

viele Beispiele angehört und ausprobiert und einer Gruppe hat beispielsweise dieses oder jenes nicht gefallen und die andere Gruppe fand, dass sie das aber toll gemacht haben und so wurde es schließlich aufgenommen. Man probiert vieles aus und schaut, was passt.

K.S.-W.: Du hast in dem Interview mit Marion Saxer betont, dass pädagogische Absichten, wie zum Beispiel Medienkritik, dir nicht wichtig waren.¹³ Der von dir initiierte Prozess und der Umgang mit Hörerfahrungen resultiert sicher aber auch darin, dass die Tonspur solcher Gewaltdarstellungen in Zukunft von den Jugendlichen viel bewusster und auch eventuell kritischer wahrgenommen wird.

A.B.: Ich habe lange Zeit gebraucht, um diese Schnipsel der Filme zu Klängen zusammenzustellen und danach habe ich die Originalszenen auch ganz anders angehört, das stimmt.

4. Interview mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris¹⁴

K.S.-W.: Ich beschäftige mich mit Werken, die sich auf der Schwelle zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt aufhalten und mit dem Körper arbeiten, wobei die Musiker solche Werke oftmals nicht mehr im traditionellen Sinne interpretieren, sondern vielmehr lebensnahe Prozesse wirklich durchleben. Ich kam auf dieses Thema über Heinz Holligers »(t)air(e)« für Flöte solo, das ich selbst oft aufgeführt habe und wo man sich den eigenen Vitalprozessen gewissermaßen unterwerfen und Erstickungszustände durchleben muss. Gerade dieses Stück weist Parallelen zu Ihrem Stück *Res/As/Ex/Inspirer* auf. Auch hier muss der Interpret bis an die Grenzen gehen. Das Thema der körperlichen Grenzen ist das, was diejenigen Stücke verbindet, die mich interessieren.

V.G.: Nur, dieses Stück ist für ein Blechblasinstrument. Mit einem Blechblasinstrument ist es schwer, das zu machen. Sie sollen irgendwie alles, was Sie im Ausatmen machen, auch durch Einatmen aufführen. Ich weiß nicht, ob das bei der Flöte geht. Ich kenne dieses Stück von Holliger nicht.

K.S.-W.: Haben Sie über Grenzen zwischen Musik und Leben nachgedacht?

V.G.: Nachgedacht nicht. Aber intuitiv habe ich irgendwie bemerkt, dass wenn Sie wirklich das Instrument erforschen, dieses Thema absolut vorkommt. Für die Posaune ist *Res/As/Ex/Inspirer* ein Beispiel, aber Sie haben auch schöne Sachen, wo Sie zum Beispiel mit dem Trichter im Wasser spielen. Das stellt eine andere Konzeption der Darbietung vor. Was über den normalen Grenzen liegt, ist für mich, ich würde sagen, ver-

13 Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademyl/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

14 Die Transkription gibt (mit geringfügigen Auslassungen) den Wortlaut des Interviews wieder und wurde in dieser Form vom Komponisten autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

bunden mit der Erfindung. Natürlich, ich würde so anfangen: Nach dem Krieg haben Sie zwei Perioden. Eine Periode der Avant-Garde mit großen Namen, wie Stockhausen, Berio, Ligeti, Nono etc. Und diese Leute waren damals, in 1945, alle zwanzig Jahre alt – und deswegen waren sie unhöflich. Unhöflich bedeutet, dass sie sich nicht um das Publikum gekümmert haben. Und das bedeutet, dass irgendwie ein Mut zum Vorschein kam, der in der nächsten Periode in den 1980er Jahren in dieser Art von Neo-Alles, also Neo-Romantik etc. und Neo-Dummheit auch [*lacht*], verschwunden ist. Heutzutage ist diese Nachkriegsperiode verloren – ist außerhalb des Nutzers, weil die neue Periode eher auf kommerziellen Prinzipien basiert. Man schämt sich nicht tonal zu sein. Wenn Sie aber als Musikwissenschaftler denken: Alles, was schon vorher gemacht wurde, ist natürlich eine Hilfe, um Erfindungen zu machen – aber sie zitieren nicht. Das ist das Wichtige. Und die Konsequenzen sind natürlich, dass es heutzutage um Geld geht. Sie haben Gruppen, die sich zusammenfinden, um Erfolg zu haben. Das ist sehr schön, einen Saal zu sehen, der applaudiert. Aber warum applaudieren sie? Das ist die Frage. Die Presse, die Gewohnheit und so weiter. Das ist irgendwie gegen die Erfindung. Die jungen Komponisten sagen natürlich, dass alles schon gemacht wurde. Ich bin nicht dieser Meinung.

