

Interview Vinko Globokar in seiner Berliner Wohnung, Donnerstag, 25. März 1999.

G: Globokar

U: Aumüller

G: So im kurzem. Laboratorium ist ein Werk, das ich in 1973 angefangen zu komponieren, und ich habe es beendet in 84, also 11 Jahre lang. Ich habe aber die Problematik schon in 73 festgelegt, also die Aufgabe, die ich mir gestellt habe. Und zwar ich habe mich entschieden für 55 verschiedene Probleme zu lösen. Also 55 Stücke. Es gibt 10 Musiker und dadurch es kommt ein Stück für 10 Musiker, 2 Stücke für 9 Musiker, 3 für 8, 4 für 7 etc. und 10 Solostücke, wie eine Pyramide. Es gibt 10 Musiker, die nicht fixiert sind als Instrumente, ist nur als Familie fixiert, also es gibt ein hoher Streicher, ein tiefer Streicher, ein Doppelrohrblattinstrument, eine Einzigrohrblattinstrument, ein hoher Blech, ein tiefer Blechinstrument, eine Harfe, ein Klavier, ein Schlagzeug, der mit unbewegliche Instrumenten verfügt und Perkussionist, der über bewegliche also Instrumente, die man in Hand nimmt, verfügt. Das kompositorische Material geht aus nur von einer Reihe für alle 55 Stücke, bedeutet, daß man jedes Stück betrachten kann als gleichwertig einem anderen, und man kann, wenn der Raum es erlaubt, auch verschiedene Stücke gleichzeitig spielen. Bedeutet daß ein Stück kann Begleitung zu einem als Nebenstück sein und so weiter. Ist dasselbe für die rhythmischen Zellen, es gibt 8 rhythmischen Zellen, die gültig sind für alle Stücke. Die Form wird jedes mal anders gemacht, man kann die Form machen, wenn man verfügt nur über eine Bühne, dann ist natürlich die Form linear, Stück nach Stück, wenn man aber im Raum mehrere Bühnen verfügt, dann man kann natürlich Stücke überlagern und dadurch eine mehr komplexe Form machen. Wenn man linear spielt, das Ganze kommt ungefähr auf 4 Stunden und einhalb. Die kürzeste Version war in San Diego Universität wo es hat gedauert 3 Stunden und Halb.

2.9

: Aber ich glaube, so wie Sache sich anhört, ich habe die Partitur ja noch nicht gesehen, ist das Ergebnis, das jedesmal herauskommt,

wenn es gespielt wird, auch ein anderes.

3.1

G: Also es gibt Stücke, wo es ist ganz fixiert, wo es gibt keine Mitwirkung des Interpreten, es gibt aber Stücke, zum Beispiel wo ich Elektronik gebrauche, mit einem Computer auch, weil die Aufgaben ziemlich kompliziert sind, und ist klar, daß das Resultat jedesmal anders ist, weil man verfügt ja nicht, ich habe nie die Maschinen beschrieben. Ich habe nur die Prozesse beschrieben.

3.6

U: Maschinen auch im Sinne von Bohrern und solchen Gerätschaften. Hämmer, und so weiter.

G: Das ist etwas anders. Wenn ich spreche von Maschinen ist von elektronischen Geräte, sind (unverständlich) oder Sampler oder irgendwas, es gibt aber - ich sagte ja am Anfang, 55 Stücke, und sagen wir Kapiteln, ein Kapitel ist zum Beispiel über die Psychologie zwischen den Spielern, ein Kapitel ist über das Verhältnis Mann-Maschine, wie eine Maschine beeinflußt zum Beispiel die Invention des Musikers. Ein ist Beeinflussung von der Außenwelt auf die Instrumenteklänge, dort benutze ich Wasser zum Beispiel, oder man verliert Helium um zu spielen und solche Sachen. Dann es gibt auch eine Extension in Material, wo man kann den ganzen Schrott, was existiert, benutzen als klangliches Material. Also wie gesagt, es gibt wie eine Art von Anthologie von Material, die ich in 73 mit der Ästhetik der damaligen Zeit natürlich im Gange laufen ließ.

5.1

U: Sie sagten, es gibt ein Thema, das sich durch das ganze Werk zieht, durch die ganzen einzelnen Stücke...

