuteil – der Rest liegt in der Fantasie der Zuschauer.

Die Proben (1990)

Ein Regisseur, drei Schauspieler und drei Schauspielerinnen sind die Figuren dieses lustigen und unterhaltsamen Theaterstückes. Im Mittelpunkt stehen die Theaterproben, die der Autor selbst viel interessanter findet als eine fertige Vorstellung. Es gibt keine Handlung im klassischen Sinn; eher sieht es wie eine bizarre Reportage aus, ist aber schlicht Aufzeichnung einer möglichen Wirklichkeit. Zu Beginn werden vier Szenen vorgestellt, die, wie der Regisseur verkündet, nach Wahl des Publikums fortgesetzt werden könnten; also läßt er

abstimmen – doch nichts von all dem passiert; im weiteren Verlauf stürzt eine wahre Springflut humorvoller und origineller Szenen auf den Zuschauer ein, es wird immer chaotischer, interessanter, kitschiger, abscheulicher, realistischer und bühnenmäßiger – *variatio delectat*, *paupertas mordet* ist *Credo* aller 19 Szenen. Der Autor zeigt Versuche, einen endgültigen szenischen Effekt gestalten zu lassen, doch die Schauspieler sind nicht imstande, eine Verständigung mit dem extrem vergeßlichen, größenwahnsinnigen Regisseur zu finden. Besonders interessant ist die verwischte Grenze zwischen dem eigentlichen Text des geproben Stückes und den (nur scheinbar!) variabel ausführbaren Gesprächen unter den Schauspielern. Das Stück entbehrt jeder Chronologie, widerspricht den Gesetzen der Logik und erinnert an einen großen, phantastischen Traum; alles in allem ein bemerkenswertes, gelungenes Stück.

Die Séance (1990)

In Form einer mysteriösen Tragikomödie zeichnet dieses Stück ein kritisch-ironisches und scharfsinniges Porträt der von Schein, suspektem Charme und Überzeugungskraft eines Meisters geblendeten Clique um diesen Magier. Die Motive, sich ihm anzuschließen, sind ganz unterschiedlich: Dummheit, Neugier, Interesse, aber auch Profitgier – vor allem bei der deutlich herausstechenden, bereits aus Düsternisse bekannten Figur des „Adolf“ – veranlaßt neun Personen zu einigen Treffen mit dem Meister. So sehr wird er im Laufe des Stückes verehrt, daß die weiblichen Figuren sich um seinetwillen hassen und sich gegenseitig auszustechen ver-

suchen. Ständig auf der Suche nach dem Sinn der Existenz hält der hochstaplerische Meister pseudophilosophische Vorträge; das ganze mündet schließlich in zwei Finalszenen: die erste ist nach dem Vorbild des Bildes „Anatomie des Doktor Tulp“ (Rembrandt) angelegt, die letzte als *Séance*, mit einer Folge von unerwarteten Ereignissen...

DaDort (1991)

Der Titel ist leicht zu erklären: da – der Gasträum eines Cafés, dort – dessen nur teilweise sichtbare Küche. Zwei Schauspieler (Mann und Frau) sieht der Autor zur Darstellung seiner vier Figuren vor, einem Kellnerpärchen und einem Intellektuellenpärchen. Grundverschieden angelegt zeigt das Kellnerpaar in seinem Hang zur Ausschweifung die Unzufriedenheit der niedrigsten Gesellschaftsschicht und das groteske, nie erfüllbare Bestreben, dennoch etwas zu gelten oder gar begehrt zu sein, während die beiden Gäste des gottverlassenen, stets leeren Cafés, die einander hier kennenlernen, an Schopenhauer und Beuys, Kunst und Kultur Gefallen finden und sich langsam ineinander verlieben. Als nun die beiden Lebenssituationen sich zuspitzen, ist ein dramatischer bzw. glücklicher Ausgang unumgänglich. Virtuoso und brilliant, lebt DaDort von einer ausbalancierten Situationskomik und bedarf zweier exzellenter Schauspieler, die in einem atemberaubenden Tempo in eine völlig kontroverse Rolle zu schlüpfen vermögen.