K.S.-W.: In *?Corporel* ist der Körper das Instrument. Dabei gibt es viele Sichtweisen auf den Körper aus der Sicht des Publikums. Einerseits ist er Klangmaterial, aber auch...

V.G.: Es hat zu tun mit Theater. Nach dem Krieg in den fünfziger Jahren ist Kagel aus Argentinien gekommen. Und hier ist der Anfang. Ich habe das damals erlebt. Er ist mit einer Partitur gekommen und hat von den Musikern gefordert, dass sie aufstehen müssen und einen Tango versuchen müssen zu tanzen. Hier hat das, was man das Instrumentale Theater nennt, angefangen. Und man hat von den Musikern verlangt, dass sie nicht nur spielen, sondern auch sprechen, singen, tanzen, sich bewegen usw. Am Anfang war es lächerlich, dies zu verlangen, da die Musiker nicht daran gewöhnt waren, aber in den 1960er Jahren ist das in Gang gekommen. Gerade diese neuen Techniken sind dadurch aufgekommen, nicht durch die Methoden klassischer Instrumente, sondern wirklich über die mentale Erweiterung der Musiker.

K.S.-W.: Sie sehen *?Corporel* somit im Zwischenbereich zwischen Musik und Theater?

V.G.: Ich habe das nicht gedacht als eine Kopie des Theaters. Nein. Ich kann ein bisschen erzählen: Ich habe gerade in den 1970er Jahren ein ganz großes Projekt angefangen für zehn Musiker, *Laboratorium*. Ich brauchte 13 Jahre, um dieses Werk fertigzustellen. Es gibt ein Werk für zehn Musiker, zwei Werke für neun, drei Werke für acht Musiker usw. und die Pyramide: zehn Solostücke. Es bedeutet, dass, wenn Sie alles spielen – und das wurde sehr oft gemacht! –, es 4,5 bis 5 Stunden dauert. Es gibt einen hohen Streicher, einen tiefen Streicher, ein Doppelrohrblatt-Instrument – das könnte ein Kontrafagott oder eine Oboe sein –, es gibt ein Einfachrohrblatt – Saxophon oder Klarinette, frei gewählt von den Musikern. Dann gibt es ein hohes und ein tiefes Blechblasinstrument, einen Synthesizer oder ein Klavier oder irgendein Instrument, das Akkorde spielen kann, dann eine Harfe oder eine Gitarre. Dann zwei Schlagzeuger – ein Schlagzeuger, der

nur mit statischen Instrumenten operiert, das bedeutet mit Schläger und ein anderer Schlagzeuger, der nur mit Instrumenten, die er in der Hand halten kann, spielt. Im fünften oder sechsten Stück habe ich entschieden, ein Stück für einen Schlagzeuger zu machen, der nur mit Händen spielt.