G: Nicht ein Thema, eine Reihe... also sind 12 Noten in verschiedene Anordnung und diese 12 Noten sind immer gebraucht in selber Art auch Bruchteile, 11 Noten aber sind 11 Noten der Reihe, oder 5 oder 6 und so weiter. Also das verursacht, daß wenn man Tonhöhen hört, nach einer gewisser Zeit man bekommt ein Gefühl von eine gewisse Organisation. Die man nicht weiß woher sie kommt. Aber ist nur weil alle Stücke diese Reihe haben. Auf der anderen Seite aber es gibt viele Stücke, wo es keine Tonhöhen gibt. Ist klar. Wenn man mit Geräusch operiert, zum Beispiel.

6.0

U: Mein erster Höreindruck war eher so, daß es sich ziemlich chaotisch angehört hat, so ein bißchen wie Hapening oder ein so eine Free-Jazz-Aktion...

G: Nein, also es gibt in diesem Stück keine Improvisation, also alles ist fixiert, sie können sich die Partitur angucken und sie werden sehen, daß es sehr akribisch das ganze festgelegt ist. Nur es gibt auch Stücke, die ein bißchen typisch was nicht spielbar sind, zum Beispiel, wo eine Hypertrophie an Information gegeben ist, und dann natürlich es klappt von der sagen von der Fähigkeiten der Spieler so nah zu meinen Wünschen zu kommen.

6.8

U: Sie verarbeiten darin auch einen Text, zumindest in dem Ausschnitt, den ich gehört habe in der col legno Version in diesem Ausschnitt von etwa 20 Minuten, in dem gesagt, daß man - wenn ich's jetzt richtig erinnere - mit dem Instrumentarium des 19. Jahrhunderts in der Musik des 20. Jahrhunderts, wenn man also weiter kommen will, nicht ja ... also nicht weiter kommt.

7.3

G: Ja, also es gibt mehrere Texte, es gibt zum Beispiel für das Schlagzeugstück für eine sprechenden Schlagzeuger zum Beispiel einen Text von Galileo Galilei von Brecht, wo ein Schlagzeuger als Akteur wirkt und gleichzeitig spielt, was er spricht. Und am Ende er spielt nur noch. Also man soll irgendwie verstehen, nicht die Art die Einfall des Textes, aber mindest verstehen, daß er mit den Händen und Instrumenten etwas erzählt. Dann es gibt einen Text wo ich nur mit Arbeitsgeräten Bohrmaschinen und Luftpreßhammer oder wie sagt man, und so weiter einen Arbeiter mache, da gibt es auch einen Text, der irgendwie erzählt den Grund warum dieses Handeln. Also der Grund ist, wenn jemand ich würde nicht sagen Musiker, aber Musikant ist, dann er ist fähig, eine Musik zu machen mit irgendwelchen Gegenstand, also deswegen sie haben zuerst die Leute, die auf einem Instrument spielen, dann verlassen das Instrument, und versuchen dasselbe zu spielen mit Arbeitsgeräten.

8.7

U: Gibt es denn neben dieser Reihe als eine musikalische Klammer sozusagen, die sich oder als ein roter Faden, der sich durch diese ganze Komposition hindurchzieht, auch so etwas wie ein

übergreifendes Thema, daß man sagen kann, in etwa, es wird das gesamte zur Verfügung stehende Material sozusagen, abgearbeitet, von Tonhöhenorganisation zu Geräuschorganisation zu elektronischer Organisation zu...

2

G: Nein, also es gibt als Einheitlinie nur das kompositorische Material, also die Reihe für die Tonhöhen und die rhythmischen Strukturen. Die Thematik von jedem von den 55 Stücken ist aber verschieden, ganz verschieden, also es gibt nicht in Stücken eine Entwicklung, daß eine gewisse Dialektik da wäre, daß man mit etwas anfängt, und anders endet. Jedes Stück hat eine gewisse Situation und bearbeitet nur das Problem der inner ist zu diesem Stück. Also dann es ist wie eine Montage von diesen - wenn sie sich vorstellen, daß das Quadrate sind, also sie machen fast ein Lego daraus in der Form.

10.2

U: Also es gibt verschiedene Bausteine, die werden zusammengesetzt aber zusammen gibt es doch so etwas wie ein Haus oder kann sagen man sagen, daß diese Komposition sozusagen das vorstellt, was an Spielmöglichkeiten sie sich in diesem Zeitraum insgesamt erarbeitet haben. Also daß das sozusagen die Summa der Globokar'schen Musikartikulationsmöglichkeiten.

