

Individuum und Kollektiv

Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler

Vinko Globokar wurde am 7. Juli 1934 in Andemay, Frankreich, geboren, lebte danach in Jugoslawien und kehrte mit 21 Jahren nach Frankreich zurück. Von 1959 bis 1964 studierte er Komposition in Paris, zuerst bei René Leibowitz, danach bei Luciano Berio. Von 1968 bis 1974 war er Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln und von 1974 bis 1979 leitete er die instrumental-vokale Abteilung des IRCAM in Paris. Er lebt heute als freischaffender Komponist und Posaunist in Paris.

Das folgende Gespräch wurde anlässlich seiner ersten Konzerte in der DDR (Halle und Dresden) am 7. Oktober 1988 geführt.

AK: Herr Globokar Sie zählen zu den wenigen Musikern unserer Zeit, die sich zugleich als Komponist, Posaunist, Dirigent und Lehrer einen Namen gemacht haben. Sehen Sie in dieser Universalität das Besondere, das Unverwechselbare Ihres Künstlerseins?

VG: Vielleicht ist es tatsächlich so. Musik betrachte ich als eine sehr breite Sache. Und ich denke nie daran, ob ich Komponist, Interpret oder Lehrer bin. Ich bin gegen Spezialisierung, weil sie ein Phänomen des heutigen Zeitalters, der heutigen sozialen Lage ist und ich meine, daß gerade die Kunst eine gegenteilige Rolle spielen sollte. Nehmen Sie einen Mann wie Leonardo da Vinci. Heute würde er als Scharlatan bezeichnet werden, weil er zu universell orientiert war. Mich interessiert gerade diese Universalität. Ich bin gegen Katalogisierung. Ich möchte nicht, daß man mich in irgendeinen Schubkasten stecken kann und dann mit Sicherheit weiß, was ich bin, was ich als Nächstes tun werde.

AK: Sie betonen stets, daß Sie Ihr Spiel, Ihre Äußerungen auf der Posaune, als Ihre ganz individuelle Äußerung betrachten. Ist diese Haltung nicht gerade ein Ausdruck von Spezialistentum ?

VG: Nein, ich glaube nicht. In dem Moment, in dem ich selbst die Ausdrucksmöglichkeiten erfinde, bedeutet dies, daß ich keiner »Schule« angehöre. Und weil heutzutage in der Musik alles erlaubt, weil die musikalische Sprache total zersplittert ist, bin ich gezwungen, für jedes Werk andere Ausdrucksmittel zu finden. Das heißt, es gibt heute keine musikalische »Wirbelsäule« mehr, an der man sich festhalten kann – obwohl viele noch davon träumen. Sie ist eine Nostalgie von vergangenen Zeiten. In diesem ständigen Suchen neuer Ausdrucksmittel mag ein Grund zu suchen sein, weshalb ich auch innerhalb der Avantgarde so etwas wie eine

Außenseiterrolle einnehme. Ich hasse von Natur aus eine Haltung, durch die eine künstlerische Wahrheit von einem kleinen Kreis vereinnahmt und dadurch anderen diktiert wird. Deswegen hatte ich auch keine besondere Sympathie für die Darmstädter Schule. Zudem erwachsen meine Kompositionen nur selten aus einer spezifischen musikalischen Idee oder Aufgabenstellung. Vielmehr lasse ich mich von außermusikalischen Aspekten wie psychologischen, sozialen, politischen, humanistischen, poetischen, ethnologischen etc. leiten. Die Folge davon ist, daß keines meiner Werke, so hoffe ich, dem anderen gleicht. Jedes sollte eine neue Form, Technik und Präsentation haben, um einer gewissen Etikettierung zu entgehen. Die Folge davon wiederum ist, daß ich mich ganz allein befinde. Und das ist wichtig so, meine ich. Nehmen wir die gestrige Mode, die man »neue Romantik« oder »neue Einfachheit« nennt. Diese Leute bringen als Argument für Ihren Rückgriff, die Musik sei zu komplex, zu rational und man habe vergessen, musikalisch zu sein. Damit haben sie sich als Gruppe in einem neuen Modedenken verfangen. Sie sind d'accord. Aber warum? D'accord doch nur, weil die Kommerz-Institutionen ihr Produkt als gut verkäuflich betrachten. Ich glaube nicht, daß es auf dieser Welt zwei Männer gibt, die dieselbe Kultur haben und die als Mensch dasselbe sind. Deshalb erweist sich in der Kunst das Dogmatische immer als eine Lüge.