Ich hatte zuerst im Berliner Ensemble das Theaterstück *Leben des Galilei* von Brecht gesehen. Es war auf Deutsch und ich habe sofort angefangen, die Sprache zu analysieren. Ich hatte das Stück schon in meiner Bibliothek in französischer Übersetzung und ich habe es sprachlich verglichen. Ich habe bemerkt, dass es 13 vokale in französischer Sprache gibt und deswegen habe ich die französische Sprache ausgewählt. In Bezug auf diese Vokale habe ich entschieden, dass der Schlagzeuger je ein Instrument wählen sollte, das nach seiner Vorstellung (nicht nach meiner!) wie [a]–[o], [o:]–[u:], [i]–[e] etc. klingen sollte. Es sind Paare. Das bedeutet, es sind 7 Instrumente für 13 Vokale. Der Schlagzeuger sucht die Instrumente mit der Idee, dass er eine Sprache nachahmen soll. Ich habe aus *Leben des Galilei* verschiedene Szenen ausgesucht. Ein Monolog von Galileo, dann eine Diskussion zwischen Galileo und Sarti. Es gibt eine Szene, wo die Soldaten den Menschen eines Hauses verbieten, heraus zu kommen, wegen der Pest in der Stadt. Dann gibt es eine Szene mit einem Salon von Intellektuellen. Sie alle sprechen, aber niemand hört. Diese Szenen sind dramatische Szenen und sollen mit Instrumenten dargestellt werden. Sie sehen, die Idee kommt von irgendwo und durch Veränderungen entsteht ein Stück: *toucher* für Schlagzeug, wo er spielt, aber er macht auch Theater! Ein Schlagzeuger, der wirklich ein Drama nachahmen sollte mit den Instrumenten und auch mit seiner Stimme und auch mit seinem Gesicht – also hier sind drei Sachen, er fängt an zu spielen und zu sprechen. Später gibt es ein anderes Stadium, wo er nur mit den Lippen nachahmt, was er sagt, aber man hört es nicht. Es klingt nur das Instrument. Und am Ende sollte das Publikum irgendwie verstehen; nicht, was er spricht, aber dass er etwas Wichtiges mitteilt. Also diese Entwicklung einer Idee zu einem total anderen Resultat. Das ist ein Beispiel, wie Theater entsteht und auch die körperliche Aktivität.

K.S.-W.: Woher kam die Idee zu *?Corporel?*

V.G.: Also, nach dem sechsten oder siebten Stück habe ich zunächst andere Stücke von *Laboratorium* gemacht, je nach meiner aktuellen Einstellung, würde ich sagen. Und am Ende habe ich entschieden, das fehlende Schlagzeug-Stück zu machen. Ich erinnere mich, dass ich anfang zu überlegen für welches Instrumentarium ich es machen sollte. Und die letzte Entscheidung war, dass ich kein Instrument brauche. Wenn es kein Instrument gibt, gibt es nur den Körper. Also sind es Körpergeräusche. Das war die Idee. Dann habe ich angefangen auf meinem Körper zu studieren, wie es an unterschiedlichen Stellen klingt. Es gibt eine unglaubliche Palette an Geräuschen verursacht durch Schläge auf den Körper. Aber in der Mitte des Stückes, wo er auf dem Boden liegt und schläft – Geräusche vom Schlafen und so weiter – dachte ich, ich sollte irgendwie die Erfindung von jemandem, der anfängt zu sprechen, verarbeiten. In der Geschichte, bevor man Worte ausgesprochen hat, hat man Tiergeräusche gemacht. Also, es gibt einen Satz von dem Dichter René Char: »Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff.« Und man soll es –

moralisch gesehen – vermeiden, dass man immer dasselbe Wort ausspricht. Ich habe sehr oft Aufführungen gesehen – es ist ein Modestück, besonders in Amerika –, aber niemand, weil es nicht geschrieben ist, ist bisher auf die Idee gekommen, dass er so anfangen soll zu sprechen, als ob er nie zuvor gesprochen habe. Voilà. Also diese Art von Stück benutzt eine Art Intelligenz – und diese Intelligenz ist nicht Routine.

K.S.-W.: War Ihr Interesse am Körper von musikhistorischen Entwicklungen motiviert, wie zum Beispiel als Reaktion auf die serielle Musik?