10.7

G: Also in dieser Zeit ich stellte mir Laboratorium wie ein chirurgisches Operationstisch wo man zeigt das Innere der Musik - wo man auf der Bühne zeigt, wie Musik wird. Also es ist nicht der Versuch, ein ästhetisches Produkt zu zeigen, aber zu verbergen irgendwas. Alles was dazu bringt um diese Geräusche und diese Musik zu machen, wird gezeigt. Ist klar, wenn sie ein Ton mit einem teuren Steinway ausführen und daß sie einen Ton mit eine elektrische Säge ausführen, die Bedeutung ist anders. Ist klar, wenn sie ein Stück zum Beispiel in einem Konzert aufführen auf einer Bühne oder daß sie in einem Ausstellungsraum aufführen auf mehrere Bühne ist die Bedeutung und auch die das Hören verschieden. Das war damals die Idee die ich hatte, es war etwas zu machen, was im Formellen immer anders wird. Also anders schon bei der Auswahl der Instrumenten, einmal kann eine Trompete sein, für hohes Instrument, einmal kann ein Horn sein für hohes Instrument zum Beispiel ... (Telefon)

12.2

G: wo ich interessiert war auf Produkte wo etwas im Gange ist gegeben, und das Resultat ständig aber anders ist. Was die Perzeption betrifft, in der Programmnotizen sage ich kaum etwas. Jeder soll sich sein eigenes Kino daraus machen.

12.7

U: Können sie ein paar Beispiele beschreiben, wie diese Kompositionen aufgebaut sind.

G: Nehmen wie ein Solowerk. Es nennt sich Echanges. Es ist für den tiefen Blechbläser. Also anstatt Musik zu schreiben, schreibe ich vor vier Typen, die die Position des Klanges hervorrufen oder beeinflussen. Es gibt vier Arten, die Energie zu verteilen. Mit abnehmender Kraft, mit zunehmender Kraft mit voller Kraft mit keiner Kraft. Aber die Bewegung des Körpers auch dadurch beschrieben, also daß man atmet im Heben oder atmet im Sinken oder atmet in Expansion oder in Introversion. Dann es gibt vier Arten, wie man artikuliert, also mit dem Gaumen, mit den Lippen, mit der Zunge oder mit der Stimme, es ist für ein Blechblasinstrument. Dann es gibt vier Arten, wie man das Instrument manipuliert, also man nimmt ein Doppelrohrblattmundstück, ein normales Rohrblattmundstück, verschiedene Blechbläsermundstücke und verschiedene Pfeifen, die man ersetzt anstatt dem Posaunenmundstück. Und dann es gibt vier Arten, wie man das Endresultat beeinflußt mit verschiedenen Dämpfern, Metalldämpfern, mit Plunger und so weiter. Wenn sie multiplizieren 4 mal 4 mal 4 mal 4 sie bekommen 256 verschiedene Kombinationen von diesen vier Informationen und der Solist hat keine andere Angabe als das zu respektieren, und versuchen auf sich selbst zu reagieren, weil ist klar, daß wenn er hat ein trockenes Rohrblatt und daß er ohne Energie spielt, er weiß nicht was rauskommen wird aus dem Instrument und es soll seine Musikalität irgendwie rektifizieren die Sachen und leiten, daß eine musikalische Diskurs entsteht.

15.0

Sie haben eine andere Stück, das auf Material - ich hab die 8 Musiker, es gibt eine Heliumbombe in der Mitte mit Röhrchen und man weiß, daß wenn man singt, oder spielt auf einem Instrument, es wird transponiert also ganz hoher Lage die Stimme oder das Instrument ein

Posaune klingt wie eine Piccolotrompete. Also es ist wieder um zu zeigen, man spielt das normale man einatmet und dann das Material, das man normal gespielt ist, ganz deformiert, aber nach fünf sechs einatmen wird wieder normal, also sie haben eine Art von Transformation des Materials aber nie durch Komponieren, aber durch Luftbeeinflussung, und so weiter..

U: D.h. der Musiker muß sozusagen Widrigkeiten umgehen, die sie komponiert haben, und muß schauen, daß er trotz der Widrigkeiten etwas herauskommt, was in seinen Ohren wie Musik klingt.

16.3

G: Also ist klar, daß ich habe damals nur mit Freunden, die ich respektiere und die mich respektieren, das gemacht. Also wir haben viel gelacht bei dieser Gelegenheit. Es ist klar, wenn sie das machen mit Musikern, die keine Erfahrung haben und keine Lust zu experimentieren, es geht nicht.