Der Toast (1991)

Parabel über die Magie des kurzsichti-

gen, weltverachtenden Schlagwortes „Karriere“ ist dieses episodisch dargestellte Theaterstück. Das Geschehen läuft linear auf den unerwarteten Höhepunkt zu: In einer wichtigen Behörde wird alles beiseite gestellt, um auf eine – sehr suspekta – Persönlichkeit einen Toast zu schreiben. Der Chef selbst befaßt sich damit und versucht, entgegen seiner minimalen Fähigkeiten und seinem absonderlichen Geschmack, mit viel Mühe und fast ausschweifender sprachlicher Phantasie einen wunderbaren Text zu schreiben, was ihm, der seine Untergebenen eher als Last denn als Hilfe empfindet, nur schwerlich gelingt. Die überraschende Pointe verdeutlicht die grundzügige Allegorie auf nutzlose, vergebliche Illusionen der Klassengesellschaft in unserer Zeit.

Rondo (1991)

Sechs Frauen und ein männliches „Multiindividuum“, das verkleidet in zehn verschiedene Rollen schlüpft, sind die Figuren dieses zwanzigszenigen Stückes. Eva, eine vom Leben enttäuschte, reiche junge Dame, gründet mit ein paar Freundinnen eine männerfeindliche Frauenzeitschrift, die allerdings auf höchstem Niveau außerordentlich neue Themen anspricht und sich darüber hinaus in kürzester Zeit zur meistgelesenen Wochenzeitschrift etabliert. Privat sind die mit enormer Verbissenheit redigierenden Frauen jedoch nicht so stark mit der Idee der Zeitschrift verbunden und immer noch von Männern abhängig. Die Männerwelt, die Schaeffer hier skizziert, dargestellt durch das wandelbare Multiindividuum, umfaßt eine ganze Variation von Unmenschen, die alle nur

erdenklichen Fehler besitzen. Der Einfluß der Zeitschrift steigt ins Unermeßliche und veranlaßt die Männer, unüberwindbare Hindernisse vor sie zu stellen, mehr noch: die blutjunge Anna wird Opfer des plötzlich haßerfüllten, mörderischen Multiindividuum. Aufstieg und Untergang des kleinen Imperiums vollziehen sich wie in einem Traum. Und während die letzte Szene unbekümmert an die erste anknüpft, breitet sich der Leitgedanke über das Stück aus: wer Wind sät, wird Sturm ernten.

Die Vergeltung (1991)

Zwei verschiedene Gruppierungen, die je eine Frau und zwei Männer zu ihren Mitgliedern zählen, tragen als Kontrahenten eine öffentliche Diskussion aus, deren Themenkreise in ihrer Zusammenstellung absurder nicht hätten gewählt werden können: Streichhölzer, Neue Musik und Krieg. Doch der wissenschaftliche Anschein trägt: jeder Gruppe geht es nur darum, aus der Wortschlacht als Sieger hervorzugehen. Die „rechte“ Intellektuellengruppierung, schäbig gekleidet und mit einer eleganten, logischen Ausdrucksweise bewaffnet, unterliegt der absichtlich unsachlichen, derben und frechen „linken“ Gruppierung, deren „Argumente“ wesentlich volkshenar sind. Doch kurz vor ihrem Untergang entscheidet sich die rechte Gruppierung, die linke mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen: noch primitiver, grobschlächtiger und niederträchtiger in der Argumentation, noch vornehmer ausstaffiert als ihre gut gekleideten Gegner, tritt sie den Siegeszug an – ein wahrer Phyrussieg: der subtile, kluge, vornehme Held des Stückes, die kulti-

vierte Sprache, wird von seinem eigenen, überdimensionalen und feudalen Schatten erdolcht, ungeachtet des eng verknüpften Schicksals; so wird das Stück Skizze weiter Züge der Gesellschaft, die auf ihr Aushängeschild schreibt: Intelligenz unerwünscht.

Zusammen (1992)

Sechs beruflich korrespondierende Paare (SchauspielerIn, RegisseurIn, PsychologIn, SchriftstellerIn, SzenographIn und PhotographIn), die eine männliche bzw. weibliche Crew bilden, sind die Figuren dieses Zweiakters, der in einer Fülle von Episoden das Schicksal der parallel am potentiell größten Interview des Jahrhunderts arbeitenden Gemeinschaften skizziert. Streng geheim bleibt bis zum Schluß – 20 Jahre später – allerdings der Inhalt der beiden verschiedenen Interviews. Doch was auch immer Objekt des Entzückens der beiden Crews sein mag, die Arbeit geht nur schwerfällig voran, ist sehr zeitaufwendig und von Ergebnislosigkeit gekrönt; unwillkürlich werden dabei verschiedene Schaffens- und Lebensmechanismen enthüllt, deren sich die Berufsgruppen unabhängig von ihrem Geschlecht bedienen. So hält wieder einmal (nach Szenar für drei Schauspieler bzw. Sünden des Alters) die Problematik der künstlerischen Zusammenarbeit Einzug in Schaeffers humorvolles Theater.

