

Sabine Beck

Vinko Globokar
Komponist und Improvisator



Sabine Beck

Vinko Globokar. Komponist und Improvisator.
Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen
der Gegenwart; Band 3

Zugl. Univ.Diss.,Gießen 2008

Umschlagabbildung: Vinko Globokar © Ingo Scheffler

© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5467-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2455-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

I.	<i>Danksagung</i>	11
II.	<i>Vorwort von Heinz Holliger</i>	13
III.	<i>Prolog</i>	15
IV.	<i>Einleitung</i>	17
	IV.1 Gegenstand, Vorgehen und Aufbau der Arbeit	18
	IV.2 Auswahl und Analysemethode	21
	IV.3 Stand der Forschung	23
	IV.4 Begriffserörterung	30
	IV.4.1. Kompositionsformen	33
	IV.4.2 Improvisationsformen	39
	IV.4.3 Engagierte Musik	41
V.	<i>Musikalischer Werdegang</i>	45
	V.1 Musikalische Anfänge und bikulturelle Herkunft	46
	V.2 René Leibowitz und die Entwicklung zum Interpreten Neuer Musik	51
	V.3 Das Komponieren und die Begegnung mit Luciano Berio und Mauricio Kagel	59
	V.4 Karlheinz Stockhausen und die Abgrenzung als Improvisator	71
	V.5 Die vielfältige Arbeitssituation als Aufführender und Vermittler	81
	V.6 Am Kreuzungspunkt der Kategorien	88
VI.	<i>Improvisieren</i>	93
	VI.1 Die Gruppe <i>New Phonic Art</i>	93
	VI.2 Geschichte und stilistische Entwicklung von <i>New Phonic Art</i>	104

VI.2.1 Die Anfänge	104
Konzertaufnahme in Darmstadt	107
Aufnahmen für Wergo	110
Erstes Zusammenspiel	115
Drittes Zusammenspiel	118
VI.2.2 Der Durchbruch	121
Aufnahmen für die DGG – Improvisation Nr. 1	122
Improvisation Nr. 2	124
Improvisation Nr. 3	129
VI.2.3 Völlig entfesselt!	131
Konzertaufnahme in Darmstadt	133
Konzertaufnahme in Wien	142
VI.3 Globokar und die Improvisation	147
VII. <i>Komponieren</i>	149
VII.1 Der Musiker als Entdecker und Erfinder	154
VII.1.1 Werkstattstücke	154
Neue Spieltechniken mit konventionellen Instrumenten	158
Präparation, Umkonstruktion und Kombinationen	161
Der Einsatz von Körper und Stimme	163
Raumklang und Elektronik	165
<i>Prestop II</i>	169
<i>Oblak Semen</i>	171
VII.1.2 Der kreative Interpret	173
Mobiles und nicht-lineare Kompositionen	177
Kampf des Virtuosen	182
Stimulation und Reaktion	186
<i>Correspondences</i>	191
<i>Drama</i>	197
<i>Freu(n)de</i>	206
<i>Dos à Dos</i>	209
VII.1.3 Die Werkgruppe LABORATORIUM	212
Form und Organisation	214
Kompositorische Strategien der Werkstattstücke	223
Kompositorische Strategien des kreativen Interpreten	237
Öffentliche Resonanz und Rolle des Publikums	250

<i>Res/As/Ex/Inspirer</i>	254
<i>Échanges</i>	259
<i>?Corporel</i>	263
VII.2 Musik und Sprache	265
VII.2.1 Musik in Analogie zum Sprechen	265
<i>Toucher</i>	273
<i>Cri des Alpes</i>	278
VII.2.2 Textbearbeitungen	279
<i>Voix Instrumentalisée</i>	285
<i>Élégie Balkanique</i>	287
VII.2.3 Die Werkreihe <i>DISCOURS</i>	296
<i>Discours II</i>	297
<i>Discours III</i>	300
<i>Discours IV</i>	305
<i>Discours V</i>	310
<i>Discours VI</i>	316
<i>Discours VII</i>	321
<i>Discours VIII</i>	325
<i>Discours IX</i>	331
Die Dimensionen der Werkreihe	338
VII.3 Musik und Handlung	340
VII.3.1 Szenische Musik	341
Groß angelegte Konzertformen	342
Solowerke und Performance	347
<i>Introspection d'un tubiste</i>	352
<i>Contrepoint Barbare</i>	357
<i>Kaktus unter Strom</i>	360
VII.3.2 <i>Musique engagée</i>	361
Musik über das Musizieren	372
Gesellschaftskritische Werke	373
<i>Un jour comme un autre</i>	375
<i>Die gestohlenen Klänge</i>	378
<i>LES ÉMIGRÉS</i>	382
<i>DER ENGEL DER GESCHICHTE</i>	386

VII.3.3 Das Orchesterwerk <i>Masse, Macht und Individuum</i>	393
Form und Organisation	395
Kompositorische Strategien der Handlung	398
Einsatz der Sprache	403
VII.4 Globokar und die Komposition	407
VIII. <i>Strukturierte Improvisation oder Komposition mit unbestimmtem Anteil?</i>	413
La Ronde	414
Die Modellsammlung <i>INDIVIDUUM↔COLLECTIVUM</i>	418
Form und Organisation	420
Begrenzung der Improvisation	425
Erweiterung der Komposition	427
Improvisation oder Komposition?	428
IX. <i>Zusammenfassung und Gegenüberstellung</i>	435
X. <i>Epilog</i>	443
XI. <i>Quellenverzeichnis</i>	445
Primärliteratur	445
Sekundärliteratur	448
XII. <i>Tonträger und Medien</i>	469
Globokar als Komponist	469
Hörspiele von Globokar	473
Filme und Rundfunksendungen	473
Aufnahmen und Konzerte mit der Gruppe <i>New Phonic Art</i>	474
Tonquellen anderer Musiker	475
XIII. <i>Werkverzeichnis Vinko Globokar</i>	477

Inhaltsverzeichnis	9
--------------------	---

<i>XIV. Struktur der Begleit-CD</i>	487
-------------------------------------	-----

<i>XV. Abbildungsverzeichnis</i>	489
----------------------------------	-----

<i>XVI. Notenbeispiele</i>	491
----------------------------	-----

<i>XVII. Tabellenverzeichnis</i>	495
----------------------------------	-----

<i>XVIII. Glossar</i>	497
-----------------------	-----

<i>XIX. Register</i>	499
----------------------	-----

I. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei Vinko Globokar für seine Aufgeschlossenheit gegenüber dem Interesse an seiner Musik bedanken. Außerdem danke ich Ekkehard Jost für die Begegnung mit dem Thema und die Unterstützung der Forschungsarbeiten sowie Claudia Bullerjahn für die Hilfestellung am Schluss der Arbeit. Den folgenden Institutionen, die vor allem durch das eifrige, über das gewöhnliche Maß hinausgehende Engagement ihrer Mitarbeiter für die zeitgenössische Musikforschung wertvoll sind, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet: dem *Internationalen Musikinstitut Darmstadt* und dem *Jazz-Institut Darmstadt*, der *Paul-Sacher-Stiftung* in Basel, dem *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine*, *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) und dem *Institut National de l'Audiovisuel* in Paris. Der Abdruck der Partiturausschnitte erfolgt mit freundlicher Genehmigung von *G. Ricordi & Co.* München und Paris sowie vom *C. F. Peters Musikverlag* und dem *Pfau-Verlag*. Des Weiteren danke ich meinen südosteuropäischen Sprachexperten Nenad Stefanov und Tamara Gorgonowski und zuletzt meiner Familie, ohne deren unermüdliche und verständnisvolle Unterstützung diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Frankfurt, im April 2010

Sabine Beck

II. Vorwort von Heinz Holliger

Es ist ein großer Gewinn für die kurzlebige, amnesie-anfällige Musikwelt, dass nun mit der Dissertation von Sabine Beck *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator* eine umfassende Arbeit vorliegt, die sich ganz bewusst auf die vielen verschiedenen Aspekte dieses faszinierenden Musikers konzentriert und trotzdem den einzigartigen Menschen und dessen große persönliche Ausstrahlungskraft als ein in sich stimmiges, unendlich reiches Ganzes nie aus den Augen verliert. Die Uraufführung von *Voie*, anlässlich der Musički Biennale Zagreb 1967, hat auf mich einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. Die dramatische Kraft dieser so eigenständigen, ganz und gar undogmatischen Musik hat mich sofort begeistert.

Seit 1967 sind Vinko Globokar und ich Freunde. Ich bin dankbar, so viel von Vinko gelernt zu haben. Durch seine so klare künstlerische Linie hat er mir Mut gegeben, neue Wege zu beschreiten. Wie nahe unsere Wege verliefen, lässt sich aus meinen Werken der frühen 70er Jahre (z.B. *Cardiophonie*, *Pneuma*, *Kreis*) und aus seinen Werken (*Discours III*, *Atemstudie*) ersehen.

Unsere vielen gemeinsamen Konzerte, Improvisationen und Kurse waren für mich immer eine Quelle von Inspiration. Vorbildlich bis heute ist, wie konsequent und von schnell wechselnden Tagesmoden unberührt Vinko Globokar seinen alles andere als leichten Weg weitergeht – einen Weg voller Überraschungen und Entdeckungen für ihn und fürs Publikum.

Ich freue mich schon auf die Uraufführung in Donaueschingen 2010 seines neuesten großen Werkes *Radiographie d'un Roman*, das mich bereits bei der ersten, flüchtigen Lektüre sehr beeindruckt hat.