16.7

U: Das war damals in ihrer Pariser Zeit, nicht, in der sie damals dieses Ensemble hatten, mit dem sie viele Sachen...

G: New Phonic Arts sie meinen...

U: ... ausprobiert und ja recherchiert haben sozusagen...

G: Wir hatten damals ein Improvisationsensemble das nannte sich New Phonic Art - aber das war nicht - ich war damals in Köln, aber in Paris gab es ein Ensemble, Musique vivante mit Diego Mason. Und das waren lauter Leute, die sehr gute Musiker waren, aber free lance Musiker, die in Varieté spielten, die in Filmmusik oder irgendwelche Symphonie am Abend und so weiter, also sehr viel sehr geöffnete Musiker. Und das war eine Gruppe von Freunden, und das ... aber nachher habe ich das zum Beispiel in San Diego in der Universität in La Chovia (?) gemacht, wo ich zweimal 10 Musiker genommen habe, ein ganzes Semester, so daß ich gleichzeitig von den 55 Stücken ungefähr 25 20 mit jeder Gruppe gemacht habe, und das waren Studenten, aber nach 4 Monate Arbeit sie können auch das und Studenten ausarbeiten. Das Problem ist, mit diesem Stück, wenn sie zum Beispiel Musiker bekommen, daß sie müssen das in einer Woche das montieren, das ist unmöglich. Wenn sie keine Erfahrung haben.

18.2

U: Es darf dabei auch gelacht werden. Oder die Komik ist in gewisser

Weise Programm.

G: Also das ist nicht nur zum Laboratorium gültig. Ich bin der Meinung, daß man ein Produkt und die Reaktion des Publikum ist frei. Ich habe nachdem das Werk geschrieben ist, kein Recht etwas von dem Publikum zu verlangen, wenn er versteht auf komische Weise er soll es auf komische Weise. Weil was ist das Publikum? Das Publikum ist nur eine Sammlung von Individuen, die jeder eine verschiedenen kulturellen Background hat. Also ich kann nicht dieses kulturelles background kennen, weil ich weiß sowieso nicht, wer das sitzt.

19.1

U: Gerade in Anlehnung an dieses Programm jetzt bei der Berlinale, wo auch ein Werk von ihnen aufgeführt wurde innerhalb dieser Unterreihe oder in diesem Kapitel Hören und Sehen war es glaube ich genannt worden, das spielt ja bei dem Laboratorium auch eine große Rolle, der theatrale Aspekt...

G: Ja, ist klar, daß wenn sie nur mit einen Instrument handeln mit eine normale Technik Konservatoriumtechnik sagen wir, dann man vergißt den Musiker, man vergißt das Instrument, und man hört nur die Klänge. Wenn sie aber das Instrument wechseln, oder das Instrument manipulieren, und wenn sie noch dazu verschiedene Arten des Benehmens körperliche, daß sie zum Beispiel auf ein Blechblasinstrument in Einatmen spielen anstatt von Ausatmen, dann ist klar, daß das Visuelle eine ganz große Wichtigkeit bekommt. Wenn zum Beispiel, es gibt ein Werk wo man die Instrumente in Wasser taucht. Für mich ich habe keine Lust Instrumente ins Wasser zu tauchen, aber waren nur zu experimentieren, wie der Klang transformiert wird durch Wasserfläche. Aber ist klar, wenn sie das auf der Bühne sehen, daß jemand in einem Pokal eine Klarinette taucht, es ist viel wichtiger von was ich höre. Und dadurch kommt dieses Theatralische die oft etwas skurriles aussieht.

20.8

U: Ist da nicht die Wiedergabe im Radio, wo man nur das Akustische hört, nicht eigentlich der falsche Ort. Fehlt da nicht ein großer Teil der ich sage mal Message.

21.0

G: Ja, ist ganz klar, daß wenn sie viel Visuelles haben, ist nicht

künstlich dieses Visuelle. Sind keine Gesten, das Visuelle kommt nur von dem Spielen an. Und wenn sie dieses Visuelles haben in einem Werk also das Hören ist nur eine Art von Skelett. Ohne Fleisch. Jetzt es gibt Werke wo das Musikalische noch eine gewisse Gültigkeit hat, es gibt aber Werke, wo ein Video wäre die einzige Möglichkeit für dieses Produkt zu behalten.

U: Danke schön.