AK: Sie sprachen von der wechsellvollen Entwicklung innerhalb Ihres Schaffens. Dennoch ist eine typisch Globokarsche Handschrift unüberhörbar.

VG: Ja, natürlich! Weil ich mir selbst eine Art von Sprache entwickelt habe. Aber ich glaube, daß Sie daraus eher die Haltung als die musikalischen Details ablesen können.

AK: Würden Sie diese Haltung etwas genauer charakterisieren. Wenn ich Sie recht verstanden habe, geht es Ihnen weniger um die Erfindung neuer Klänge und Techniken, als vielmehr um die Transformation außermusikalischer Phänomene in Musik. Hierin dürfte wohl auch eine Erklärung für die von Ihnen 1982 in einem Artikel in den Peters-Nachrichten geforderten neuen »Codes« der musikalischen Verständigung zu finden sein.

VG: So ist es. Die gegenwärtige Allverfügbarkeit des Materials hat eine ganze Reihe von Konsequenzen, denen ich mich als Komponist stellen muß. Eine davon ist, daß gewissermaßen eine »Grauheit«, oder sagen wir »Verengung« des Hörens entsteht, da die Versifizierung zunehmend verschwindet. Aus diesem Grund ist es mir nicht mehr möglich, ein Stück aus rein formalästhetischen Gründen zu schreiben oder die Materialien als solche zu strukturieren, da sie ohnehin nichts mehr bedeuten. Ich mußte also nach neuen Codes suchen und fand sie in außermusikalischen Bereichen. Das Umdenken in die musikalische Sphäre geschieht bei mir erst zu einem viel späteren Zeitpunkt. Zunächst einmal diktiert einzig und allein das Problem oder die Frage, für welche ich mich entschieden habe, das intellektuelle Verfahren der Komposition. In diesem Fall kann ich beispielsweise auch auf Vergangenes zurückgreifen, aber nicht aus Nostalgie, sondern aus dem Bedürfnis heraus, die behandelte Frage unter einem weiteren Blickwinkel zu erhellen. Nehmen wir zum Beispiel *Les Emigrés*. Ich mußte darin verschiedene Techniken des Schreibens erfinden, die bis dahin noch nicht existierten, weil die Thematik, die ich behandle, und die Art und Weise wie ich sie abfasse, musikalisch noch nicht existierten. Und je

komplizierter die außermusikalischen Verhältnisse sind, desto komplexer wird das klangliche Resultat sein.

AK: Dann ist auch Ihre umfangreiche, *Laboratorium* benannte Sammlung von Instrumentalstücken keineswegs nur ein Laboratorium zur Erforschung neuer spieltechnischer Möglichkeiten auf den Instrumenten, wie sie fälschlicher Weise häufig beschrieben wird?