Basel, im Juli 2010

Heinz Holliger

III. Prolog

»C'est tellement drôle d'entendre dire que le vrai poète est celui
qui inspire [...]
pour bien de gredins, l'homme utile est celui qui transpire [...]
on aime prétendre que la bonne musique est celle qui respire [...]
afin qu'elle puisse chanter plus haut,
il lui offrit une bombe d'hélium et lui dit aspire.«¹

»Es ist so seltsam, wenn man sagen hört, der wahre Dichter ist einer,
der inspiriert;
für Viele ist nur der Mensch nützlich, der schwitzt.
Man gibt gerne vor, dass die gute Musik atmet.
Damit sie höher singen kann,
bot er ihr eine Gasflasche mit Helium an und sagte: Atme ein!«²

Alle Komponenten der Musik Vinko Globokars finden sich in diesem Zitat aus einem seiner Hauptwerke. Das Transpirieren verweist auf den Körper, die Atmung auf die Stimme und der Einsatz von Helium gleichermaßen auf das Experiment und das kritische Hinterfragen musikalischer Konventionen. Die Gegenüberstellung von inspirierendem Dichter und nützlichem Mann steht für das soziale Engagement und zeigt die Distanzierung vom Konzept des *l'art pour l'art* hin zu einem Konzept des *l'art pour l'homme*. Es liest sich als Aufforderung zur Reflexion.

¹ Aus der Partitur *Dialog über Luft*, Teil C, S. 4. Es ist auch Teil des großen Bühnenwerks *Masse, Macht und Individuum* (1995); vgl. das Werkverzeichnis.

² Im Folgenden werden die Zitate in der Originalsprache zitiert. Die Übersetzungen französischer Texte finden sich in den Fußnoten. Soweit bekannt, sind die Übersetzer vermerkt.

IV. Einleitung

Im Gegensatz zu dem Gros der akademisch ausgebildeten Komponisten der zeitgenössischen Kunstmusik, die sich ausgehend vom 19. Jahrhundert zu Musikspezialisten entwickelt haben, ist Globokar ein musikalischer Kosmopolit. Nicht nur, dass er in verschiedenen Ländern und Musikgenres beheimatet ist, zu seiner Identität als Musiker gehört es wie selbstverständlich, die divergierenden Musikpraktiken unserer Zeit zu verbinden. Demnach erstreckt sich seine Tätigkeit auf das Posaunenspiel, Komponieren, Improvisieren, Lehren und Dirigieren. Mit seiner Mehrfachqualifikation stellt Globokar im Bereich der akademischen Musik eine Ausnahme dar, steht aber als Musikertyp keinesfalls alleine. Betrachtet man die Tätigkeiten zeitgenössischer Jazzmusiker, insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, stellt man viele Parallelen fest. Den kosmopolitischen Musikertyp beschrieb Ekkehard Jost als einen Multi-Instrumentalisten, der sich durch hohe Flexibilität und das Beherrschen verschiedener Musikgenres ausweist (vgl. Jost 1984, S. 64). Die Vielseitigkeit seiner Aktivitäten, oftmals verursacht durch die schwierige materielle Lage für professionelle *Freelance*-Musiker¹, bewirkt eine dem Spezialistentum der Neuen Musik entgegenstehende Entwicklung zum Interpreten, Improvisator, Komponisten, Arrangeur, Pädagogen, Techniker und Theoretiker. Wie wirkt diese vielfältige Arbeitssituation auf die Musik von Globokar? Das ist die zentrale Frage der vorliegenden Untersuchung, die sich auf die zwei Hauptfelder Improvisieren und Komponieren konzentriert.

Im Laufe der vergangenen Forschungsjahre haben mir zahlreiche Begegnungen mit Personen im Umkreis von Globokar (Musiker, Wissenschaftler, Journalisten, Liebhaber und Freunde) gezeigt, dass ein Charakteristikum den Individualstil von Globokar prägt und zutiefst in seiner Musik zum Ausdruck kommt: die Menschlichkeit im sozialpolitischen Sinne. Weit entfernt von aufgesetztem Gutmenschentum

¹ *Freelance*-Musiker ist eine Bezeichnung für freischaffende Musiker, die nicht in festen Besetzungen arbeiten (vgl. Jost 2003, S. 614).

bezieht Globokar Stellung für eine humanistische Form von Musik, die sowohl Musiker und Zuhörer wie auch Komponistenkollegen mit einschließt.

IV.1 Gegenstand, Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Gegenstand dieser Arbeit ist die Musik von Vinko Globokar. Die Verbindung der vielen Tätigkeiten führt häufig zu Fremdzuordnungen seiner Person in ein jeweils anderes Arbeitsfeld. So äußert Globokar im Gespräch folgende Erfahrung:

»Si vous demandez – je plaisante, mais c’est vrai quand même – si vous demandez un compositeur qu’est-ce qu’il pense de moi, il vous dira: il joue bien du trombone. Si vous demandez un tromboniste qu’est-ce qu’il pense de moi, il vous dira: il compose pas mal. La difficulté commence toujours quand vous ne pouvez pas cataloguer quelqu’un.«²

Mit der Begegnung des Fremden ist die Musikethnologie von Grund auf konfrontiert und sie lehrt das Verständnis einer Musik aus dem Verständnis der Kultur heraus³. John Blacking demonstrierte durch seine Afrikaforschung mit überzeugender Genauigkeit, wie viel die Erforschung des Fremden zum Verständnis der eigenen Kultur beitragen kann⁴. In der Konsequenz übertrugen Paul Berliner und, ihm folgend, Ingrid Monson in ihren Arbeiten den musikethnologischen Ansatz auf soziale Teilgruppen der eigenen Kultur (vgl. Berliner 1994 u. Monson 1996). Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist nun die Musik einer Person und nicht die einer Gruppe, einer bestimmten Epoche oder eines bestimmten Ortes. Einem grundlegend musikso-

² Dt. = Ich scherze, aber im Grunde ist es wahr – wenn Sie einen Komponisten fragen, was er von mir hält, wird er Ihnen antworten: Er spielt gut Posaune. Wenn Sie einen Posaunisten fragen, was er von mir hält, wird er Ihnen antworten: Er komponiert nicht schlecht. Die Schwierigkeiten beginnen stets, wenn sie jemanden nicht einordnen können. (Globokar im Interview mit der Verf. vom 15.4.1999, Übers. der Verf.)

³ Alan P. Merriam forderte explizit »to study music in culture«; (1964, S. 6).

⁴ Vgl. das Werk *How musical is man* von Blacking (1973) sowie *Le Cru et le Cuit* von Claude Lévi-Strauss (1964).

ziologisch bestimmten Ansatz folgend, ist es durchaus berechtigt, den musikethnologischen Ansatz auf die persönliche Kultur einer einzelnen Person zu übertragen, wenn man seine künstlerischen Produkte und Handlungen im Spannungsfeld der ihn umgebenden Personen einbezieht. Gemeint sind die sozialen, kulturellen und individuellen Bedingungen, unter denen Globokars Musik entstand und die schließlich in seinen musikalischen Stil mündeten⁵.

Die folgende Untersuchung widmet ein ausführliches Kapitel Globokars musikalischem Werdegang unter Hinzuziehung der Aspekte Geschichte und Herkunft, reeller und ideeller Personenkreis sowie musikalischer Bezugspunkte zu Zeitgenossen. Im Anschluss werden die einzelnen Arbeitsfelder getrennt nach Improvisation und Komposition behandelt, um diese, nach einem kurzen Sonderkapitel zu einer hybriden Ausnahmeform, im Schlussteil gegenüberzustellen⁶.

Untersucht man Improvisationen und Kompositionen bei Globokar, gilt es zunächst, diese beiden Formen der Musikpraxis deutlich zu trennen. Für die Improvisation nimmt die kontinuierliche Arbeit mit der Gruppe *New Phonic Art* die größte Bedeutung ein. Diese Improvisationsgruppe wird zunächst kurz vorgestellt, um anschließend die historische und stilistische Entwicklung ihrer Arbeit in drei Phasen mit Analysebeispielen nachzuzeichnen⁷. Für das kompositorische Werk wurde bewusst eine andere Vorgehensweise gewählt. Sechs verschiedene, simultane Dimensionen, die keine chronologische Entwicklung wiedergeben, bestimmen die Analyse. Diese inhaltlichen

⁵ Vgl. hierzu das Zitat von Umberto Eco im Kap. IV.3. Dieses Vorgehen ist der Sozialgeschichte als Teildisziplin der historischen Musikwissenschaft vergleichbar. Es fehlt ihr allein der systemische Blick von außen sowie sie historisch bedingt die Musikgenres außerhalb des akademischen Kanons westeuropäischer Kunstmusik ausgrenzt; wie z. B. Jazz oder Improvisationsmusik.

⁶ Interpretationen wurden nur einbezogen, insofern sie die eigenen Werke betrafen. Es handelt sich vorwiegend um das Konzertprogramm *Mein Körper ist eine Posaune* geworden, das von Globokar selbst aufgeführt wird; vgl. Kap. VII.3.1. Interpretationen anderer Komponisten finden im Kapitel V Erwähnung und werden nicht eingehender analysiert.

⁷ Vgl. Kap. VI. Improvisationen mit anderen Besetzungen werden im Kap. V.4 angesprochen.

Dimensionen, die Globokar auch parallele Kompositionswege nennt, hat er selbst mehrfach in ähnlicher Form zur Beschreibung seiner Musik verwendet⁸. Sie zeichnen sich durch jeweils typische Kompositionsstrategien aus und fügen sich wie Facetten zu einem komplexen Gesamtbild, das über die Jahre hinweg konsistent bleibt. Eine chronologische Entwicklung der Dimensionen wird nicht negiert, steht jedoch nicht im Mittelpunkt des Forschungsinteresses.

Thematisch werden die sechs Dimensionen zu drei Hauptfeldern zusammengefasst. In den Kapiteln zu den einzelnen Dimensionen werden zunächst allgemein die typischen Kompositionsstrategien behandelt und anschließend konkrete Analysebeispiele der Werke vorgestellt. Je ein Hauptwerk wird, stellvertretend für die drei Hauptfelder, eingehender untersucht⁹:

Musiker als Entdecker und Erfinder

- spieltechnische Experimente genannt *Werkstattstücke*
- Unbestimmtheit der Aufführung durch den *kreativen Interpret*

Werkbeispiel: *LABORATORIUM*

Musik und Sprache

- *Musik in Analogie zum Sprechen*
- Sprachsemantik und Musik in den Textbearbeitungen

Werkbeispiel: *DISCOURS*

Musik und Handlung

- *szenische Musik* in Performances und groß angelegten Konzertformen
- engagierte und selbstkritische Formen der *Musique engagée*

Werkbeispiel: *MASSE, MACHT UND INDIVIDUUM*

⁸ Vgl. Interview mit Ivanka Stoianova von 1990, in: Globokar (1998, S. 432) und Darstellung in der Dissertation von Erik Lund; (Lund 1988, S. 26–35). Globokar gibt jeweils einige Werke als Beispiele an.