V.G.: Ich respektierte das Serielle als ich anfang zu komponieren. Das war im 20. Jahrhundert. Heutzutage benutze ich andere Methoden. Weil ich ein Blasinstrument spiele, gibt es eine Verbindung mit dem Sport, dem Atem und dem Körper. Sehr schnell habe ich angefangen, gleichzeitig zu spielen und zu singen. Besonders bei mir gibt es einige Stücke, die eine totale Mischung sind von sprechen, singen und spielen. Ich habe eine Serie von Stücken: *Discours*. Schon der Titel zeigt, dass man etwas darstellt oder spricht. Also: Ich habe angefangen mit einem Solostück für Posaune und Elektronik, weil ich damals glaubte, dass die Elektronik eine Brücke schlagen könnte zwischen dem Instrument und der Sprache. Aber sofort danach habe ich in Köln – ich war Professor für Posaune – ein Quintett gemacht für fünf Posaunen, und ich habe dieselbe Problematik von *Discours* auch auf andere Instrumente angewendet. In der Mitte der acht Stücke, die nachher gefolgt sind, gibt es immer dasselbe Verfahren: Man fängt an mit den Geräuschen der Aussprache von Konsonanten und Vokalen, dann die Mischung von dem Stimmlichen mit dem Klang der Posaune oder der Instrumente und in diesem Triangel, wo der goldene Schnitt ist, fängt dann ein Diskurs an, und dieser Diskurs ist ein Diskurs über die Verbindung zwischen dem Klang der Posaune und der Stimme. Wirklich jedes Fragment von Vokalen und Konsonanten wird dargestellt durch die Fähigkeit die Sprache, den Gesang und das Spiel zu mischen. Man versteht, dass etwas passiert, aber man versteht nicht, was der Inhalt ist. Dies findet sich in *Discours II* für fünf Posaunen, *Discours III* für fünf Oboen, *Discours IV* für drei Klarinetten – alle drei spielen Kontrabassklarinette, Bassklarinette, normale Klarinette und Piccoloklarinette –, *Discours V* für vier Saxophone, *Discours VI* für Streichquartett auf einen Text von Eduardo Sanguineti, *Discours VII* für ein Blechbläserquintett, *Discours VIII* für Holzbläserquintett und *Discours IX* für zwei Klaviere – und dann ist Schluss! Warum? Weil das Klavier am Weitesten entfernt ist von dieser Problematik der Mischung des Klanges mit Vokalem.

K.S.-W.: Ich habe noch eine Frage zu *Corporel*? Dem Stück wird gelegentlich die Tendenz attestiert, als Gegenkonzept zu serieller Musik den unmittelbaren Körper zu feiern.¹⁵ Entspricht das Ihrer Absicht?

V.G.: Nicht bewusst. Es ist sicher etwas davon drin, aber ich habe nicht darüber nachgedacht.

15 Vgl. beispielsweise das Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 302.

K.S.-W.: Demgegenüber steht die Tendenz, den Körper als Kulturprodukt anzusehen.

V.G.: Das war für mich kein Thema der Reflexion. Ich würde es so sagen: Mein Leben ist wirklich glücklich. Ich wurde in Frankreich geboren, in einem Revier von Arbeitern. Mit 13 bin ich nach Jugoslawien gegangen. Das ganze Gymnasium und die Universität habe ich in einem kommunistischen Land gemacht. Kommunistisch, aber Tito – nicht Stalin! Mit 14 bin ich zur Musikschule gegangen mit Posaune. Mit 17 war ich schon engagiert als Posaunist in der Bigband von Radio Ljubljana. Dann habe ich mit 20 ein kleines Stipendium bekommen um nach Frankreich zu gehen für drei Monate. Ich habe sofort angefangen in Jazzclubs zu spielen. Dann habe ich am Conservatoire National Supérieur de Musique studiert. Dann habe ich angefangen als Studiomusiker zu arbeiten mit allen möglichen Aufnahmen jeglicher Musik. Mit 26 bemerkte ich, dass ich nichts weiß über das Schreiben von Musik. Ich habe dann 4 Jahre bei René Leibowitz studiert. Dann ein Jahr in Berlin bei Luciano Berio, und dann, mit 31, habe ich mein erstes Werk gemacht. Nicht eine Klaviersonate oder einer Violinsonate, sondern sofort ein riesiges Ding für drei kleine Chöre, drei kleine Orchester und einen Rezitator mit Versen von Majakowski. Eine Kantate von 30 Minuten. Es ist nicht diese gewöhnliche Art von Schulausbildung. Außerdem haben mir diese Lehrer gesagt, was zu lesen ist. Zum Beispiel, als ich am Ende mit Berio studiert habe, haben wir kaum über Musik gesprochen. Er hat sich sehr für Lévi-Strauss usw. interessiert. Nach einigen Unterrichtsstunden sagte er: »Du weißt das Notwendige. Wenn du Ideen hast, komponiere. Wenn du kopierst, höre sofort auf. So wirst du zumindest keinen Schaden verursachen.«