Die Ernte (1993)

Kernthema dieses Zweiakters in 23 Szenen ist die aus zwischenmenschlicher Unzulänglichkeit resultierende Begehrde einer ganzen Gesellschaft, mehr

zu gelten durch billigste Mittel und es folglich viel besser zu haben. Ihr Vorbild ist ein launischer, gebieterischer Multimillionär, zu allem Überfluß ein Misanthrop. Im Kampf um das vermeintliche große Los stellt uns der Autor sechs Untergebene des Millionärs vor: einen Direktor mit seiner Gattin, einen Chefsekretär, zwei Sekretärinnen und dazu noch einen untalentierten, aber listigen Künstler. Eines Tages vertritt der Superreiche seine Ideologie: nichts begehren, nichts verlangen, allen materiellen und geistigen Werten entsagen, mit einem Wort: völlige Askese. Beglückt eifern alle dieser neuen Mode nach, völlig uneingedenk aus wessen Munde sie diesen Wahlspruch hörten. Auf einmal jedoch proklamiert der Millionär eine scharfe Wende in seiner Ideologie, auf die niemand vorbereitet ist. – Eine leichtgewichtige, pointenreiche Farce, die, aus gesellschaftlichen Momentaufnahmen bestehend, den völligen Verlust der Lebensgrundlagen anprangert und darüberhinaus zu ernstesten Reflexionen einlädt.

Die Beförderung (1993)

Die Szenenanordnung dieses Stückes läßt die Schauspieler in einem Kreislauf auftreten, nach dem sie, ähnlich Schnitzlers Reigen, zunächst nur die beiden vor bzw. nach ihnen auftretenden Personen kennen; der Reihenfolge nach sind das: die Journalistin – der Schauspieler (der außer sich selbst noch einen Chefgarderobier, einen Polizeiinspektor und Mephisto mimt) – der Bankangestellte – die alte Dame – die junge Studentin – der Philosophieprofessor (– die Journalistin ...). Ihre teils tragischen, teils

grotesk-lächerlichen Schicksale werden Thema dieser Komödie mit dramatischen Einschlägen, die die Ziellosigkeit, die Vergewöhnlichkeit und die traurige Existenz in ihrem Egoismus beschreibt. Während der Schauspieler, der sich durch ein ausgesprochen schlechtes Gedächtnis auszeichnet, die szenische Welt dieses Stückes kreierte, bleiben die restlichen Figuren in ihrer inproduktiven Monotonie gefangen. Selbst 20 Jahre später, in den drei letzten Szenen, stehen sie sich fast unverändert gegenüber. Und wieder liegt der Hauptaugenmerk auf dem Schauspieler, der im dramatischen Finale noch einmal in die Rolle des Mephisto schlüpft.

Falls (1993)

Falls einmal drei elitäre Schulen entstehen würden, die in ihrer beschränkten Fächerwahl als Absolventen nur engstirnige, verbissene Fachidioten zu erwarten hätten (zudem würden pro Schule nur zwei Studenten auserlesen werden, die sich einer solchen Absorption unnützen Wissens unterziehen dürften), und wenn dann, auf der Blüte der Geschichte der Schulen angelangt, die sich freilich gegenseitig auszustechen versuchten, der Pöbel gegen diese in seinen Augen asoziale und unnütze Einrichtung revoltieren und sie letztendlich zu Fall bringen würde – vielleicht käme es uns dann vor, als stünden wir auf der Galerie und sähen uns eines von Boguslaw Schaeffers Theaterstücken an. Da es aber nicht so ist, bewundern wir Schaeffers absurde theatrale Ideen, die noch weiter gehen als das absurde Theater bisher, denn sie kehren um in die Realität, und bemerken

voller Staunen, daß in Falls alle 39 Rollen von nur zwei Schauspielerpaaren auf das humorvollste kreierte werden, und lachen Freudentränen, ohne es zu wissen.