⁹ Vgl. hierzu die näheren Ausführungen zum Dimensionen-Diagramm im Kap. VII.

IV.2 Auswahl und Analysemethode

Die Kompositionen und Improvisationen konnten nicht umfassend untersucht werden. Die Analysen beschränken sich auf jeweils einzelne, besonders aussagekräftige Werke beziehungsweise Aufnahmen, die für die Stilgeschichte *New Phonic Arts* oder die Dimensionen der Komposition stehen. Die Auswahl wurde aufgrund einer ersten eingehenden Rezeption aller Werke und Aufnahmen getroffen.

Zehn Improvisationen von *New Phonic Art* wurden zur eingehenden Analyse bestimmt, als Hilfsmittel stehen hier nur Aufnahmen zur Verfügung¹⁰. Diese sind im diskographischen Verzeichnis nachgewiesen¹¹. Weitere Improvisationen Globokars sind in der Diskographie dokumentiert, ein vollständiges Verzeichnis aller Improvisationen ist nicht erstellbar. Das musikethnologische Vorgehen von Berliner, der mit seiner umfassenden Untersuchung der New Yorker Jazzszene als teilnehmender Beobachter auf ein Verständnis für Improvisation aus der Sicht von innen abzielte (vgl. Berliner 1994, S. 3–12, insb. S. 5 u. 9), ließ sich in der vorliegenden Untersuchung nur im Nachhinein über Interviews und Konzertberichte rekonstruieren, da die Gruppe zum Zeitpunkt der Recherche nicht mehr aktiv tätig war. Die Autorin konnte lediglich im Mai 2004 einem Improvisationskonzert mit drei der vier festen Mitglieder beiwohnen und einige hypothetische Parallelen ziehen.

Die Aufnahmen der Improvisationen wurden zur groben Orientierung über den Ablauf als Verlaufsdiagramme transkribiert¹², be-

¹⁰ Über das grundlegende Problem der Analyse von Improvisationen anhand von Aufnahmen ist mehrfach geschrieben worden. Ich verweise lediglich auf Jost (2002, S. 18–23, insb. 20) sowie auf die Ausführungen zur ersten Platteneinspielung von *New Phonic Art* im Kap. VI.2.1.

¹¹ Vgl. Tonträgerverzeichnis. In der Diskographie auf der Begleit-CD finden sich ebenfalls Angaben zu Interpretationen Globokars anderer Komponisten. Die verwendeten Abkürzungen, insb. für Instrumente, sind der neuen Ausgabe des MGG entnommen und folgen aus Gründen der Einheitlichkeit nicht den sonst üblichen anglo-amerikanischen Abkürzungen. Nicht vorhandene Abkürzungen wurden von der Verfasserin ergänzt.

¹² Die chronometrische Zeit diente als Transkriptionsbasis, da Metren sich, wenn über-

sondere Ausschnitte wurden aus Gründen der schnelleren Lesbarkeit im traditionellen System notiert und durch graphische sowie Textzeichen ergänzt (z. B. für Cluster oder Flexaton), obwohl die genauen Tonhöhen nicht unbedingt mit dem temperierten System übereinstimmen. Die Transkriptionen wurden anhand des hörbaren Klangresultats erstellt und geben demnach keine generelle Auskunft über die Klangerzeugung. Die zunehmende Hörerfahrung ließ dennoch auf gewisse Spieler beziehungsweise Spielweisen schließen, die im Einzelnen vermerkt wurden. Gerade in der dritten Phase der Improvisationsgruppe *New Phonic Art* ist die Fülle an Aktionen und die Schnelligkeit der Anspielungen nur sehr schwer schriftlich oder graphisch wiederzugeben. Es empfiehlt sich daher dringend, bei der Lektüre der Analysen die Musik zu hören.

Bei den Kompositionen wurden zunächst alle Werke den sechs Dimensionen zugeordnet. Als Kriterium für die Auswahl wurden zum einen Werke gewählt, die die jeweilige Dimension besonders exemplifizieren, zum anderen Werke, bei denen sie mit anderen Kompositionsstrategien zusammenfließen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte dabei nur ein Ausschnitt der erstellten Analysen Eingang finden, ergänzt durch Verweise zu ähnlich strukturierten Werken. 18 Werke und Werkreihen sowie zwei Sonderformen der Komposition (*La Ronde*, *INDIVIDUUM* ↔ *COLLECTIVUM*) wurden zur detaillierten Analyse ausgewählt, im Anhang aufgelistet und im Zusammenhang mit den jeweiligen musikalischen Dimensionen dargestellt¹³. Sie werden in den Kapiteln zu den Dimensionen jeweils einzeln und in chronologischer Folge abgehandelt. Eine vollständige Auflistung der Kompositionen Globokars findet man im Werkverzeichnis.

Die Kompositionsanalysen kombinieren herkömmliche Partituranalyse mit Höranalysen, wie es in der Musikwissenschaft für oral

haupt, nur vorübergehend etablieren. Die Anfangszeit einer Improvisation ist von Tonträgern häufig nicht eindeutig auszumachen, demnach wurde immer der erste Klang einer Aufnahme als Ausgangspunkt der Zeitleiste gewählt, selbst wenn die Improvisation de facto pantomimisch bereits begonnen hatte. Vgl. hierzu die Ausführungen zu den fließenden, offenen Anfängen von *New Phonic Art*.

¹³ Vgl. die Dimensionenzuordnung analysierter Kompositionen auf der Begleit-CD.

tradierte Musik üblich ist. Gerade Globokars Kompositionen erfordern diese kombinierte Analysemethode, die im günstigsten Fall durch mehrfache Aufführungsprotokolle der Verfasserin ergänzt werden. Schon die nicht-lineare Notationsweise mancher Werke erfordert mindestens soviel Höranalyse wie Partituranalyse. Von *Drama* konnte außerdem eine audiovisuelle Analyse durchgeführt werden¹⁴.

Notenbeispiele übernehmen direkt Ausschnitte aus den Partituren, die zumeist kopierte Handschriften des Komponisten sind. Um das Auffinden der angesprochenen Partiturstellen zu erleichtern, wurden die Einteilungsbezeichnungen des Komponisten übernommen (meist Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge). Selbst in nicht traditionell notierten Werken lassen sich meist Notensysteme erkennen, die im Folgenden mit der entsprechenden Bezeichnung 1. beziehungsweise 2. System etc. angegeben sind¹⁵. Für die Modellsammlung *INDIVIDUUM* ↔ *COLLECTIVUM* gibt es eine gesonderte Gliederungsbezeichnung¹⁶.

Als Zusatzinformationen dienten der Verfasserin Interviews und Briefwechsel mit Globokar¹⁷ sowie die Einsicht in seinen Vorlass, den seit 2001 die Paul-Sacher-Stiftung verwaltet.

IV.3 Stand der Forschung

Die Forschung betrifft einerseits Texte zu Globokars Musik und andererseits Texte zum Thema Improvisation und Komposition aus nahezu allen Teildisziplinen der Musikwissenschaft.

Zunächst sind zwei nahezu erschöpfende Sammelbände zu nennen, die die vereinzelt erschienenen Artikel von Vinko Globokar in deutscher Übersetzung zusammenstellen: 1. *Einatmen* ↔ *Ausatmen*,

¹⁴ Vgl. Film von Franz Schnyder (Videogenossenschaft Basel 1988).

¹⁵ Entweder durch eine dicke durchgezogene Linie (wie in *Drama*) oder einem schrägen Doppelstrich am Zeilenanfang (wie in *Dialog über Feuer*).

¹⁶ Vgl. die Ausführungen im Kap. V.

¹⁷ Das Material ist im Quellenverzeichnis auf der Begleit-CD aufgeführt. Es handelt sich vor allem um zwei längere Interviews von 1999 und 2003; im Folgenden zit. als Interview vom 15.4.1999 und Interview vom 24.6.2003.

herausgegeben von Ekkehard Jost und Werner Klüppelholz, 2. *LABORATORIUM*, herausgegeben von Sigrid Konrad (vgl. Globokar 1994b u. 1998)¹⁸. Die meisten Primärtexte liegen auch in der Originalfassung vor¹⁹. Beide Sammelbände enthalten zusätzlich ausführliche Interviews mit dem Komponisten, wobei Konrad lediglich bereits geführte Gespräche wieder veröffentlicht.

Im Bereich der Sekundärliteratur gibt es einige wenige Monographien und Dissertationen, die als Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung dienen konnten. Die bisherigen Dissertationen von John-Joseph Bingham (1984) und Erik Lund (1988) liegen weit zurück und konzentrieren sich außerdem auf einen Ausschnitt der Musik Globokars. Die erste Arbeit von Wolfgang König von 1977 befasst sich mit den unmittelbar vorausgehenden Jahren 1965–75²⁰. Alle drei Autoren standen in einem engen, zum Teil freundschaftlichen Verhältnis zum Komponisten. König studierte bei ihm an der Musikhochschule Köln, die beiden anderen lernten ihn in Urbana-Champaign kennen, als er an der Universität von Illinois ein Jahr als *composer in residence* arbeitete. Sie sammelten Erfahrungen als Interpreten seiner Werke (alle drei sind Posaunisten) und führten Interviews mit Globokar²¹. Die Vorteile der Nähe zum Untersuchungsgegenstand beziehungs-

¹⁸ Der Band *Einatmen ↔ Ausatmen* erschien zunächst 1987 in slowenischer Sprache (*Vdih ↔ izdih*), *LABORATORIUM* ist 2002 unter gleichnamigem Titel in Slowenisch erschienen. Bei Aufsätzen, die häufig zunächst in Slowenisch publiziert und dann erst ins Französische oder Deutsche übersetzt wurden, bezieht sich die Autorin auf die erste publizierte Übersetzung. Sind beide aus demselben Jahr, wird aus der deutschen Übersetzung zitiert.

