

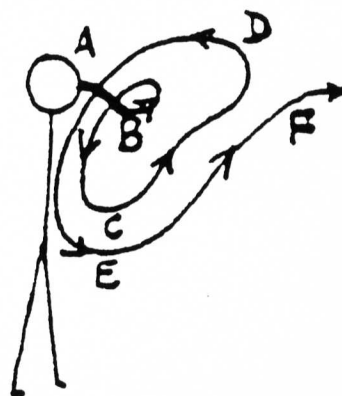
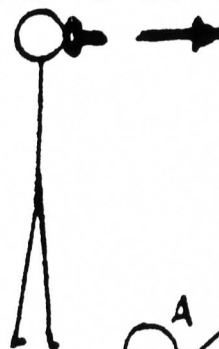


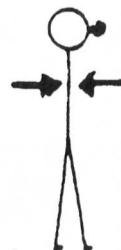
Vinko Globokar



wolke

Einatmen
Ausatmen





Aus dem Französischen von Stefan Barmann
und Ekkehard Jost

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag 1994

© Vinko Globokar 1994

© für das Vorwort: Werner Klüppelholz 1994

© für die Notenbeispiele: Edition Peters, Frankfurt
Editions Ricordi, Paris

Satz und Gestaltung: Wolke Verlag

Druck und Bindung: Fuldaer Verlagsanstalt

Titelgestaltung: Friedwald Donner, Alonissos

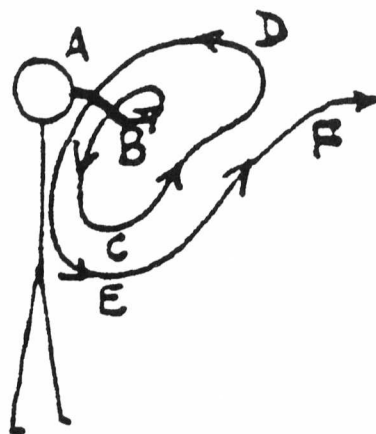
ISBN 3-923997-60-4



Vinko Globokar **Einatmen Ausatmen**

Herausgegeben von Ekkehard Jost und Werner Klüppelholz

wolke



1 A 103311: Mus

-1394376-

INHALT

EINLEITUNG	WERNER KLÜPPELHOLZ: Die Arbeit des Atmens. Über den Musiker Vinko Globokar	7
KAPITEL I	Expedition in ein Tubarohr (Ein Bericht)	15
KAPITEL II	Unter den gegebenen Verhältnissen	30
KAPITEL III	Improvisation – Immer in den Wolken (Diskurs ex cathedra)	42
KAPITEL IV	Die Improvisation im Käfig	61
KAPITEL V	Komposition – Dekomposition	74
KAPITEL VI	Hommage an die Besessenheit	90
KAPITEL VII	Die Entstehung eines Mythos, den Kindern erzählt	96
KAPITEL VIII	Gespielte Rede – Gesprochene Musik	104
KAPITEL IX	Antibadabum	114
KAPITEL X	Das vollendete Instrument am Ende	127
KAPITEL XI	Das schwarze Orchester	139
KAPITEL XII	Botschaften aus dem Äther	158
KAPITEL XIII	Labour. Von den Mühlen des Pflügens	164
	Vinko Globokar im Gespräch mit den Herausgebern	169
	Biographische Notiz	189
VERZEICHNISSE	Werke von Vinko Globokar	191
	Diskographie	194
	Schriften von Vinko Globokar (Auswahl)	196
	Interviews mit Vinko Globokar (Auswahl)	197
	Schriften über Vinko Globokar (Auswahl)	198