Die Abgrundtiefdummen (1993)

Im Gegensatz zu allen anderen Stücken zeigt dieser Zweiakter das einfache Leben einer (abgrundtief dummen) bürgerlichen Familie. Schon in den ersten Szenen erscheinen prophetische Anzeichen eines Niederganges, die gleichzeitig das Ende einer Epoche signalisieren: der II. Weltkrieg bricht herein. Im Laufe der Zeit ändert sich das Schicksal der Familie von Grund auf; doch der Vater, umgeben von Gattin, Sohn, Tochter, seinem treuen Diener, dem suspekten Freund des Dieners und zuletzt von einem Grafen, hält bis zum Schluß als snobistisch erzogener Mensch an seinen Ansprüchen auf ein bequemes Leben fest, bleibt bei seiner krankhaften Vorstellung von der Welt. Eine dumpfe Atmosphäre von totalem, verheerendem Verfall legt sich über dieses sozialkritische Werk, das das Scheitern an der eigenen Schwäche beschreibt. Mehr als in allen anderen Stücken Schaeffers spitzt sich in diesem das Zwitterwesen der Tragikkomödie zu: dramatisch ist die Komödie über das I(j)eblose, ganz dem Unnützigsten gewidmete Leben, humorvoll die Tragödie eines Menschen, der von phantasielosen, egoistischen Snobismen geleitet, sein asoziales Dasein fristet; ein Werk, das in jedem Sinn das Gemüt erregt.

Die Glosse (1993)

Ein verlängertes Wochenende abseits im Wald – ganz in der Nähe: Kanonengedonner – zwei Eltern, die sich um ihre Kinder im Krieg sorgen. Die düstere, unheilvolle Stimmung dieses kurzen, dramatischen Stückes steigert sich immer mehr und vermischt sich mit dem Bild eines einfachen Lebens in unruhigen Zeiten. Neben den beiden Hauptfiguren treten ein Förster und ein Priester auf, zudem zwei undefinierbare Typen, die die theatralische Verkörperung der geistigen Armut darstellen. Das Stück beinhaltet eine poetische Mischung aus leiser aber dennoch herber Komik und verhaltener, am Ende jedoch fataler Tragik.

Die Herrgottsfrühe (1994)

Im Zentrum des Stückes steht ein angesehenener Komponist, der mit seiner Frau ein ruhiges, einfaches, der Kunst gewidmetes Leben führt; doch die restlichen Figuren dieses Dramas lassen ihnen keine Ruhe: entweder man zeigt zu großes Interesse für das Schaffen des Komponisten oder man legt absichtlich ein verachtendes Verhalten an den Tag – beides ist lästig und beengend genug, der Künstler wehrt sich wie er kann, oft vergebens, doch manchmal – dank seiner Schlauheit – mit großem Erfolg. In der tragischen Schlussszene, die wie eine göttliche Vorhersehung in den frühen Morgenstunden eines Tages alles Vorangegangene wegwischt, erkennt der subtile Komponist auf einmal die Macht des Schicksals. Im Ganzen erfährt das Stück eine eigentümliche Durchsetztheit von tragischen und humorvollen Elementen, die im tieferen

Sinne eine nahezu radikale Kritik gesellschaftlicher Konventionen beinhalten. Vor allem die Figur des Komponisten bedarf einer sehr einfühlsamen, intelligenten Interpretation, von dessen Reinheit das ganze Stück erleuchtet werden sollte.

Multi (1994)

Dieses Stück ist ein Unikum in der Geschichte des Theaters: die elf Figuren konversieren in fünf verschiedenen Sprachen miteinander, Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Russisch – keiner ist der Vorzug gegeben. Fünf Paare (Vermählte, Geliebte, Freunde, Vater und Tochter) aus fünf verschiedenen Ländern, die den Sprachen entsprechen, treffen zufällig in einem Hotel aufeinander. Durch die Eigenart der jeweiligen Nationalität voneinander verschieden, verlieren sie, als sie alle als Kontrahenten an einem dubiosen, unglaublich hoch dotierten Wettbewerb für ausgefallene Kreationen, den der Hotelkonzern veranstaltet, teilnehmen, zusehends ihre von Gesellschaft, Politik und Kultur geprägte nationale Individualität und werden einander auf tiefstem Niveau gleich: alle haben dieselben Ambitionen, den Wettbewerb auf ihre skurrile Weise zu gewinnen. Mit einem wunderbaren Gefühl für linguistische Feinheiten (natürlich spricht nicht jeder alle Sprachen perfekt, vielmehr ist oft, vor allem von dem Rezeptionisten, ein heillooses Kauderwelsch zu hören) und mit großer Einfühlungsgabe und genauer Kenntnis der nationalen Situationen geschrieben, ist dieses Stück Parabel von den oft an Kretinismus grenzenden, unterschwelli-

gen, für andere unverständlichen Bedürfnissen und Lebensvorstellungen, die sie selbst hier, auf neutralem Boden,

nicht abstreifen können. Zweifelsohne ein sehr interessantes, überaus sehenswertes Stück.
Désirée Dao