¹⁹ Die entsprechenden Literaturangaben sind in der Bibliographie im Quellenverzeichnis vollständig aufgeführt, vereinzelt werden Texte zitiert, die erst nachträglich im Sammelband erschienen sind, dann verweist die Jahreszahl in Klammern auf das Originaljahr der Abfassung.

²⁰ Neben den genannten gibt es die Monographie von Eva-Maria Houben (1996). Diese behandelt neben Globokar noch die Komponisten Adriana Hölszky und Hans-Joachim Hespos.

²¹ Bingham im Februar 1984 in Urbana und Lund im Januar 1987 in Paris. König spezifiziert seine »zahlreichen Gespräche und Diskussionen« nicht weiter (vgl. Vorwort von König 1977, S. 3). Sie waren alle drei bei Aufführungen von *Discours II* beteiligt.

weise zum Urheber der untersuchten Musik werden zum Teil von der methodischen Einseitigkeit überlagert, Aussagen eines Komponisten über seine eigene Musik als allein gültig zu betrachten. Diese Primärquellen sind bedeutsame Informationsträger für eine umfassende musikalische Analyse, aber keineswegs die besten oder gar einzig legitimen Auskunftgeber. Diese Haltung der Rechtfertigung wissenschaftlicher Aussagen durch den Komponisten ist am stärksten bei Bingham ausgeprägt. Er nimmt Globokars Urteile über seine Analysen als Bestätigung ihrer Gültigkeit. Und auch König spürt einer ›authentischen Deutung‹ hinterher, die nichts Anderes meint, als die größtmögliche Nähe zur Ansicht des Komponisten. Nur Lund bezieht eine differenziertere Position. In seiner Untersuchung zum kompositorischen Denken Globokars bleibt die Trennung zwischen seiner Person als Forscher und dem Urheber des Untersuchungsgegenstandes, der Musik von Globokar, immer präsent.

Auch in der vorliegenden Arbeit werden Aussagen Globokars einbezogen. Sie geben wertvollen Aufschluss über fehlende historische Fakten und erlauben einen Zugang zum Entstehungsprozess und zur Intention des Musikers. In Anlehnung an Umberto Eco folgt die Autorin jedoch der Ansicht, dass die Erklärungen der Künstler durch eine eigene Analyse ergänzt werden müssen. Das musikalische Resultat muss nicht unbedingt mit dem künstlerischen Projekt übereinstimmen²². Und auch Ecos Schlussfolgerung über die Subjektivität der Analysierenden hat für die Autorin Gültigkeit:

»Das Ergebnis ist keine Offenbarung über das Wesen der Dinge: es ist die Aufhellung einer konkreten kulturellen Situation, in der (weiterer Untersuchung noch bedürftige) Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Wissenszweigen und den verschiedenen menschlichen Tätigkeitsbereichen sich abzeichnen.« (Eco 1996, S. 17)

²² Dieses Vorgehen hat Eco in seiner Schrift *Das offene Kunstwerk* am literarischen Werk von James Joyce exemplifiziert, bezieht sich aber auf die Interpretation moderner Literatur und Kunst im allgemeinen. Ausgangspunkt waren ihm postserielle Kompositionen von Stockhausen, Pousseur und Berio (vgl. Eco 1996, S. 10–11 u. 27).

Zurück zu den bisherigen Untersuchungen der Musik Globokars. Königs Arbeit versteht sich als erster Baustein der musikwissenschaftlichen Forschung zu Globokar und verzichtet bewusst auf Vergleiche zu anderen Komponisten. Der Autor betont die zeitliche Nähe, die ihm eine historische Einordnung unmöglich macht. Nichtsdestotrotz beschreibt er die Grundanlage der sechs Dimensionen in Globokars Musik sowie die Improvisation, wobei er sich verständlicherweise auf die ersten zwei Dimensionen konzentriert, die in seinem Forschungszeitraum hauptsächlich entwickelt wurden: Weiterentwicklung klangfarblicher Möglichkeiten im instrumentalen und stimmlichen Bereich und interpretatorisches Engagement²³. Er versucht eine Periodisierung des Werdegangs von Globokar in drei Abschnitte und deutet einen weiteren ab 1973 an, mit dem gesellschaftskritische Kompositionen zum Schwerpunkt werden, führt dieses jedoch zu Recht mit dem Argument der mangelnden zeitlichen Distanz nicht weiter aus. Auf der anderen Seite gereicht dieser Nachteil zum Vorteil, wenn es um die Genese kompositorischer Haltungen geht, die sich primär in jener Zeit entwickelten, insbesondere bezüglich der Konzeption des kreativen Interpreten. Königs Arbeit untersucht die Musik von Globokar aus der Perspektive der Neuen Musik mit Partituranalyse und behandelt die Improvisation nur oberflächlich. In den wenigen Ausführungen zur freien Improvisation von *New Phonic Art* wird nur cursorisch auf die zwei veröffentlichten Schallplatten verwiesen (vgl. König 1977, S. 168–172)²⁴. Dafür liefert König eine genaue Aufzählung der spieltechnischen Weiterentwicklungen und der Formen interpretatorischer Freiräume in katalogisierter Form, die der Autorin für ihre Arbeit sehr nützlich war²⁵.

²³ Entspricht den Kap. VII.1.1 und 4.1.2 der vorliegenden Arbeit. Die anderen vier Dimensionen wie Musik und Sprache oder szenische Musik finden innerhalb der drei Hauptkapitel Eingang (vgl. König 1977).

²⁴ König verweist lediglich auf den Seiten 170 u. 172 jeweils mit einer Fußnote auf die Aufnahmen.

²⁵ Königs vorangestelltes Kapitel zur Parameterbehandlung bei Globokar nach Höhen, Dauern, Dynamik und Klangfarben scheint einer besonderen Auffassung von systematischer Musikwissenschaft geschuldet, die die Akustik als eine Hauptdisziplin betreibt.

Die Abhandlung von Bingham stellt vier Werke von Globokar – *Discours II*, *Accord*, *Échanges*, *Res/As/Ex/Inspirer* – unter aufführungspraktischen und musikpädagogischen Gesichtspunkten dar²⁶. Er klärt Notationsprobleme, insbesondere für die neuen Spieltechniken auf der Posaune²⁷ und gibt Hinweise für die Aufführungen. Es handelt sich um detaillierte Spielanleitungen, die eine Möglichkeit zur pädagogischen Einführung in die Neue Musik einschließen möchte. Dies ist auch erklärtes Ziel der Arbeit²⁸.

Lund liefert eine treffende Darstellung des kompositorischen Denkens von Globokar, exemplifiziert an der Werkreihe *DISCOURS*. Ihn interessieren in seinen Analysen nicht nur die Machart, sondern auch die Gründe für die Konzeption und Fertigstellung musikalischer Werke²⁹. Auch er greift auf eine inhaltliche Einteilung von Globokars Werken in Kategorien zurück, bei denen, wie er betont, die Werke überlappen (vgl. Lund 1988, S. 26–27). Seine gründlichen Analysen der ersten sechs *DISCOURS*-Kompositionen fanden hauptsächlich Eingang im Kapitel zur Musik und Sprache.

Ein bemerkenswertes Buch ist die Schrift von Eva-Maria Houben, in der sie Werke dreier Komponisten der Gegenwart, darunter auch Globokar, vergleicht. Sie bezieht sich direkt auf Werke, in denen Offenheit beziehungsweise interpretatorische Freiheiten eine Rolle spielen und untersucht somit einen Bereich, der auch für diese Arbeit zentral ist. Ihre Darstellungsweise ist musikphilosophisch orientiert und ihre Werkbesprechungen dienen der Darstellung ihrer thematisch struk-

²⁶ Die Arbeit diene dem Erwerb eines *Doctor of Education in Music Education*.

²⁷ Wobei er diese irritierend als »non-idiomatic technique« oder »use« definiert und gegen die »normale«, idiomatische Spielweise beim Ausatmen abgrenzt (ohne akustische oder mechanische Verfremdungen des Klanges); vgl. Bingham (1984, S. 7–8 sowie Kap. IV.4.2) zur Doppelbedeutung des Begriffs.

²⁸ »The study will provide performers and teachers with the information and analysis necessary to perform the music more expressively and reach a better musical understanding of the composer's intention.« (Bingham 1984, S. 12)

²⁹ Dies könnte mit seiner eigenen Kompositionstätigkeit zusammenhängen.

turierten Gedankenstränge, ohne detailliert zu analysieren³⁰. Dennoch konnten sie vereinzelt zum Ausgangspunkt der vorliegenden Analysen verwendet werden. Grundlegend ist Houbens Beschreibung von Indetermination und dem Verhältnis von Komposition und Improvisation, die für die Werke mit begrenzter Unbestimmtheit von Globokar Gültigkeit besitzt:

»Alle angesprochenen Werke von Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos und Adriana Hölszky sind Kompositionen, keine Improvisationen. Gleichwohl sind sie existent nur in der Wirklichkeit des Schwingens ›jetzt‹ und ›liveNOW‹. [...] Die Kompositionen kennen keine Rücksicht gegenüber auführungspraktischen Erwägungen und gegenüber Bedingungen der Aufnahmetechnik. Einige Werke sind nicht notiert, einige sind nicht aufzunehmen und auf Tonträger zu bannen. Dennoch sind alle Werke Kompositionen, und seien sie noch so flüchtig: als ›Air‹, als Tanz, als Atmung.

Die Improvisation wird eine Bereicherung sein, wird weitere Wege öffnen, neue und andere Wahrnehmungen und andere Formen der Kommunikation finden. [...] Komposition wie Improvisation zeigen, welche Möglichkeiten offen sind, frei und selbstbestimmt zu leben und sich auszudrücken.« (Houben 1996, S. 11)

Das Gros der weiterhin rezipierten Sekundärliteratur besteht aus Zeitschriftenartikel zu einzelnen Werken oder Aspekten im Wirken Vinko Globokars³¹. Zu den veröffentlichten Quellen kommen Zeitungsrezensionen, Programmhefte und Verlagskataloge.