K.S.-W.: Haben Sie beim Komponieren daran gedacht, dass ?Corporel auch von Frauen gespielt werden wird?

V.G.: Oh, das ist wirklich eine Geschichte! [lacht] Ich war ein Semester in San Diego an der Universität und es kam eine sehr schöne Frau und sie sagte zu mir, es würde sie stören, dass ich ?Corporel topless angedacht hatte. Ich hatte wirklich nie darüber nachgedacht. Normalerweise, dachte ich, hat eine Frau so einen hautfarbenen Anzug, wie eine Tänzerin, der wie nackt aussieht. Ich war ein bisschen erschrocken und habe ihr gesagt: »Sie können machen, was Sie wollen.« Sie hat das dann gemacht – mit ganz nacktem Oberkörper. Dann hat die Geschichte angefangen, dass zwischen Frauen ein Wettbewerb entstanden ist, wer sich traut, sich topless zu machen. Vor zwei Jahren war in Genf ein internationaler Schlagzeugwettbewerb mit dem Stück als Pflichtstück. Unter den acht Finalisten gab es sieben Frauen. In einem solchen Wettbewerb haben sie sich natürlich nicht getraut, es nackt zu machen. Aber in der Mentalität bei Frauen – es ist eine Frage. Die Geräusche auf nacktem Körper sind ganz klar verschieden im Vergleich zu hinter einem Stoff. Ich schwöre Ihnen, ich habe an dieses Problem nie gedacht. Aber es ist das Stück – ich habe von der GEMA die Information –, das am Meisten gespielt wird, noch heute.

K.S.-W.: Überrascht Sie das?

V.G.: Total. Ich betrachte das als eine Studie im Rahmen von Laboratorium. Alles andere haben sich Andere ausgedacht.

K.S.-W.: Ich würde gerne nochmals auf die Haut zurückkommen. Die Haut ist die Kontaktfläche zwischen dem Außenkörper und dem Innenkörper. Außerdem ist sie der Ort, an dem man betrachtet und berührt wird. In Bodypercussion-Stücken ergibt sich für den Interpreten dabei eine doppelte Wahrnehmung. Man bespielt sich, betastet sich und spürt dies gleichzeitig.

V.G.: Natürlich. Haben Sie das andere Stück, *toucher*, gehört?

K.S.-W.: Ja.

V.G.: Gut gemacht oder schlecht?

K.S.-W.: Ich würde sagen gut.