THEATERSTÜCKE

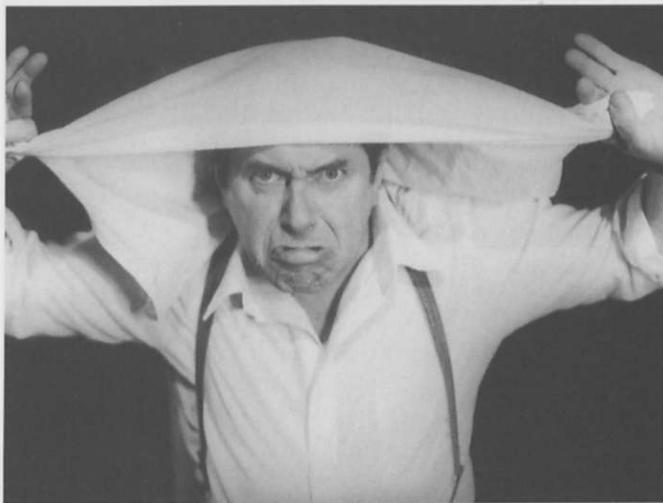
- | | |
|---|-----------------------------------|
| 1955 <i>Webern</i> | 1987 <i>Katscho</i> |
| 1963 <i>Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler</i> | 1990 <i>Der Schauspieler</i> |
| 1964 <i>Audienz I</i> | 1990 <i>Die Proben</i> |
| 1964 <i>Audienz II</i> | 1990 <i>Die Séance</i> |
| 1964 <i>Audienz III</i>
(<i>Das Eskimoparadies</i>) | 1991 <i>DaDort</i> |
| 1964 <i>Audienz IV</i> | 1991 <i>Der Toast</i> |
| 1964 <i>Audienz V</i> | 1991 <i>Rondo</i> |
| 1966 <i>Quartett für vier Schauspieler</i> | 1991 <i>Die Vergeltung</i> |
| 1968 <i>Fragment</i> | 1992 <i>Zusammen</i> |
| 1970 <i>Szenar für drei Schauspieler</i> | 1993 <i>Die Ernte</i> |
| 1980 <i>Die Dämmerungen</i>
(auch: <i>Die Düsternisse</i>) | 1993 <i>Die Beförderung</i> |
| 1982 <i>Das Morgenrot</i> | 1993 <i>Falls</i> |
| 1985 <i>Sünden des Alters</i> | 1993 <i>Die Abgrundtiefdummen</i> |
| | 1993 <i>Die Glosse</i> |
| | 1993 <i>Die Herrgottsfrühe</i> |
| | 1994 <i>Multi</i> |

diese Stücke existieren u.a. in folgenden Sprachen:

Deutsch	Finnisch	Norwegisch	Slowakisch
Englisch	Französisch	Russisch	Spanisch
Estnisch	Italienisch	Serbokroatisch	Tschechisch



oben: Quartett für vier Schauspieler, Breslau (Regie: W. Ziemiański)
unten: DaDort, Warschau (Regie: M. Sikora)



»Ich bin kein Dramatiker, ich bin vielmehr ein Komponist. Meine Leistung besteht darin, daß ich mit meinen Kompositionen für Schauspieler als erster die Grenze der Musik überschritten habe.«

»Das von den Menschen gestaltete Bildnis der Welt ist übermäßig konventionell, sogar bis an die Grenzen des Anstands konventionell. Das Theater vermag es nicht, dieses Bild zu ändern, es kann es aber bereichern. Und genau das ist es, was ich in meinen Theaterstücken tue.«

»Den kalten Verstand sollte der Zuschauer samt Mantel in der Garderobe lassen, um sich der trunkenen Poesie des Theaters völlig hingeben zu können, erwarten ihn doch Illusionen und Halluzinationen, Poesie und Überspitzung, leichte Ironie und ausgeklügelte Selbst-

ironie, Verherrlichung durch Demaskierung, Wahrheit durch Desillusion.«

»Von allen menschlichen Lastern ist für mich die Niederträchtigkeit das Faszinierendste: Gemeinheit, Betrug, Feigheit, Provokation, Verrat – bin ich wirklich ein so romantischer Dramatiker? Jemand sollte das nachprüfen.«