Was die allgemeine Literatur zum Themenbereich Improvisation und Komposition angeht, ist seit den sechziger Jahren einiges aus sehr verschiedenen Perspektiven geschrieben worden. Zuletzt widmete

³⁰ In drei großen Kapiteln (Zugänge, Stationen, Ausblicke) behandelt die Autorin jeweils einzelne Aspekte der Komponisten wie in der Toposforschung nach bestimmten Topoi, die »Vox Humana«, »Zündungen«, »Glückliche Hand« etc. genannt werden. Auch der Titel »gelb« ist ein solcher Topoi, der mit Energie verbunden ist u. zudem Titel eines Klarinettenstücks von Hespos (vgl. Houben 1996, insb. S. 7–11 u. S. 258).

³¹ Für ausführliche Literaturangaben verweise ich auf die Bibliographie zur Sekundärliteratur.

sich das 8. Darmstädter Jazzforum im September 2003 dem Thema *improvisieren...* (Knauer 2004). Es zeigte sich, dass stets entscheidend ist, wer wie improvisiert und welches Verständnis von Improvisation zugrunde liegt. Auch die Dissertation von Sabine Feißt, die den Begriff ›Improvisation‹ für die Neue Musik³² untersucht, spiegelt die Pluralitäten an Bedeutung und Ausdeutungen der Begriffe Improvisation und Komposition³³.

Bevor nun im folgenden Abschnitt die hier verwendeten Begrifflichkeiten klargestellt werden, sollen einige wenige Autoren hervorgehoben werden, die im Wesentlichen zur Grundlage der folgenden Überlegungen und Untersuchungen am Fallbeispiel Globokar geführt haben. Diese sind die Schriften von Peter Niklas Wilson (1994a, 1998 u. 1999) und insbesondere die Ausführungen von Ekkehard Jost (1984, 1999, 2002, 2004). Neuere, ertragreiche Ansätze finden sich bei Berliner und darauf aufbauend bei Monson, die eine musikethnologische Methodik auf die Untersuchung von Jazzimprovisation übertragen (Berliner 1994, Monson 1996). Monson erweitert ihr musikethnologisches Theorienmodell, indem sie verschiedene Konzepte von Sozialtheorien kombiniert: Michel Foucaults Diskursbegriff mit Anthony Giddens Vorstellung des handelnden Menschen im Mittelpunkt, sowie Pierre Bourdieus Theorie des kulturellen Kapitals und Habitus mit Jean und John Comaroffs Form von Polylektik als erweiterte Form von Dialektik, die für Monson in Analogie zu einem improvisierenden Ensemble steht (vgl. 2002, S. 204–211, insb. 211)³⁴. Die genannten

³² Der Begriff ›Neue Musik‹ wird in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an Carl Dahlhaus als Synonym für avancierte, rückhaltlose Musik bezeichnet, die mehr an eine Idee und Institution gebunden ist, als an musikalisches Material oder eine Kompositionstechnik; vgl. Vorwort zu Hans Heinz Stuckenschmidts gleichnamiger Schrift (1981, S. VIII). Er ist somit nicht auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts begrenzt, bezeichnet aber dieselbe »bewußt antiromantische Haltung« (Dibelius 1998, S. 358).

³³ Bedauerlicherweise gibt Feißt vor allem die vielen unterschiedlichen Ansichten der Komponisten wieder, ohne eigene Definitionen abzugrenzen: »Ob, wann und wie improvisiert werden soll, hängt vom Komponisten, dessen Vorgaben und spezifischer Vorstellung von Improvisation ab.« (Feißt 1997, S. 70)

³⁴ Foucaults Diskurstheorie hat Monson bereits 1996 als Analysegrundlage für musikalische Interaktion und Improvisation verwendet, darauf verweist bereits der Titel *Saying*

Arbeiten unterscheiden sich von den meisten Publikationen durch ihr wissenschaftliches Vorgehen der ansonsten aus Sicht praktizierender Musiker geschriebenen Texte (Bailey 1992, Prévost 1995, Dell 2002 sowie Globokar 1994b u. 1998), welche entsprechend interpretiert werden müssen. Teilweise nehmen diese Musikerschriften die Form einer Poetik im Sinne Ecos an (vgl. Eco 1996, S. 10)³⁵. Was Feißt am Schluss ihrer Dissertation feststellt, kann heute noch Geltung beanspruchen: »Analysen und Interpretationen dieser musikalischen Phänomene existieren bislang vereinzelt.« (Feißt 1997, S. 228 f.). Die vorliegende Arbeit stellt einen Beitrag dar, dieses Forschungsdesiderat zu füllen.

IV.4 Begriffserörterung

Der folgende Abschnitt erörtert die verwendeten Begriffe der vorliegenden Arbeit. Ausgehend von den umfassenden Begriffen »Improvisation« und »Komposition« werden speziellere Begriffe erläutert und ein von Globokar entwickeltes Interaktionsmodell vorgestellt, das sowohl für Improvisationen als auch für bestimmte Kompositionsformen relevant ist.

Improvisation und Komposition unterscheiden sich durch einen Zeit- und Handlungsfaktor. Während man beim Improvisieren zeitgleich zur Musikausübung über den musikalischen Fortgang entscheidet, besteht das Komponieren aus einem kreativen Prozess, der vor dem Erklingen entwickelt, durchdacht und abgeschlossen wird. Die Interpretation schließt sich als separate Handlung der Musikausübung an. Zum Zeit- und Handlungsfaktor berichtet Globokar aus der Praxis:

something. Sie entwickelt ein Konzept der phänomenologischen Diskursivität von Musik, die mit der Erzeugung von Gefühlen zusammenhängt; vgl. Kap. VI »Ethnomusicology, interaction and poststructuralism« (Monson 1996, S. 192–215, insb. 211).

³⁵ Für Eco ist eine Poetik ein Operativprogramm oder Plan der zu erzeugenden Musik, es sind Erklärungen und Intentionen der Musiker oder Künstler. Beispiele hierfür sind die Abhandlungen von Jörgensmann/Weyer (1991) und Rzewski (2000).

»Dans l'improvisation, la première idée qui vous passe par la tête, est la bonne. La deuxième est trop tard, le train musical a déjà pris une autre direction. Dans la composition en principe, la première idée n'est jamais la bonne. Il vous vient une idée, vous essayez de creuser derrière. Comme un oignon que vous épluchez. Et peut-être à l'intérieur de l'oignon, il y a le diamant, l'idée. Mais vous pouvez éplucher des kilos d'oignons et vous ne trouverez pas d'idée.« (Globokar im Interview vom 24.6.2003)³⁶

Beide Musikformen lassen sich nach verschiedenen Unterkategorien differenzieren, wenn man den Zeit- und Handlungsfaktor als grundlegendes Kriterium mit dem Grad der Determination kombiniert. Es wäre eine Klassifizierung nach dem Klangresultat denkbar, die jedoch den Grad der Determination außer Acht ließe wie die sechs Polaritäten von Wilson (1998, S. 384 f.). Für die vorliegende Arbeit ist aber der musikalische Entstehungsprozess entscheidend sowie die Aufteilung der Handlungsprozesse zwischen Urhebern und Ausführenden. Die graduelle Differenzierung der Determination bei den drei Untergruppen der folgenden Tabelle ist nicht quantitativ vergleichbar³⁷. Die Differenzierung der drei Kategorien ist relativ zur eigenen Gruppe sehen.

³⁶ Dt. = In der Improvisation ist die erste Idee, die Ihnen in den Kopf kommt, die Richtige. Die Zweite ist schon zu spät, der musikalische Fluss hat schon eine andere Richtung eingeschlagen. In der Komposition ist die erste Idee nie gut. Sie haben eine Idee und versuchen weiterzugraben. Wie bei einer Zwiebel, die Sie schälen. Und vielleicht ist im Innern der Zwiebel der Diamant, die Idee. Aber Sie können Tonnen Zwiebeln schälen und keine Idee finden. (Übers. der Verf.)

³⁷ Eine idiomatische Improvisation muß laut Definition unbestimmter sein als eine serielle Komposition. Wäre sie als »gefrorene Improvisation« ausnotiert, dann würde sie zur ersten Kategorie der Komposition gehören, da der Zeitfaktor der Entscheidung vor Ausübung der Musik liegt und Urheber nicht mit dem Ausführenden übereinstimmen; vgl. Kap. IV.4.2.