Werner Klüppelholz
Die Arbeit des Atmens.
Über den Musiker Vinko Globokar

Zum Atem hegen Bläser naturgemäß ein besonderes Verhältnis; er dient ihnen gleichsam als Arbeitsmittel. Die häufige Erwähnung des Atmens als musikalischer Vorgang oder literarische Metapher bei Globokar kommt mithin kaum von ungefähr. Es scheint, daß darüber hinaus der sparsame Umgang mit solchem Rohstoff, zumindest in diesem Fall, charakterbildend wirkt. Alles Aufgeblasene ist Globokar fremd. Der Verzicht auf kräftezehrendes Gestikulieren schließt die Vermeidung des Überflüssigen ein; daher seine Abneigung gegen die Konventionen, Zeremonien, Rituale, die das Musikleben nach wie vor beherrschen. Die Aversion gegen die Fülle infantiler Ansprüche, die da als normal gelten, bezieht Globokar durchaus auf die eigene Person: Weder möchte er sich am kleingeistigen Streit um Priorität und Besitz beteiligen noch gar die Pose kritikimmuner Unfehlbarkeit einnehmen, die Zurücknahme der eigenen Individualität geht selbst so weit, alles Anekdotische zu tilgen (nur mit Mühe konnten die Herausgeber die wenigen pittoresken Details der Biographie ihm abringen, die im Gespräch stehengeblieben sind). Allein solch uneitle, unpräventöse, ungeschwätige Haltung – die ohne Zweifel ihr negatives Ideal im Gegenbild Stockhausen hat – macht Globokar zu einer singulären Erscheinung auf dem Jahrmarkt der Neuen Musik. Dabei ergeht er sich keineswegs in weltabgewandter Schüchternheit, im Gegenteil. Prägende Schlüsselerfahrungen seiner Biographie ließen Globokar verschiedene Positionen beziehen. Wer, wie das Gespräch in diesem Band zeigt, Musik und Theater zuerst als Mittel zum Überleben kennenlernte, taugt wenig für den Elfenbeinturm. *L'art pour la réalité* wurde bald zu Globokars Devise. Neben der sozialen Funktion von Musik erlebte Globokar – zunächst am Jazz – auch frühzeitig, daß diese scheinbar harmloseste der Künste durchaus politische Kraft besitzt. Wer anders als über familiäres Quartettspiel ins Reich der Töne gelangt ist, hat es freilich leichter, wach und offen zu bleiben und

kritische Distanz zu wahren, zumal in der Fremde, in der sich Globokar zeitlebens aufhielt. Die Lichtenberg/Eislersche Einsicht, wer nur etwas von Musik verstehe, verstehe auch davon nichts, wurde nahezu zwangsläufig zum Instinkt von Globokars Handeln. Dabei widerfuhr ihm das Glück, zwei Menschen zu begegnen, die sein Potential reflektierter Phantasie entzündeten, René Leibowitz – und mit ihm die bedeutendsten französischen Geister – und Luciano Berio. So kam ein Prozeß umfassender Bildung in Gang, der die unerläßliche Voraussetzung zum Schreiben wie Spielen jedes Tones im 20. Jahrhundert darstellt und der in Globokar die fatale Arbeitsteilung zwischen dumpfer Praxis und unfruchtbarer Theorie aufhob. Seine Vielseitigkeit der Fähigkeiten in Komposition, Improvisation und instrumentaler Ausführung, bei Neuer Musik, Jazz oder Tanzmusik, als Solist, Ensemblespieler oder Orchestermittglied ist indes nicht zu verwechseln mit der wuseligen Geschäftigkeit, die da konzertiert, komponiert, ediert oder moderiert. Sie ist auch kaum identisch mit dem Musikantentum früherer Epochen, denn deren Spezialisierungsgrad war weit geringer und die Pflicht zur Reflexion noch unbekannt. Die stupend weitläufigen Aktivitäten des Musikers Globokar zielen stets auf kritische Funktionalität. Klänge sind nichtig, wenn sie nicht die Wirklichkeit verdichten und nicht im Dienst eines Gedankens stehen, der auf eine der zahllosen Misereen deutet. Musik ist für Globokar kein Spielwerk, sondern Gebrauchsgegenstand: Stuhl, Bleistift, Lupe. Standpunkt, Nützlichkeit, Vorschläge zählen daher – ganz brechtisch – zu seinen Lieblingsvokabeln; Musik als Waffe im Kampf gegen Denkfaulheit, Oberflächlichkeit, Erstarrung, Geldgier, defekte Verkehrsformen, Barbarei, außerhalb wie innerhalb der Neuen Musik. Davon handelt Globokars Text.

Die Titel dreier Werkgruppen sind exemplarisch für Globokars Hauptthemen: *Discours*, *Laboratorium*, *Les Émigrés*. Gegenstand der Diskurse – Stücke für mindestens zwei gleiche oder verwandte Instrumente, die mit langem Atem während mehrerer Jahrzehnte entstanden – sind zunächst die kommunikativen Verhältnisse der Spieler untereinander. Musikalischer Sprachcharakter ist intendiert, wo etwa Anweisungen «erläuternd, befehlend, fragend» lauten (zum Beispiel in den *Discours II, für fünf Posaunen*), doch vor allem ist die instrumentale Rede und Gegenrede durch die Reaktionen der Spieler bestimmt, wie Globokars Kommentar zu *Discours VIII, für Blechbläserquintett* andeuten mag:

«In *Discours VIII* treffen fünf Personen in verschiedenen Konstellationen aufeinander.

der, kommunizieren auf unterschiedliche Weise miteinander und lassen im Innern eines Kreises, den man mit einer Zirkusarena vergleichen könnte, ihre Spannungen und Konflikte zutage treten. Das Werk besteht aus folgenden Teilen: Introduction, erster Zirkus, Kreis (positiver Kommentar), zweiter Zirkus, Kreis (negativer Kommentar), dritter Zirkus, Finale. Jeder Zirkus setzt sich aus einigen Situationen zusammen, die jeweils unterschiedliche psychologische Reaktionen der Mitspielenden hervorrufen. Wenn die Musiker in die Zirkusarena treten, drücken sie ihren seelischen Zustand durch das Einatmen aus, das genauso wichtig geworden ist wie die durch Ausatmen erzeugten Klänge.»¹ Komponiertes musikalisches Material, durchaus im traditionellen Verstand von thematisch-motivischer Arbeit, wird hier – wie in zahlreichen weiteren Stücken Globokars – verknüpft mit der Psyche der Spieler. Nicht nur verwandelt sich dabei der Interpret vom fraglos benutzten Werkzeug des Autors förmlich zum Subjekt des Werkes, vielmehr findet zugleich eine Konkretion des thematischen Prozesses statt, der von Beethoven bis Mahler immer auch ein dramatischer gewesen ist. Die instrumental codierten Gesten sprachlicher Rhetorik geraten buchstäblich zu dem Sprechen, Lachen, Schreien, das in den Stücken Globokars so oft begegnet; Zeichen werden Symptome. Wie jedes Gespräch im Konzert desavouieren die vokalen Äußerungen die Konvention des geschlossenen Werkes. Dessen Grenzen werden ebenfalls dort gesprengt, wo – wie in *Discours V, für vier Saxophone* – der Beginn des Stückes diffus bleibt, wo – wie in *Discours III, für fünf Oboen* – die Spieler erst auf der Bühne ihre Instrumente zusammensetzen, oder an den zahlreichen Orten des Globokarschen Œuvres, die Reaktionen der Interpreten auf vorgegebene Klangmaterialien fordern.

Ähnliches kehrt wieder, unter anderen Gesichtspunkten ergänzt, in *Laboratorium*, einem Zyklus von 55 Stücken für 10 Spieler in wechselnder Besetzung, das als Werkstatt für Klangforschung im engsten Sinne gelten kann. Globokar benennt einige der Forschungsgebiete:

«Studie über die kreisförmige (fortlaufende) Atmung, über den Anschlag, über das Einatmen

Umwandlung des Instruments durch Hinzufügung, durch Verkleinerung, durch Verkuppelung mit einem anderen

Spiel mehrerer Musiker auf einem Instrument oder eines Musikers auf mehreren Instrumenten

Verwendung eines Instruments als Resonator der menschlichen Stimme

Durch Gesten bewirkte Musik

Erfindung eines Musikers mit oder ohne äußere Anregung

Teilung eines Musikers in mehrere Personen...»²

Alle erdenklichen Spielarten philharmonischer Musikinstrumente oder minder edler Schallerzeuger finden hier Verwendung, Klänge werden etwa durch Eintauchen in Wasser oder Einatmen von Heliumgas moduliert, Mundstücke – zur Veränderung der Resonanz – auf andere Blasinstrumente verpflanzt, Artikulationsarten des einen auf ein anderes Instrument transponiert, vokale Äußerungen durch Mundstücke gepreßt – Umfunktionierung allenthalben. Dem liegt gewiß die Idee des seriellen elektronischen Klangkontinuums zugrunde, doch dienen die vielfältigen Eingriffe in Bau und Spielweise der Instrumente gleichzeitig als Vehikel der Erfindung, mit nicht selten verblüffenden Resultaten. «Diminution» beispielsweise meint hier die sechsfache Wiederholung derselben Passage, bei der jedesmal ein weiterer Bestandteil der Klarinette entfernt wird, so daß am Ende nur noch grobe Andeutungen mittels Mundstück möglich sind. Was wie gleichsam abstrakte Grundlagenforschung wirkt, verliert die soziale Dimension des Ensemblespielens indes nie aus dem Blick: Die Bedienung eines einzigen Instrumentes durch mehrere Spieler wird ganz wörtlich zum teamwork, oder die Angleichung von Klangfarbe und Artikulation zweier Spieler repräsentiert mentales Einverständnis. Und die Erfindung neuartiger Ausdrucksmittel kongruiert darüber hinaus mit einer Kritik am Musikleben – damit an dieser Gesellschaft –, die nicht übers Programmheft befördert werden muß, vielmehr sich auf strikt ästhetischem Weg artikuliert, was ein Beispiel illustrieren mag, das Globokar gesprächsweise erläutert:

«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 Blechbläser 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 12-Tonreihe 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 ca. 2 Liter verbrauchte Luft. Beim Ausatmen bleibt diese Menge im Instrument. Beim Einatmen jedoch zieht man zunächst 2 Liter in den Körper hinein und dann zwei Liter Frischluft 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 derlei Verfallsprozesse. Solange der Spieler <fit> ist, wird er ganz genau das spielen, was vorgeschrieben ist. Es klingt zunächst fast wie dodekaphone 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.»³

Eine dritte Werkgruppe schließlich, die zumeist nichtmusikalische Medien wie Sprache oder Bilder einbezieht, erzählt von realen Lebenskämpfen, woraus das bedeutendste die nicht zuletzt von Globokars eigenem Leben handelnde Trilogie *Les Émigrés* sein dürfte. Auch hier taucht zuweilen das Motiv des Atmens auf, das anders pulsiert in der Fremde, im erzwungenen oder erwählten Exil: «Ein Land, wo die Luft wie Sirup ist», heißt es in der Textmontage des ersten, «Miserere» betitelten Teils von Globokars so großem wie bedrückendem Panorama der Emigration.

Hegels Insistieren, warum in einer Musik getrauert werde, fände hier hinreichende Antwort. Dabei benutzt Globokar das Elend nicht als Anlaß elegischer Inspiration. Seine Musik ist frei von neoromantischem Dämmern und postpubertärem Pathos, sie ist gleichsam kraftvoll zupackend und kennt übrigens reine Töne ohnehin nur als seltene Ausnahme. Und wenn die Stimme des Spielers durch die wechselnden Mundstücke seines Instrumentes gepreßt wird, ist endgültig die Ausdruckswelt einer prähistorischen oder animalischen Sprache erreicht. Die besten Stücke Globokars klingen tatsächlich nach Urwaldmusik, wie die Vokabel des Volksmundes lautet, die das Verstörende fernhalten soll. Sie geben Nachrichten aus dem Dschungel einer Gesellschaft, die stets noch regiert wird durch Terror und Angst.

Globokars Verfahren, die radikale Analyse des musikalischen Produktionsprozesses – der so arglos Musizieren genannt wird –, die psychisch-kommunikativen Beziehungen der Spieler untereinander und den sozialen Kontext von Interpretation wie Komposition in seinen Werken zu einer sinnlichen Synthese zu bringen, zielt kompromißlos auf die gesellschaftliche Totalität, die noch den unschuldigsten Klang umfassen hält. Damit steht Globokar quer zum Gewurstel eines Musikbetriebs, der Cäcilia, je nach Gelegenheit, für die Heilige der Beschränktheit, Bequemlichkeit oder Gerissenheit hält. Die Beobachtungen, die sich nahezu zwangsläufig aus einer solchen Position heraus ergeben, bilden die Grundlage des nachfolgenden Textes. Mit allen Schnitten und Sprüngen im Diskurs ist er ein Essay, der ostinat ein einziges Thema umkreist, das Bewußtsein und Verhalten heutiger Musikanten und Institutionen. Er ist ein Zwiegespräch, eine Verständigung des Autors mit sich selbst, die freilich zuweilen eine Transposition ins Fiktive erfährt. Die Stilhöhe der Ironie, die Globokar dabei erreicht, ist eines Monsieur Croche, Antidilletant würdig.

Ein zweites ingenüoses Beispiel dafür, wie sich Globokars Kritik an geistloser Virtuosität, Fetischisierung des instrumentalen Werkzeugs und gleichsam mikroskopische Analyse des Instrumentalspiels in einem Stück so mehrdeutigen wie absurden Musiktheaters niederschlägt, bietet das erste Kapitel. Das simple Blasen einer Tuba gerät zum Urteil über gegenwärtige Zivilisation, wenn Globokar – vergleichbar der Marxschen Definition von Arbeit als gesellschaftlichem Stoffwechsel – Einatmen als Produktion, Ausatmen als Reproduktion interpretiert, ein Verhältnis, das Globokar selbstredend zu Recht als zutiefst gestört betrachtet.