»Ich bewahre stets einen großen Abstand zu meinen Helden, ihre Leidenschaften kommen mir lächerlich vor; aber trotzdem erblicke ich mitten unter ihnen mich selbst, der genauso unvollkommen ist, der genauso vergeblich die Wahrheit sucht, der genauso machtlos ist wie sie.«

»Wie wichtig das Wort im Theater ist! Es gibt das theatralische und das untheatralische Wort. Das erste belebt das



oben: *Das Eskimoparadies, Genf* (Regie: D. Kraft)
unten: *Quartett für vier Schauspieler, Bogotá* (Regie: P. Nowicki)





oben: Die Proben, Kattowitz (Regie: B. Tosza)
 unten: Katscho, Murmansk (Regie: B. Semotiuk)



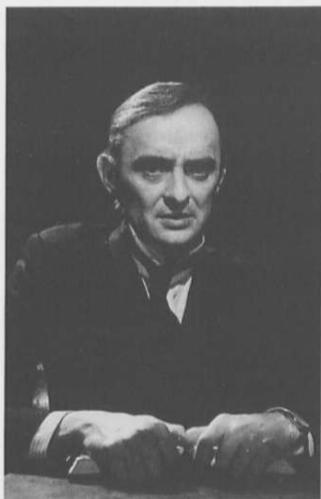
Theaterstück und verleiht ihm einen Sinn, das andere – selbst, wenn es klüger ist als das erstere – macht das Theaterstück schwer, es bewirkt, daß es sich schrecklich in die Länge zieht. Die theatralische Zeit jedoch will mit lebendigem und interessantem Wort ausgefüllt werden. Dieses theatralische Wort muß daher biegsam und elastisch sein, es muß die theatralische Situation mitgestalten, die Schwächen der Helden, die Mechanismen, nach denen soziale Gruppen handeln, sowie das Lallen der Masse bloßstellen, dieses Wort muß sich leicht merken lassen, es muß also einmalig und zutreffend sein, und es muß die Langlebigkeit vertreiben können, von der jede Minute szenischer Existenz des Stückes bedroht ist. Deswegen interessiert mich in

meinen Theaterstücken das Wort an erster Stelle.«

»Ich wurde unlängst gefragt, warum ich Theaterstücke schreibe und ob das Komponieren für mich nicht mehr ausreichend sei. Und ich konnte diese Frage nicht beantworten. Später kam die Antwort von selber: weil ich nie zwei Meter hoch gesprungen bin, weil ich nie den Gipfel des Eiffelturmes erstiegen habe, weil ich nicht ein einziges Mal auch nur den kleinsten Fisch geangelt habe.«

»Das Thema meiner Theaterstücke bleibt immer die Frage nach den Möglichkeiten des Menschen, nach seinen Fähigkeiten, nach der Kapazität seiner Gedankenwelt – nach allem, was den Menschen betrifft.«

»Ich glaube, die Philosophie kann in die Welt des



*oben rechts und links (ebenso letzte Umschlagseite):
Die Düsternisse, Warschau (Regie: B. Cybulski)
unten: Séance, Kielce (Regie: P. Szczerski)*





oben: Szenar für drei Schauspieler, Krakau (Regie: M. Grabowski)
 unten: Quartett für vier Schauspieler, Madrid (Regie: J. Bielski)



«Theaters übertragen werden. Ich selbst tue das in einem übermäßig hohen Grade, wobei ich aber nicht wage, alles zu umfassen. Es geht mir vielmehr darum, daß die Philosophie von meinen Helden nicht außer acht gelassen wird. Man darf die Philosophie reduzieren, man darf sie aber nie außer acht lassen, selbst im Theater nicht.»

»Wenn ich meine Theaterstücke schreibe, überlege ich nicht, was ich schreibe. Manchmal interessiert mich nur, warum ich nicht überlege. Und ich fange an, über dieses Problem nachzugrübeln – das tue ich selbst beim Schreiben eines Theaterstückes! Aber ich finde keine Antwort. Und zu meinem Erstaunen macht mich das zufrieden.«

»Ich mag das vieldeutige, geheim-

nisvolle, anachronistische Theater, wo weder Personen noch Raum und Zeit eindeutig sind. Leben wir nicht in einer geheimnisvollen, verwickelten und anachronistischen Welt? So soll das Theater ein wenig davon zeigen.«