Tab. 1: Musikformen der Improvisation und Komposition

Komposition		
Zeit-/ Handlungsfaktor	Beschreibung	Beispiele
Grad der Determination: nahezu völlig determinierte Komposition		
Entscheidung ≠ Ausführung	ein festgefügtes System (Notation oder Computerprogramm) legt vorab die musikalische Klanggestalt fest	elektronische Kompositionen, serielle Kompositionen
Grad der Determination: Komposition mit unbestimmtem Anteil		
Entscheidung ≠ Ausführung	ein festgefügtes System enthält unbestimmte Passagen, Schichten oder Strukturebenen, die während oder vor der Aufführung vom Interpreten festgelegt werden	freie Wahl der Reihenfolge der Einzelteile einer Komposition, geometrische Formen bestimmen die Parameter der Klanggestaltung, Sprache bestimmt die Vorauswahl an Instrumenten
Grad der Determination: nahezu unbestimmte Komposition		
Entscheidung ≠ Ausführung	das vorbestimmte System wirkt nur geringfügig auf das Klangresultat, die Form der Auslegung ist nicht vom Komponisten vorbestimmt, hoher Anteil an Unbestimmtheit der Aufführung	Texte oder Graphiken assoziieren die Materialauswahl, Instrumentation oder den Spielverlauf

Improvisation		
Zeit- / Handlungsfaktor	Beschreibung	Beispiele
Grad der Determination: idiomatische Improvisation		
Entscheidung = Ausführung	Gestaltungsmittel eines Musikstils wirken als stillschweigende, kulturell erlernte Vereinbarungen für die Improvisation innerhalb eines fest gefügten Systems	paraphrasierende Melodieimprovisation, funktionsharmonische oder modale Improvisation
Grad der Determination: strukturierte Improvisation		
Entscheidung = Ausführung	graphische, verbale oder gestische Vereinbarungen bestimmen den Verlauf, das Zusammenspiel oder die konkrete Klanggestalt	Kästchengitter bestimmt die Verteilung des Zusammenspiels, Handzeichen die Klanggestaltung, den Rhythmus und die Lautstärke
Grad der Determination: freie Improvisation		
Entscheidung = Ausführung	bewusst voraussetzungslose Improvisation ohne vorherige Absprachen oder Übereinkünfte	Klangimprovisation, polyidiomatisches Interaktionsspiel

IV.4.1. Kompositionsformen

Eine Komposition ist ein in sich abgeschlossenes Werk eines oder mehrerer Urheber und umfasst nach Carl Dahlhaus eine Gegenständlichkeit, ein geschlossenes Ganzes und eine sinnvolle Gesamtform (»Stimmigkeit«)³⁸. In dem fest gefügten System der Komposition werden die Klangparameter als Eigenschaften der einzelnen Klänge³⁹,

³⁸ Im bewussten Rückgriff auf die europäische Musikgeschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts spricht Dahlhaus vom autonomen musikalischen Kunstwerk (Dahlhaus 1969, S. 19 u. 21 sowie ders. 1978, S. 279 f.).

³⁹ Mit Klangparameter sind alle Eigenschaften gemeint, die die konkrete Klanggestalt eines Klanges bestimmen. Sie lassen sich prinzipiell auf die vier Parameter Frequenz, Lautstärke, Klangdauer und Klangfarbe reduzieren, können aber erweitert als Melodie, Harmonie oder Intervalle (Tonhöhenverhältnisse), als Dynamikschwankungen (crescendo, decrescendo), als Rhythmen, Tempo (Klangdauer) oder als Artikulation, besondere Spieltechniken, räumlicher Resonanzbereich (Klangfarbe) bezeichnet werden. In Kombinati-

die Textur als Gesamtklangbild⁴⁰, und die Aneinanderreihung der konkreten Klanggestalten und Texturen weitestgehend vorbestimmt. Dennoch ist Komposition nicht notwendig an eine schriftliche Fixierung gebunden⁴¹. Kompositionen können verschiedene Grade an Determination aufweisen. Wenn in elektronischen Kompositionen eine vom Komponisten gesteuerte Apparatur den Interpreten als Musiker ersetzt, ist die klangliche Realisierung einer völlig festgelegten Abfolge und Ausprägung der Klänge am Genauesten, ganz gleich welche Kompositionsmethode angewandt wurde⁴².

Manche Kompositionen enthalten Teile, die nicht völlig determiniert sind, sondern in der musikalischen Ausübung erst vom Interpreten bestimmt werden. Diese Unbestimmtheit der Aufführung hat John Cage »Indeterminacy« genannt und gegen Zufallsoperationen

on der Merkmale Frequenz und Klangfarbe verwendet Globokar die Begriffe Tonmaterial und Geräusche als Klangparameter. Walter Gieseler (1975, S. 33 f.) weist zu Recht darauf hin, dass es sich bei den Parametern um eine Abstraktion handelt, da sie nur in Kombination erklingen. Außerdem sind sie in der westeuropäischen Musikgeschichte einer Hierarchie von primären (Tonhöhe u. -dauer) und sekundären (Klangfarbe, Lautstärke usw.) Parametern unterworfen.

⁴⁰ Martin Pfeleiderer beschreibt Textur als Gesamtklangbild, das als ganzheitlicher Zusammenklang aller Klangschichten und Stimmen wahrgenommen wird. Es ist charakterisiert durch »Klangintensität und -dichte im zeitlichen Verlauf, durch die Dichte und Intensität der Energieverteilung und die räumliche Verteilung der Klänge.« (Pfeleiderer 2003, S. 20 f.) Thorsten Wagner verwendet diesen Begriff für seine Analysen der Improvisationsgruppe *Nuova Consonanza*; vgl. insb. die »Vorbemerkungen zur Analyse (frei) improvisierter Musik« (Wagner 2004, S. 186–190).

⁴¹ Diese eurozentrische Vorstellung hat die Musikethnologie mit ihrer rund hundertjährigen Forschung widerlegt. Artur Simon (1984, S. 37) belegt, wie die Xylophonmusik vom Hof Buganda als eine musikalische Komposition ohne Partitur in einer oral tradierten Kultur existieren konnte und erst durch den Afrikaforscher Gerhard Kubik aufnotiert wurde. Vgl. hierzu auch Feißt (1997, S. 24).

⁴² Die Unterkategorien der Tabelle nehmen idealtypische Extreme an, die zur Verdeutlichung der relativen Unterschiede dient. Es wurde bereits nachgewiesen, wie Unbestimmtheit in die Determination serieller oder elektronischer Kompositionen einfließt (vgl. Boehmer 1967 S. 58–67 u. 187–200). Andererseits entwickelt sich das Pendant der freien Improvisation nie losgelöst von den musikalischen Kenntnissen und Fähigkeiten der Improvisatoren. Entscheidend für die Differenzierung in der Tabelle ist das Konzept bei Entstehung und nicht das Klangresultat.

beim Komponieren abgegrenzt⁴³. Globokar konzipiert bewusst experimentelle Spielsituationen⁴⁴, um die Unbestimmtheit der Aufführung einfließen zu lassen. Sie werden in der vorliegenden Arbeit als ›Werkstattstücke‹ bezeichnet. Das Ausmaß der Unbestimmtheit kann graduell differenziert werden und verschiedene Ebenen der Komposition betreffen. Ein Werk kann in verschiedene Abschnitte untergliedert sein, deren Reihenfolge vom Interpreten zu bestimmen ist. Der kontinuierliche Fortlauf ist durchbrochen, dennoch ist das Ausmaß der Unbestimmtheit der konkreten Klanggestalt gering gehalten. Einschränkungen können die Wahl der Reihenfolge begrenzen. Diese erste Form der Unbestimmtheit der Aufführung wird in der vorliegenden Arbeit als nicht-lineare Kompositionsform bezeichnet. Als Beispiel könnte man Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI* anführen⁴⁵.

⁴³ Genau genommen bezeichnet er sie als: »composition which is indeterminate with respect to its performance« (Cage 1961, S. 35). Vgl. für die Abgrenzung zur Unbestimmtheit der Komposition ebd., S. 36. Auch Konrad Boehmer unterscheidet zwischen der Unbestimmtheit im Kompositionsprozess und der im »Realisierungs-(Interpretations-) Prozess«. Die erste hat eine definitive und nur die zweite eine indeterminierte Form (Boehmer 1967, S. 102).

⁴⁴ In diesem Zusammenhang bezieht er sich auf Experimente im Sinne von Versuchsanordnungen. Zur Definition von experimentell schreibt Cage 1955: »the word ›experimental‹ is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown.« (Cage 1961, S. 13) Cages Kompositionsästhetik beruht zwar auf völlig anderen Prämissen als Globokars, der stets das kritisch agierende Individuum in den Mittelpunkt stellt (ob nun Interpret, Improvisator oder Komponist) und die Aushebelung des kontrollierenden Subjekts ablehnt, aber in der Definition von experimentell sind sie sich einig.

⁴⁵ Rudolf Frisius (1996, Sp. 591) merkt an, dass die Interpreten beim *Klavierstück XI* unterschiedlich verfahren: Bernhard Wambach und David Tudor entscheiden die Reihenfolge der 19 Teile im Verlauf der Aufführung, während Aloys Kontarsky und Herbert Henck im Einverständnis mit dem Komponisten vorab eine Version festlegten. Bei Henck und Kontarsky geht dadurch die Unbestimmtheit der Aufführung verloren. Boulez spricht bei seinen Werken der nicht-linearen Komposition von »Fahrbahnen«, die er dem Interpreten zur Wahl stellt oder von einem »mehrgleisigen« Ablauf (vgl. Feißt 1997, S. 75 u. 76). Célestin Deliège (1971, S. 162) beschreibt diese Kompositionsform als Wahl des ›Parcours‹ oder der Strecke. Boehmer spricht von Mobilität der Strukturen (1967, S. 71). Vergleichbare nicht-lineare Kompositionen sind die *Dritte Klaviersonate* von Boulez und das Klavierwerk *Mobile* von Pousseur.

Eine Sonderform der nicht-linearen Kompositionsform betrifft nur einzelne Abschnitte oder Stimmen eines Werkes und wird im Folgenden als *Mobile* bezeichnet. Das Bild des Mobiles scheint die beste begriffliche Umsetzung der nicht fortlaufenden Form einer Partitur zu sein, die in Teilstücke zerlegt wird und wechselnd angeordnet werden kann, deren Teilstrukturen dennoch komplett vorgeprägt sind. Dieser Begriff geht auf Earle Browns Kompositionstheorie zurück, die sich an den tatsächlichen Mobiles des US-amerikanischen Bildhauers Alexander Calder orientierte. Brown unterschied hierbei zwei verschiedene Ansätze: *mobile score* und *mobile approach*. Der erste bezeichnet eine nicht-lineare Kompositionsform, der zweite bezieht sich auf die Vielfalt der Interpretationen von mehrdeutiger graphischer Notation⁴⁶.