Die Kritik an der Ursache dessen, eine Verselbständigung der Produktionsmittel, durchzieht den gesamten Text. Ob neue Instrumentaltechniken in der Interpretation, ob Computer in der Komposition, ob – wie fortzufahren wäre – Musikfestivals, Zeitschriften, Wissenschaftskongresse, Fernsehprogramme – die Welt ist voll von Transportmitteln, die auf die Beförderung von Inhalten warten, woran aber offenbar ein gewisser Mangel herrscht. «Hier ist der Computer, bitte schreiben Sie dafür ein Stück»: unbeschadet der Frage, ob dieses Gerät überhaupt in der Absicht des Tonsetzers lag oder ob dessen Absichten seiner bedurft hätten. Globokar wird nicht müde, an diesem Beispiel – das seinen Erfahrungen im Pariser IRCAM entspringen dürfte, das zudem unverkennbar der Gegenstand der Satire im siebten Kapitel ist – den ganzen Widersinn im Verhältnis von Produktivkräften und Produktionsmitteln anzuprangern. Der kompositorische Geist, der nicht selten in der Geschichte – etwa in Beethovens sinfonischer Klaviermusik oder in den elektronischen Intentionen des frühen Varèse – sich mit höchst unzulänglichen Mitteln behelfen mußte, steht heutigentags im Begriff, am Reichtum der Mittel und Möglichkeiten zu ersticken; auch darin spiegelt die Musikwelt die übrige wider, in der die Medien längst die Botschaft ersetzt haben. Solcher Sinnlosigkeit sucht Globokar zu entgehen, indem er die strikte Funktionalität der Mittel fordert, die sich den Absichten anzubequemen hätten: je nach Notwendigkeit Blockflöte oder – Maschinenstürmer ist er nicht – Computer. Damit unmittelbar zusammenhängend, reflektiert ein zweiter Grundgedanke des Textes die historische Legitimität des musikalischen Materials. Wenn Globokar, im zweiten Kapitel, Gesellschaftskritik als primären Beweggrund Neuer Musik reklamiert, so verbietet sich bereits von daher ein bedenkenloses Aufgreifen der Tonalität, das er «schamlos» nennt im Anblick der globalen Affirmation, zu der die Tonalität seit nunmehr einem Menschenalter beiträgt. Durchaus beizupflichten ist der Feststellung, daß der materiale Bestand der Vergangenheit, ob als Tonalität oder Libretto alter Meister, hohl und billig geworden, nachdem ihre geschichtlichen Voraussetzungen weggefallen sind. Wohin man in diesem Text auch blickt, es ist stets die Gedankenlosigkeit, die Globokar geißelt und an deren Stelle er radikale Reflexion setzt, die doch nur ein anderes Wort ist für unbestechliche Kritik.

Das Buch verdankt sich der Initiative eines französischen Verlags zu einem interdisziplinären Gespräch. Künstler verschiedener Richtungen sollten andere interview-

wen: ein Lyriker einen Maler, ein Tänzer einen Bildhauer usf., ein Unterfangen, das Globokars Sehnsucht nach kollektiver Arbeit und dialogischer Erkenntnis entgegenkam. Das Interview mit Globokar wurde von dem Schriftsteller Claude Minière durchgeführt. In der Folgezeit nahm Globokar erhebliche Änderungen an der Abschrift vor, vieles wurde erweitert, manches gekürzt, manche Fragen verloren dadurch ihren Sinn, und am Ende hatte sich das Gespräch in einen auktorialen Text verwandelt. Der lakonische Titel des Buches, er stammt von Globokar selbst, ist besser kaum denkbar, denn das Bild der Atmung – als Austausch eines Lebewesens und seiner Umwelt, als energiespendender Stoffwechselprozeß – trifft den Kern von Globokars Wesen. Eine slowenische Version, in Teilen identisch, erschien 1987 unter dem nämlichen Titel, während das ursprünglich französische Manuskript noch eine jahrelange Irrfahrt durch die deutsche Verlags- und Übersetzerlandschaft zu bestehen hatte, bevor es, inzwischen wiederum verändert und erweitert, im Wolke Verlag zu einem glücklichen Ziel gelangt ist.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach dem Kommentar Globokars zu diesern Stück, abgedruckt im Programmheft des Festivals *Musik im 20. Jahrhundert*, 19.-23. Mai 1993 Saarbrücken, S. 29.
- 2 Zit. nach dem Kommentar Globokars zu diesem Zyklus, abgedruckt im Programmheft des Festivals *Wittener Tage für neue Kammermusik* 1988, S. 28.
- 3 *Individuum und Kollektiv*. Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler. In: *Positionen* H. 3, 1989, S. 13.