VG: Natürlich nicht, obwohl dieser Aspekt auch eine Rolle spielt. Im Jahre 1973 habe ich mir Pläne gemacht, über welche Gebiete ich forschen möchte. 1985, zwölf Jahre später, war dann das letzte der fünfundfünfzig Stücke fertig. Ich hatte mich entschlossen, für zehn nicht fixierte Instrumente zu schreiben, für einen hohen Streicher, für einen tiefen Streicher, ein Doppelrohrblattinstrument, ein Einfachrohrblattinstrument, ein tiefes und ein hohes Blechblasinstrument, eine Harfe, ein Klavier, ein Schlaginstrument mit stationären Instrumenten und ein Schlagzeug mit Instrumenten, die man in die Hand nehmen kann. Die einzelnen Stücke habe ich zu einer Pyramide gruppiert. Es gibt also ein Stück für zehn Spieler, zwei Stücke für neun Spieler, drei für acht usw. bis hin zu zehn Solostücken. Nehmen wir beispielsweise das Solostück für ein hohes Blechblasinstrument *RES/AS/EX/INSPIRER*. Das, sagen wir ruhig, technische »Forschungsgebiet« in diesem Stück ist eine Analogieproblematik. Und zwar ging es mir um Analogien zwischen Blechblas- und Saiteninstrument. Ich wollte ein Stück für einen Blechbläser, der mit den gleichen Normen spielt wie ein Streicher und fragte mich, weshalb sollte ein Bläser nicht ebenso wie ein Streicher in beide Richtungen spielen, also nicht auch beim Einatmen blasen können. So etwas gab es in der Musikgeschichte bis dahin noch nicht. Das Stück basiert auf einer Zwölftonreihe mit all' ihren Permutationsformen und – analog zum Verfahren von *Laboratorium* – Varianten der Reduktion von zwölf bis auf einen Ton. Soweit zu den technischen »Forschungsaufgaben«. Der außermusikalische Aspekt ist mir jedoch weitaus wichtiger. Und zwar ging es mir hier um das Thema »Virtuosität«. Ich glaube, daß Virtuosität etwas sehr gefährliches ist. Sie ist für mich ein Symbol für die heutige Kommerzattitüde der Musik. Wie viele Leute gehen heute in ein Konzert, nur um das Spiel eines Virtuosen zu bewundern, ohne letztendlich zu wissen, was er gespielt hat. Das wichtigste für sie ist der Interpret, das Akrobatische, nicht aber das Werk. Dieses Virtuositätsbestreben erinnert mich an den Zirkus oder an den Hochleistungssport – immer höher, weiter, schneller, lauter etc. Sie brauchen nur alle Trompetenschallplatten von heute zu nehmen.. Also habe ich mir gedacht, wenn ihr schon Virtuosen sein wollt, dann nehmt das Stück und ihr werdet sterben. Was bedeutet das? Ich beschreibe darin das Bild eines Virtuosen, der sein Spiel derart übertreibt, daß er sein Leben in sein Instrument hinein- und aushaucht. Wie Sie wissen, befinden sich in der Posaune zirka zwei Liter Luft. Beim Ausatmen bleibt diese Menge um Instrument. Beim Einatmen jedoch zieht man zunächst zwei Liter in den Körper hinein und dann zwei weitere in das Instrument. Das ist unheimlich anstrengend. Nach einer gewissen Zeit fängt der Spieler an zu schwitzen und es wird ihm schwarz vor Augen. Obwohl es einige Hilfsmittel gibt, kommt irgendwann der Punkt, an dem er nicht mehr weiter kann. Und an eben diesem Punkt endet das Stück. Daher ist es auch in seiner Dauer nicht fixiert. Auch innerhalb des Stücks gibt es dererlei Verfallsprozesse. Solange der Spieler »fit« ist, wird er ganz genau das spielen, was vorgeschrieben ist. Es klingt zunächst fast wie dodekaphonische Musik. Doch bereits nach einer Minute beginnt er das Material zu deformieren, weil er

physisch nicht mehr in der Lage ist, alles laut Spielanweisung auszuführen. Es ist letztendlich ein Kampf um das Leben.

AK: Das Stück beschreibt damit keinen Verfallsprozeß, sondern stellt ihn gewissermaßen selbst dar. Er ist in das Innere des Stücks verlagert.

VG: So könnte man es sagen.