»[...] a conceptually ›mobile‹ approach to basically fixed graphic elements; subject to an infinite number of performance realizations through the *involvement of the performer's* immediate responses to the intentionally ambiguous graphic stimuli relative to the conditions of performance involvement.«
(Brown 1966, S. 60)⁴⁷

Globokar, der ebenso das Engagement (»involvement«) der Interpreten sucht, weitet die Unbestimmtheit auf psychische, physische und rationale Aufgaben aus. Es handelt sich um die zweite Form

⁴⁶ Häufig werden Begriffe wie ›offene Form‹ sowie ›Aleatorik‹ im Zusammenhang mit Indetermination verwendet. Brown (1966, S. 57–69, insb. 62) hat wie erwähnt die offene Form vielmehr als mobile Form bezeichnet. Boehmer (1967, S. 69) unterscheidet ebenfalls zwischen Mobilität und Variabilität. ›Offene Form‹ wird laut Christoph von Blumröder seit 1965 als pluralistischer Sammelbegriff für »das gesamte Spektrum sowohl vollständig als auch teilweise indeterminierter Werke mit veränderlicher Gestalt« verwendet (vgl. Blumröder 1985, S. 6). Paul Griffiths beschreibt ›Aleatorik‹ ähnlich umfassend für alle Kompositionen »in which the composer makes a deliberate withdrawal of control« (Griffiths 2001, S. 237). Um genau unterscheiden zu können, bezeichnet offene Form in der vorliegenden Arbeit lediglich Werke mit unbestimmter, formaler Anordnung und ist mit dem Begriff der nicht-linearen Kompositionsform gleichzusetzen. Bei Globokar trifft die offene Form auf die Modellsammlung *INDIVIDUUM* ↔ *COLLECTIVUM* und die großformale Anlage der Werkgruppe *LABORATORIUM* zu. Der Begriff Aleatorik wird nicht verwendet, wohl aber von Zufallsoperationen als Kompositionsmethode gesprochen.

⁴⁷ Hervorhebung von der Verf..

der Unbestimmtheit der Aufführung. Je nach Aufgabe wird die Erfindungsfähigkeit des Interpreten beansprucht (Stimulation und Reaktion) oder das Klangresultat bewusst der Kontrolle des Musikers entzogen (übersteigerte Virtuosität)⁴⁸. Das graduelle Ausmaß dieser Form von Unbestimmtheit kann beträchtlich sein, je nach Aufgabe des Interpreten. Eine Komposition wie Browns *December 1952* für ein oder mehrere Instrumente oder Schallquellen aus Browns Reihe *Folio* (1952–53), die lediglich verschiedene Striche und Balken vorgibt, die ohne Liniensystem auf einem Blatt verteilt sind, ist im höchsten Maße indeterminiert⁴⁹. Ein weiteres Beispiel, in dem der Komponist nur den Rahmen bestimmt, während der Interpret die kompositorische Auslegung übernimmt, ist die graphische Sammlung *Treatise* (1963–67) von Cornelius Cardew. Globokars Kompositionen begrenzen dagegen die Form der Unbestimmtheit innerhalb des von ihm gesetzten Systems der Auslegung. Aus diesem Grund werden sie von der Autorin als Kompositionen mit unbestimmtem Anteil bezeichnet. Die Unbestimmtheit kann sowohl Passagen, einzelne Schichten, die konkrete Klanggestalt oder die Struktur einer Komposition betreffen. Der Werkcharakter solcher Kompositionen erfüllt nur eingeschränkt die Definition von Dahlhaus, insbesondere die Kriterien der Identität, Autonomie und Gegenständlichkeit, dennoch gelten sie als Kompositionen⁵⁰.

Globokar entwickelt ein Interaktionsmodell, das sowohl die Kompositionen mit unbestimmtem Anteil als auch strukturierte Formen

⁴⁸ Vgl. die Ausführungen im Kap. VII.1.2.

⁴⁹ In der Typologie der Unbestimmtheit von Hans-Christoph Müller (1994, S. 220) wird dieses Werk als umfassendste Unbestimmtheit der Aufführung klassifiziert. Er unterteilt in Unbestimmtheit der Kompositionsmethode, Unbestimmtheit der Aufführung und Unbestimmtheit der Rezeption. Der zweite Typ hat vier weitere Unterkategorien: a) entspricht den nicht-linearen Kompositionsformen, b) und c) unterscheidet nach Unbestimmtheit der peripheren und zentralen Parameter (Lautstärke, Tempo oder Instrumentation gegenüber Tonhöhe und Dauernstruktur), d) stellt selbst den Interpreten vor unvorhersehbare Klangereignisse (z. B. in Medienkompositionen mit Radio). In Globokars Werken mit unbestimmtem Anteil entspräche diese letzte Unterkategorie dem Einsatz der übersteigerten Virtuosität; vgl. Kap. VII.1.2.

⁵⁰ Vgl. das Zitat von Houben im Kap. IV.3, S.23.

der Improvisation bestimmen kann. Es leitet sich von seinen Erfahrungen mit der freien Improvisation ab. Die definitive Systematik der fünf Reaktionsformen wird in folgender Übersicht dargestellt und ist mehrfach von Globokar beschrieben worden⁵¹.

Tab. 2: Die fünf Reaktionsformen⁵²

	Reaktionsform	Ausführung
1.	Imitation	dasselbe spielen
2.	Integration	im selben Sinne spielen, folgen
3.	Opposition	das Gegenteil spielen
4.	Differenz	etwas Anderes spielen
5.	Innovation	etwas Neues spielen

Man wird sich fragen, worin der Unterschied von der vierten zur fünften Reaktionsart liegt. Differenz ist eine primär abgrenzende Reaktionsform, während Innovation auf ein konstruktives Spielverhalten abzielt. Der Unterschied scheint demzufolge primär die Spielhaltung zu beeinflussen. Das Reaktionsschema von Globokar wurde sowohl für die Beschreibung der Aufgaben der teilweise unbestimmten Kompositionen als auch für die Beschreibung der Gruppenprozesse bei Improvisationen verwendet⁵³. In Kombination werden die Reaktionsarten zu Interdependenzen (interne Abhängigkeiten in einer Gruppe), die durch Aufgaben vernetzt sind. Globokars Systematik reicht in seiner Wirkung weit in die Felder der freien Improvisation und zeitgenössischen Jazzmusik herüber.

⁵¹ Vier Reaktionsarten in: Globokar (1969, S. 513); ders. 1988 zit. nach Globokar (1998, S. 435); ders. o.J. zit. nach Globokar (1998, S. 194) sowie in *INDIVIDUUM ↔ COLLECTIVUM*, H. 3, Modell 29c. Fünf Reaktionsarten in: Globokar (1970, S. 71 f.); ders. (1972, S. 86); ders. (1975, S. 54); ders. (1976, S. 107); ders. (1994b, S. 63–66); ders. Globokar o.J. zit. nach Globokar (1998, S. 50). Die historische Entwicklung dieser Systematik der Reaktionsarten ist im Kap. VII.1.2 ausgeführt.

⁵² Nach Globokar (1994b, S. 63–66).

⁵³ Vgl. Kap. VI, Kap. VII.1.2 sowie Kap. VIII.

IV.4.2 *Improvisationsformen*

Improvisation ist Musik, deren Klangparameter, Textur und Aneinanderreihung der konkreten Klanggestalten zeitgleich zum Verlauf der musikalischen Ausübung von einem oder mehreren Urhebern festgelegt werden. Improvisationen können verschiedene Grade an Determination aufweisen. Die idiomatische Improvisation wird von kulturell etablierten Gestaltungsmitteln bestimmt, die eine stilistische Zuweisung erlauben⁵⁴. Strukturierte Improvisationen in der Neuen Musik vermeiden dagegen eine eindeutige Identifizierung eines Stils oder Genres, werden aber durch vielfältige Vorlagen im Verlauf, Zusammenspiel und in der konkreten Klanggestalt determiniert. Es gibt kein bestehendes Repertoire an eingeschliffenen Riffs, Akkordfolgen oder instrumentalen Rollenfunktionen, wohl aber Gestiken, geometrische Muster oder verbale Vereinbarungen, die das Improvisieren eines Musikers oder einer Gruppe bestimmen. Dagegen geht die nahezu völlig indeterminierte Improvisation von einem bewusst voraussetzungslosen Spiel ohne Absprachen oder Übereinkünfte aus und betrifft somit die interne Organisation des Zusammenspiels. Sie wird als »freie« Improvisation bezeichnet, was vielmehr frei von Vorlagen und Absprachen bedeutet als die konkrete Klanggestalt bezeichnet⁵⁵.

Die Form des Zusammenspiels einer Gruppe kann entsprechend dem Reaktionsschema von Globokar in verschiedene Stiltypen ein-

⁵⁴ Idiomatisch bedeutet, im Gestus eines Musikstils (Genre, Regional- oder Personalstil) zu improvisieren; vgl. zu diesem und anderen Fachbegriffen den Glossar. Außerdem existieren viele Mischformen von zwei oder mehr Musikstilen, wie »Klezmer-Jazz« oder Flamenco-Pop (»Flamenco Nuevo«); entscheidend für die idiomatische Improvisation ist die Möglichkeit einer spezifischen Zuordnung.

⁵⁵ Dass eine bewusst frei von Einflüssen gehaltene Improvisationsmusik wiederum einen erkennbaren Stil erzeugt, hat Jost bereits früh an der »non-idiomatischen« Improvisation der britischen Gruppen um Derek Bailey angemerkt (vgl. Jost 1984, S. 67 sowie ders. 1987, S. 294). Bailey (1992, S. XI f.) grenzte die »non-idiomatische« Improvisation gegenüber Flamenco, Jazz, Rock, indische Musik, Orgelmusik und Generalbassspiel ab. »The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it.« (Bailey 1992, S. 83).

geteilt werden: integrierendes⁵⁶, opponierendes⁵⁷ oder differentes⁵⁸ Gruppenspiel, die selten in Reinform vorkommen.