»Gesellschaftskritik im Theater. – In meinem Arbeitszimmer herrscht immer totale Unordnung. Ich glaube, in einem Theaterstück sollte ich mich einmal selbst der Kritik unterziehen. Das würde aber heißen, daß ich mich schäme – meines Berufes, meiner Nationalität, meiner Stadt, die ich verschmutze, selbst meiner Person und vor allem der ganzen Gesellschaft, die zuläßt, daß in meinem Haus Unordnung herrscht, einem Haus, das ja ein Vorbild für andere sein sollte. Ich weiß, ich sollte weg von hier – auf die Straße, weg



oben: *Das Eskimoparadies, Oslo* (Regie: P. Chłodziński)
unten: *Quartett für vier Schauspieler, Posen* (Regie: J. Wernio)





oben: Die Proben, Madrid (Regie: J. Bielski)

unten: Das Eskomoparadies, Warschau (Regie: B. Cybulski)



mit den Künstlern, weg mit dem ›L'art pour l'art! Moment mal, das habe ich schon einmal gehört. Ganz diskret verzichte ich auf meinen Enthusiasmus die für Ordnung.«

»Wir lieben das Theater nicht deswegen, weil es uns in eine andere Sphäre versetzt, sondern weil es das mit Phantasie tut. Das Theater bestätigt unsere Erfahrungen nicht, sondern es regt unsere Vorstellungskraft an. Es gibt uns das, was uns die Welt so leichtsinnig wegnimmt.«

»Wird jemand je gewahr werden, daß ich versuche, die Welt mit den Augen der Armen, Erniedrigten, vom Schicksal Heimgesuchten zu sehen? Das ist keine Heuchelei von mir, sondern ein Versuch, mehr zu sehen. Es stimmt gar nicht, daß den Armen einzig und allein sein eigenes

Schicksal interessiert. Wenn er nicht den Ehrgeiz hat, nach mehr zu verlangen und Materielles sucht, fängt er an zu denken. Arme, verachtete Künstler, Schubert, van Gogh, Webern, Modigliani, gaben sich der Kunst völlig hin, denn nur die Kunst ließ sie nicht im Stich. Die Dramatiker wagten nur selten die Welt mit den Augen der vom Schicksal heimgesuchten Menschen zu sehen. Indem sie nur ihren Ruhm und Erfolg im Sinne hatten, bestritten sie die Gegenwart niedrigster Existenzstufen. So entstand ein künstliches, unwahres, imaginäres Theater, das letztlich auch ungerecht und falsch war. Es ist schon gut, daß sich unter den Autoren, die das Leiden nicht bemerken wollten, auch solche gefunden haben, die in einem erniedrigten Men-



oben: *Das Morgenrot, Posen* (Regie: I. Cywińska)
unten links: *Katscho, Stettin* (Regie: Z. Wardejn)
unten rechts: *Die Proben, Stettin* (Regie: P. Szczerski)





oben: Das Quartett, Maximalismus, 1. Akt
 unten: Das Exorzismenstück, Maximalismus, 2. Akt

oben: Quartett für vier Schauspieler, Hamburg (Regie: M. Grabowski)
 unten: Sünden des Alters, Warschau (Regie: B. Cybulski)



schen das Abbild Gottes gesehen haben.«

»In meinen Theaterstücken verwische ich die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum, zwischen Leben und Theater, zwischen der Helle fertiger, mechanisch ausgesprochener Worte und der trüben Dunkelheit versteckter, geheimnisvoller Gedanken.«

»Mich interessiert die ganzheitliche, geistige Perspektive, die vermeintliche Grenzen überschreiten kann. Als ein echter Mensch der Natur dränge ich mich nicht zur überfüllten Metropole der Illusionen, sondern begnüge mich mit dem fruchtbaren Feld der Möglichkeiten der Kunst, die zu sich genial und unvorstellbar vielfältig sind. Das ist der philosophische Grundgedanke meiner ganzen künstlerischen Tätigkeit.«

»Ich will die göttliche Phantasie der bedrängten Psyche gegenüberstellen. Es gibt keine Freiheit. Der Mensch hat viel zu leicht darauf verzichtet. Nur in der Kunst finde ich die notwendige Freiheits-sphäre, die durch keinen Druck, keine Proklamationen, keine Mode und banale Brauchbarkeit begrenzt ist. Daher leben meine Helden oft in einer anderen Welt, die surreal, für den Zuschauer teilweise neu, aber vielleicht auch anziehender als das langweilige Alltagsleben ist. Gemeinsam mit den Schauspielern versetze ich den Zuschauer in eine andere Dimension, oft in eine geistige Dimension, auf eine ganz einfache Weise: ich zeige ihm die Sinnlosigkeit der vegetativen Existenz. Das ist meine Lieblingsbeschäftigung im Theater.«



oben: Der Schauspieler, Lodz (Regie: B. Cybulski)

unten: Quartett für vier Schauspieler, Hamburg (Regie: M. Grabowski)





oben: Die Proben, Kattowitz (Regie: B. Tosza)
 unten links: DaDort, Allenstein (Regie: J. Andrucki)
 unten rechts: Der Schauspieler, Lodz (B. Cybulski)