AK: Dennoch war ich überrascht, in welchem hohem Grad Ihre Interpretation im Konzert mit der der Schallplattenaufnahme übereinstimmt. Ein oberflächlicher Betrachter der Stimme könnte ja zunächst meinen, daß Ihre grafischen Vorgaben Anleitungen zur Improvisation sind.

VG: Nein, das sind sie ganz und gar nicht. Die Symbole, die da stehen sind ein Diktat. Insofern werden sich die Interpretationen stets ähneln. In keinem meiner Werke verlange ich von den Interpreten Improvisationen. Das möchte ich ausdrücklich betonen. Wenn ich die Mitwirkung der Interpreten benötige, dann versuche ich lediglich, Abhängigkeitssituationen zu schaffen. So schreibe ich beispielsweise bei dem einen Spieler die rhythmische Aktivität, die Dynamik und die Klangfarbe vor, jedoch keine Angaben für die Tonhöhe. Diese erscheinen beim Nachbarn, bei dem dafür ein anderer Parameter ausgespart ist usw. Nunmehr verlange ich von den Spielern, die ihnen jeweils fehlenden Parameter aus dem Material des anderen in ihr eigenes zu versetzen. So appelliere ich an die wirklich kreativen Fähigkeiten des Menschen. Meines Erachtens ist es eine Überforderung und Erniedrigung des Menschen zugleich, wenn man ihm sagt: »Machen Sie was Sie wollen«. Hinzu kommen rein spielpraktische Erfahrungen. Meines Erachtens ist eine Einteilung der Musiker in gewisse Kategorien möglich. Zur größten Kategorie gehören die Leute, die nie improvisiert haben, Orchestermusiker zum Beispiel. Für sie sind improvisierte Stellen in einem Werk die beste Möglichkeit, um Dummheiten zu machen und sich blöd zu amüsieren. Dann gibt es die Kategorie derer, die sich ein bißchen mit neuer Musik beschäftigen haben. Diese bringen bei Improvisationsanforderungen lediglich Klischees ein und wiederholen sich immer wieder aufs Neue. Und die dritte Kategorie schließlich ist die der bewußten Leute, die ablehnen, für jemand anderes zu improvisieren. Und zu denen gehöre ich.

AK: Das bezieht sich jedoch sicherlich auf Improvisationen innerhalb von Werken im Sinne des abendländischen Werkbegriffs? Denn Sie treten ja auch immer wieder als Improvisator auf.

VG: Ja, das ist schon richtig. Nur, wenn ich improvisiere, biete ich nichts dar, denn ich betrachte Improvisation als ein absolut privates Geschehen. Ich gehe irgendwo hin, treffe Kollegen, mit denen ich absolut nichts abspreche, spiele, und am Ende diskutiere ich nicht, wie es war.

AK: Und das Publikum ist nur zufällig da?

VG: Genau. Das Publikum befindet sich wie auf einem Tennismatch. Man weiß nie, ob es gut oder schlecht wird. Bei der Improvisation ist es genau so. Das Publikum ist

selbst Schuld, wenn es da ist und gegebenenfalls unzufrieden auseinandergeht. Also, Zeuge einer Improvisation zu sein, ist immer mit Risiko verbunden.

AK: Damit polemisieren Sie auch gegen die landläufige Auffassung, daß die konzeptionellen Arbeiten eines John Cage oder Musikalische Graphiken eines Haubenstock-Ramati Improvisationsvorgaben seien.

VG: Diese Arbeiten von Cage sind keine Improvisationen. Absolut nicht! Cage hat sich oft darüber geäußert. Er haßt diesen Begriff in Bezug auf seine Kompositionen. Wie bei den Musikalischen Grafiken geht es hier nicht mehr und nicht weniger als um eine Umwandlung von Zeichnung oder anderer Vorgaben in Klang.

AK: Im Falle Ihres *Individuum-Collectivum* gehen Ihre Vorstellungen von neuen musikalischen Codes jedoch bis hin zur vollständigen Auflösung des europäischen Werkbegriffs.