V.G.: Es gibt einen Schlagzeuger, Jean-Pierre Drouet, sehr intelligenter Mann. Dieses Stück ist ungefähr 40 Jahre alt. Er hat es damals gemacht. Wir waren mit unserer Gruppe in Donaueschingen, dort war die Uraufführung von 18 Stücken aus Laboratorium. Dafür hat er mehr als drei Monate geübt und nur $\frac{3}{4}$ der Abschnitte gemacht. Später hat mich jemand des *ensemble intercontemporain* angerufen und gesagt: »Dein Stück *toucher* wird gespielt.« Und ich frage: »Von wem?« Er nennt einen Namen, den ich nicht kannte. Ich habe nach der Telefonnummer von diesem Mann gefragt. Ich habe ihn angerufen und ihm gesagt: »Sie spielen das Stück – aber das ist in vierzehn Tagen.« – »Ja, ich hatte keine Zeit, wissen Sie, aber Sonntag, werde ich ein bisschen gucken.« Ich habe ihm natürlich verboten, das Stück zu machen. Seit dieser Zeit ignoriert mich dieses Ensemble. [lacht] »Wie? Ein Komponist traut sich, ein Stück zu verbieten?!« Ein Schlagzeuger hat Reflexe und die Reflexe sind links – rechts. *Badabum-badabum-badabum* oder irgendwas. Hier muss er aber für jedes Wort Entsprechungen finden. Beispielsweise, wenn ein Wort drei Konsonanten und Vokale hat, es bedeutet, dass er überlegen muss: a ist hier, b ist hier. Das Diktat, wo man sich bewegt, ist durch einen Text vorgegeben und nicht durch Noten. Haben Sie noch ein bisschen Zeit? Dann führe ich Ihnen das Video der Performance von Drouet vor. [Unterbrechung des Interviews]¹⁶

Es ist eine Mischung des Textes, der Präzision der Sprache, der Geste, alles ist synchron. Am Anfang war dieses Stück für mich eine Studie über Schlagzeug und Sprache. Drouet hat es unzählige Male aufgeführt und einen Film davon gemacht. Drouet hat dann angefangen sich darauf vorzubereiten, auf eine Art das zu bewältigen, so dass er überhaupt nicht mehr denkt. Man hat den Eindruck, dass der Körper geteilt ist. Die Hände, der Körper, folgt wirklich dem Text insofern, dass auch theatralisch gesehen die Gesten, der Mund oder die Augen synchron sind mit dem Inhalt des Stückes.

16 Es folgte die Wiedergabe des folgenden Videos auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XbsXAGluTmo>, letzter Zugriff: 1.9.2019.

K.S.-W.: Ist ein solch theatralischer Aspekt, wie er hier und bei ?Corporel vorhanden ist, auch bei *Res/As/Ex/Inspirer* vorhanden? Kann man bei den dort durchgeführten extremen Atemprozessen überhaupt noch Theater spielen?

V.G.: Ich habe nie darüber nachgedacht. Ich kann dazu nichts sagen. Die Gedanken eines Komponisten sind anders als die Gedanken eines Analytikers, der irgendwie in Worten versucht zu erzählen, was da steht. Während ich dieses Werk gemacht habe, hatte ich keine Ahnung, welches Spektakel da entstehen könnte.

K.S.-W.: Wie ist es mit Publikumsreaktionen? Wird bei diesen Stücken zum Beispiel auch gelacht?

V.G.: Auch, ja. Aber es ist auch bei *toucher* wegen der Texte von Brecht. Das ist ein unglaubliches Theaterstück. Humor hat damit zu tun, was Sie sind als Mensch. Es gibt Leute, die keinen Humor haben. [lacht] Ich glaube, Humor ist wirklich eine tief persönliche Sache. Es ist eine Gabe.

K.S.-W.: Es gibt Komponisten, die es nicht mögen, wenn gelacht wird.

V.G.: Das bedeutet, dass sie keinen Humor haben. [lacht]

K.S.-W.: Wie ist es mit der Bedeutung von Gesten? Gesten rufen automatisch bestimmte Assoziationen hervor. Haben Sie darüber nachgedacht?

V.G.: Nein. Wenn Sie etwas schöpfen, dann sind Ihre Gedanken ganz anders orientiert als bei dem Zuschauer, der beobachtet. Die Beobachtung hat wirklich damit zu tun, was sie sind als Mensch, was Sie erlebt haben. Jemand, der einen Krieg erlebt hat, hat einen ganz anderen Humor. In Frankreich – vielleicht, weil die Franzosen die ersten waren, die die Revolution erfunden haben, und dass sie die Kirche und den Staat getrennt haben, – das befördert Humor. [lacht]

K.S.-W.: Gab es Publikumsreaktionen, die Sie überrascht haben?

V.G.: Ich glaube nicht. Natürlich war ich als Anfänger vielleicht manchmal beleidigt. Aber das ist vorbei.