»Bei einer Analyse meiner Stücke würde ich an die erste Stelle die Theatralik setzen, dann die Funktion des Wortes und die schauspielerischen Aufgaben und schließlich alles weitere, was einem nur einfällt – von dem Verhältnis zur Tradition bis zu den Einflüssen der Musikstrukturen auf die formale und expressive Gestaltung der Stücke.«

»Die Kunst ist – das wissen wir – überzeitlich. Die V. Symphonie Beethovens verliert nichts an Aktualität, nur weil sie vor 186 Jahren entstanden ist. Ich schreibe meine Stücke so, als ob es keine Zeit bei ihren Errungenschaften gäbe, ich lasse über alles Gras wachsen, vermische Zeiten und Menschen, Typen und Charaktere. Da der Mensch wichtiger ist als die Zeit (wer ist Schuld daran, daß er in diesen

Zeiten lebt?), wo-
zu soll man dann
diese idiotische
Sitte pflegen, alles
gerade uns, unse-
rer Situation, unse-
ren Zeiten anzu-
passen? Gebrauchen
wir das Theater zu
besseren Zwecken.
Das Erinnern, Ver-
gleichen und Allu-
dieren überlassen
wir der Publizistik.
Das Theater lebte
stets von etwas An-
derem, und das war
gut. Das Theater
erschreckte, beglückte,
vergnügte, zeigte die
Welt in ihrer fabelhaften
Veränderlichkeit,
entblößte menschliche
Schwächen, gute und schlechte
Eigenschaften der menschlichen
Natur, wie Größe
und Niederträchtigkeit,
grandiose Überlegenheit
und grausamste Kraftlosigkeit,
dämonisierte das Fatum
und schätzte die Alltäglichkeit
gering – und wirklich:
das war ein gutes Theater.
Es war vor allem unergründlich.
Wie jede große Kunst.»



oben links: *Das Morgenrot, Tarnów* (Regie: J. Andrucki)
oben rechts: *Szenar für drei Schauspieler, Bialystok* (Regie: T. Slobodzianek)
unten: *Quartett für vier Schauspieler, Paris* (Regie: U. Mikos)





oben: DaDort, Warschau (Regie: M. Sikora)

unten: Szenar für drei Schauspieler, Krakau (Regie: M. Grabowski)



»Ich will, daß der Zuschauer im Bett schläft, und nicht im Theater.«

»Ich schaffe träumend. Sobald ich die Augen öffne und die Welt erblicke, kann ich nur wiedergeben.«

»Muß ich noch hinzufügen, daß ich gern Worte neu kreiere, das schauspielerische Spiel forme, die Freuden und Leiden des Menschen wiedergebe? Es ist schön, keine Ambitionen auf die Belehrung der Menschheit zu haben, keine Ambitionen auf Lancierung von Tendenzen, auf das Enthüllen der Wahrheit über den Menschen, keine Ambitionen, seine Aufmerksamkeit auf die Aktualität zu lenken, sondern einfach Stücke um ihrer selbst willen zu schaffen. Ich liebe es, zu komponieren, ich liebe es, Theaterstücke zu schreiben. Und das wäre alles.«





azione a due mitte 1940er Jahre
für Klavier mit Instrumentalbegleitung Boguslaw Schaeffer

abstract language abstrakte Sprache

4/20 Takte, 120 Sekunden, die 34 a 64

Stimme 1
Stimme 2
Stimme 3
Stimme 4

azione a due
mit Klavier
& Instrumentalbegleitung
pour piano
Abstr. accompaniment of 4 instruments

HOHN BEH!

Die musikalische Notation der Klavier- & Instrumentalbegleitung ist entsprechend geändert.



INHALT	
BIOGRAPHIE	1
AUFFÜHRUNGSORTE	4
BEMERKUNGEN ZUR MUSIK	5
ZEITAFEL	13
WERKLISTE	21
SCHRIFTEN	50
BEMERKUNGEN ZUM THEATER	51
EINFÜHRUNG	
IN DIE THEATERSTÜCKE	57
LISTE DER THEATERSTÜCKE	67
GEDANKEN ZUM THEATER	68