VG: Es handelt sich um eine Sammlung, an der ich seit 1979 arbeite, die aber noch nicht abgeschlossen ist. Der Ausgangspunkt war tatsächlich, daß ich begonnen habe, an der Notwendigkeit geschlossener Werke zu zweifeln und ebenso an der Notwendigkeit theoretischer Artikel über Musik, beispielsweise didaktischer Erläuterungen. Hinzu kommt, daß ich sehr viele Ideen habe, die keinen Platz in meinen Werken finden konnten, weil sie dort keine Konsequenz haben. Deswegen habe ich mich für diese Art von Arbeiten entschieden, die ich Modelle nenne. Darin gibt es drei Interessensphären. Die erste betrifft Abhängigkeiten zwischen den Spielern, die zweite zwischen Musik und Außermusikalischem und die dritte ist darauf orientiert, daß alles, was »herumliegt«, ein Instrument sein kann. Es sind also weder Instrumente vorgeschrieben, noch ist die Anzahl der Mitwirkenden fixiert. Bei jedem »Modell« gibt es nunmehr zwei Aufgaben zu lösen. Die eine kann jedes Individuum für sich zu Hause klären, die andere kann nur in kollektiver Weise besprochen werden.

AK: Damit sind diese »Modelle« trotz oder vielleicht auch gerade aufgrund ihres konzeptionellen Charakters die konsequente Fortführung der zentralen Kategorie Ihrer künstlerischen Arbeit: dem Verhältnis der Individuen zueinander und zum Kollektiv.

VG: Das ist richtig. So, wie in der Komposition *Das Orchester* und nahezu in allen anderen meiner Werke gibt es auch hier in jedem »Modell« die dialektische Haltung zwischen den Aufgaben des Individuums und denen des Kollektivs. Anders als in den geschlossenen Werken fixiere ich zwar modellhaft formelle Vorgaben, schreibe aber keinerlei ästhetische Haltung vor, diktiere also keine Sprache. Die »Bekleidung« der Vorgaben ist der Entscheidung jedes Einzelnen anheimgestellt. Ein Jazzler wird sie in einer ganz anderen Sprache bringen, als einer, der bislang nur Chopin gespielt hat. Daher habe ich auch jedes »Modell« in drei Versionen vorgelegt. Die eine für Spieler, die Musik nicht lesen können, für Kinder und Amateure also. Deren Notationen sind grafisch, in Worten und Zahlen fixiert. Die andere für hochprofessionelle Musiker. Diese ist sehr anspruchsvoll, mit Noten, Rhythmen und anderen musikalischen Parametern notiert. Und schließlich die dritte als konzeptionelle Version, die dem Außermusikalischen entnommen ist. Vielfältig ist die Anwendung. Man könnte die »Modelle« beispielsweise nicht zum Spielen, sondern nur als Reflexion zum Lesen

nehmen, oder als pädagogische Hilfe oder aber als Stimulanz, um ohne das »Modell« ein eigenes Produkt zu entwickeln. Es sind aber niemals Werke und es gibt keinen rechtlichen Schutz. Wenn Ihr Verlag beispielsweise Interesse an den Stücken bekunden würde, dann dürfte er sie bestenfalls zum Selbstkostenpreis vertreiben.

AK: Die stete Wandlung der musikalischen Gestalt Ihrer Kompositionen sowie derer Präsentationsformen scheint mir unter anderem auch eine Reaktion auf die neuen technischen Medien zu sein, die das Kommunikationsverhalten der Menschen untereinander und zur Kunst grundlegend gewandelt haben. Diese Reaktion ist so natürlich nicht, stehen doch die meisten Komponisten diesem Fakt weitestgehend mit Ignoranz gegenüber. Sie stecken den Kopf lieber in den Sand, lamentieren ob der Medienvielfalt und -allmacht, anstatt dem ein eigenständiges Medium entgegen zu stellen. Was würden Sie jungen Komponisten mit auf den Weg geben ?

VG: Darauf habe ich im Prinzip schon geantwortet. Um Fortschritte zu machen oder Entwicklungen zu kreieren, reicht es heute längst nicht mehr aus, wenn der Komponist hinter einem Tisch hockt und nur das Objekt »Musik« als Gegenstand seiner Reflexion sieht. Wenn er das dennoch tut, wird er sich immer im Kreis bewegen aus dem er nie herauskommt. Ich empfehle ihm vielmehr, sich einen Helikopter zu nehmen, um dieses Objekt aus einer anderen Sicht zu betrachten. Sei es aus der Sicht der Linguistik, eines astrophysischen oder vegetativen Modells, all das, was ich schon sagte. Dann sollte er versuchen die Tradition zu vergessen, was natürlich eine Utopie ist, und er wird sehen, daß er zu ganz verschiedenen Resultaten kommt. Nehmen wir zum Beispiel meinen *Discour V*. Ich dachte mir, weshalb sollte Musik immer nur von einer Bühne gemacht werden. Also ein Produkt für eine Masse von Zuhörern, die damit alle immer das gleiche Resultat erhalten. Ich bin vielmehr daran interessiert, daß jeder Hörer ein anderes Ergebnis bekommt, jeder ganz individuell. Also schlußfolgerte ich, daß ich die Hörer besuchen mußte. Das Stück ist für ein Saxophonquartett geschrieben und kann nur vor einem Konzert gespielt werden, wenn die Leute noch draußen im Foyer stehen und die Spieler von einem zum anderen gehen können. Deswegen haben die Spieler auch Kassettenrecorder um die Schultern mit verschiedenen Texten, mit Fragen, die sie an die Gäste richten. Wie Sie sehen habe ich das nicht aus irgendeinem äußerlichen Grund oder Witz gemacht, sondern einzig, um jeden Hörer mit einem verschiedenen Angebot zu erreichen.

AK: Medien können also durchaus nicht nur hemmend sein, sondern auch stimulieren, nämlich dann, wenn sie zwingen, nach neuen Wegen zu suchen.

VG: Das kann man nicht so einfach sagen. Wir stehen vor einer vollkommen neuen Situation, die in der Geschichte bislang noch nicht existierte. Nämlich der, daß zwischen dem Gehirn eines Künstlers, der etwas erfindet, und den Ohren und Augen eines Rezeptors ein Keil geschlagen ist. Dieser Keil sind die Medien, die einen Diskurs über ein Kunstobjekt machen. Und durch die Medien scheint dieser Diskurs wichtiger als das Werk zu sein. Man ersetzt das Werk durch die »Reklame«. Die Medien geben sich als die Besitzer des Produkts aus, weil sie es transportieren und in verschiedenen »Kleidungen« herausbringen. Als Künstler habe ich nunmehr zwei Möglichkeiten. Entweder ich spiele das Spiel mit und versuche mich darauf einzustellen – aber ich werde immer einen Zug zu spät kommen, oder aber ich kümmere mich überhaupt nicht darum und arbeite konsequent weiter Das ist stets

auch eine moralische Frage. Das bedeutet aber auch, daß die Medien nur bis zu einem bestimmten Grade Stimulator für neue Wege sein können. Das geht nur soweit, insofern das Kunstprodukt den Normen der Medien entspricht. In dem Augenblick aber, wo der Künstler eine exponiert kritische Haltung ihnen gegenüber einnimmt, geht das schon nicht mehr. Ein französischer Kulturminister hat vor einigen Jahren gesagt: »Ich werde nicht die Künstler unterstützen, die in der linken Hand einen Bettler-Teller und in der rechten eine Bombe halten!« Klar, nicht wahr?!

© positionen, 3/1989, S. 12-15