Idiomatische Zitate oder stiltypische Floskeln können vorübergehend in strukturierten oder freien Improvisationsformen auftreten, nehmen jedoch keine durchlaufende Grundstruktur an. Es können sogar sehr viele verschiedene stilistische Einflüsse gemischt werden, was zu einer polyidiomatischen (zitierenden) Improvisation führt. Demgegenüber steht die reine Klangimprovisation, die bewusst Bezüge zu erkennbaren Rhythmen, Melodien, Wendungen oder Stilen meidet und das Spiel mit Klängen beziehungsweise Klangfarben und Geräuschen in den Vordergrund stellt. Die niederländischen Musiker Misha Mengelberg, Han Bennink und Willem Breuker versuchten das Improvisieren als Tätigkeit aufzuwerten, indem sie den Begriff Improvisation durch »Instant Composing« (Dt.= momentane Komposition) ersetzten (vgl. Jost 1987, S. 347 u. 2003, S. 630). Wilson dagegen gebraucht denselben Begriff für eine bestimmte Art der Improvisation, die sich an formalen Gestaltungsmitteln der europäischen Kunstmusik orientiert: prägnante Motivik, entwickelnde Variation, Kontrast- u. Reprisenbildung (vgl. Wilson 1994a u. 1998, S. 384)⁵⁹.

Wenn in Kompositionen indeterminierte Passagen nicht vorab vorbereitet werden, sondern vom Interpreten im Einverständnis mit dem Komponisten während der Aufführung selbstverantwortlich

⁵⁶ Unterordnung in den Gesamtklang der Gruppe, texturorientiertes Spiel der Musiker; vgl. *Nuova Consonanza* (DGG 643541) sowie *New Phonic Art* (WER 60060).

⁵⁷ Durchbrechung gegenseitiger Erwartungen im Spielfluß wie bei der Gruppe *Music Improvisation Company*, das Hugh Davies als »mutual subversion« bezeichnet hat (Bailey 1992, S. 95).

⁵⁸ Zum Beispiel Anthony Braxtons »practice room concept«: So wie man durch die Korridore einer Musikhochschule geht und eine Mischung unkoordinierter Klänge aus den verschiedenen Übezellen hört, soll die Gruppenimprovisation als Klangraum eigenständiger Gestalten konzipiert werden (vgl. Wilson 1998, S. 384 f.).

⁵⁹ Wilson leitet den Begriff von Jim Hall her, der ihn 1960 im Begleittext zu dem Album *Piece for Clarinet and String Orchestra* von Jimmy Giuffrè vermutlich zum ersten Mal verwendete (vgl. Wilson 1999, S. 12 sowie Verve V6-8395). Als lebendes Beispiel nennt er den französischen Musiker Louis Slavis (ders. 1998, S. 387).

erfunden werden, kann der unbestimmte Anteil zur Improvisation eines Interpreten innerhalb einer Komposition werden. Das entscheidende Kriterium ist das Maß der künstlerischen Eigenverantwortlichkeit. Die potenzielle Offenheit und Polydimensionalität der Entscheidungsprozesse einer Gruppenimprovisation⁶⁰ sind jedoch bei Kompositionen mit unbestimmtem Anteil per se ausgeschlossen, auch wenn das konkrete Klangresultat bei Weitem nicht festgelegt ist. Umgekehrt kann eine scheinbare Improvisation vollständig determiniert sein, wenn es sich um simulierte oder »gefrorene« Improvisation handelt⁶¹. Sie ist dann Komposition, die im Gestus einer Improvisation komponiert wurde.

IV.4.3 *Engagierte Musik*

Engagierte Musik bezeichnet Werke oder Improvisationen, die sich von der Vorstellung autonomer Kunstwerke distanzieren und ein wie auch immer geartetes gesellschaftskritisches Interesse verfolgen. In der Typologie der engagierten Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt unterscheidet er zwischen der »neuen engagierten Musik« (Stuckenschmidt 1979, S. 144) und zwei weiteren Typen (Hymnen und vereinfachte Massen- bzw. Agitationsmusik). Diese erste Form

⁶⁰ Monson (2002, S. 211) schlägt den Begriff »Polylektik« für die parallelen Interaktionsprozesse in Gruppenimprovisationen vor, der in Anlehnung an die Erweiterung der Dialektik der Moderne die Vieldimensionalität wiedergibt.

⁶¹ Als »gefrorene« Improvisation bezeichnet Jost (1983, S. 58) z. B. die »Bebop«-Themen von Charlie Parker, die im »Geiste der Improvisation« geschrieben wurden oder vielmehr aufgeschriebene Improvisationen sind. Auf André Hodeir geht der Begriff der »simulierten« Improvisation zurück, bei dem er als Komponist den Fähigkeiten eines bestimmten Improvisators nachzuspüren sucht: »[...] ich versetzte mich in seine Person [des frz. Jazzgeigers Jean-Luc Ponty], ohne jedoch die strukturellen und dramatischen Erfordernisse des Werkes außer acht zu lassen.« (Hodeir 1986, S. 112) Die Rede ist von der Komposition *Anna Livia Plurabelle* von 1966, die, wie Jost (1983, S. 58–60) erklärt, nahezu ausnotiert ist. Es gibt nur eine kurze Altsaxophon-Stelle, die improvisiert werden kann, alle anderen Improvisationen sind komponiert. Hodeir wollte mit dieser Methode die Einheit des Werkes gewährleisten und verfolgt somit eine traditionell west-europäisch geprägte Kompositionsästhetik: »Die Erfahrung hat jedoch gezeigt, dass die Vorgangsweise, wenn sie in den von mir aufgezeigten Grenzen abläuft, sehr wirkungsvoll ist und die Lücke, die der Jazz aufzeigt hat, schließt.« (Hodeir 1986, S. 113)

schreibt sich in die italienische Tradition von Luigi Dallapiccola, Luigi Nono und Luciano Berio ein⁶². Diese Komponisten integrieren ihr Engagement in die Struktur der Musik und operieren auf der Höhe der Entwicklung der Neuen Musik. Sie sind ihrem kritischen Bewusstsein verpflichtet, verbinden ästhetische Anforderungen mit ihrem Engagement und würden keine Rückgriffe auf vergangene Musikidiome akzeptieren, um ein Publikum zu erreichen. So äußerte Nono seinerzeit am Beispiel der UdSSR gegenüber Hansjörg Pauli seine Kritik an engagierter Musik, die die Intention des Komponisten der Funktion des Werkes unterwirft:

»Das ist sozialistischer Realismus im üblen Sinn – alte Formen, die man mit neuem Inhalt zu erfüllen versucht, falsch verstandene Volkstümlichkeit«⁶³

Dahlhaus stellt in seinen Thesen zur engagierten Musik drei plausible Komponenten fest, die nicht unbedingt zusammenfallen müssen und dennoch nicht ganz zu trennen sind: 1. die Intention des Komponisten, 2. der ästhetische Charakter des Werkes, 3. seine soziale Funktion (vgl. Dahlhaus 1972, S. 8). Dahlhaus und viele andere Autoren verweisen auf das grundlegende Problem einer engagierten Musik

⁶² Wie Dallapiccola (zit. nach Dibelius 1998, S. 55 f.) äußert auch Globokar, dass sich sein Protest gegenüber den gesellschaftlichen Missständen über die Musik ausdrücken muss: »Si j'étais photographe ou bien film maker, peut-être je pourrais m'attaquer à n'importe quel sujet. Comme musicien, c'est très difficile de le faire. C'est le côté utopique, de se dire, c'est possible avec n'importe quoi. J'ai fait une pièce, par exemple, sur la guerre en Yougoslavie, *Élégie Balkanique*, et maintenant ça me préoccupe beaucoup de faire un cycle sur tous ces dix années de drames dans le balkan. Est-ce que la musique est appropriée pour la guerre? Tout le monde, et moi-même d'ailleurs, vous répondrait NON. Mais ce n'est pas une raison de ne pas le faire, justement.« (Interview vom 15.4.1999) Dt. = Wenn ich Fotograf oder Filmemacher wäre, könnte ich vielleicht jedes Thema angehen. Da ich aber Musiker bin, ist das recht schwierig. Das ist die utopische Seite sich einzureden, dass es mit allem möglich ist. Ich habe z. B. ein Stück über den Jugoslawienkrieg gemacht, *Élégie Balkanique*, und jetzt beschäftige ich mich sehr mit einem Zyklus über die ganzen letzten zehn Jahre Drama auf dem Balkan. Ist Musik für den Krieg angebracht? Jeder würde Ihnen mit NEIN antworten, ich selbst übrigens auch. Aber das ist gerade kein Grund es nicht zu tun. (Übers. der Verf.)

⁶³ Nono zit. nach Pauli (1971, S. 116). Seine Ablehnung gilt Schostakowitsch und seinem Kreis, ihm gegenüber nennt er Majakowski, Eisenstein u. a. Künstler als positive Beispiele engagierter Kunst; (vgl. ebd. S. 116–117).

durch die Austauschbarkeit von musikalischen Inhalten⁶⁴. Wenn auch der Begriff ›engagierte Musik‹ weder von Dahlhaus noch von Stuckenschmidt definiert wird, so trifft Stuckenschmidts Feststellung auf Globokar eindeutig zu:

»Es gibt keine politische Musik, die nicht auf dem Parodiewege – also durch das einfache Verfahren des Textaustausches – auch der feindlichen Partei dienstbar gemacht werden könnte. Aber es gibt politisch engagierte Musiker. Über den Wert ihrer Arbeit entscheiden nicht politische Kriterien, sondern ästhetische.« (Stuckenschmidt 1979, S. 144)

Die Musik und der Werdegang von Globokar demonstrieren diese These am lebenden Beispiel, und die vorliegende Arbeit folgt der abschließenden Forderung an die Musikwissenschaft. In der Konsequenz wären engagierte Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen notwendig.

⁶⁴ Dahlhaus spricht vom Phänomen der Umfunktionierung von außen; ders. (1972, S. 15). Vgl. hierzu auch Stuckenschmidt (1979, S. 133) sowie Metzger (1980, S. 301 f.).

V. Musikalischer Werdegang

Der musikalische Werdegang von Globokar wird durch Pluralität bestimmt. Wie ein verbindendes Kennzeichen ziehen sich Pluralität der Orte, Kulturen und Aufgaben durch seine gesamte Biografie, die nicht im Niemandsland, sondern vielmehr am Kreuzungspunkt dieser Bereiche und Einflüsse zu verorten ist¹.

In folgender Darstellung werden die verschiedenen Tätigkeitsfelder Improvisation, Komposition und Interpretation möglichst getrennt behandelt, auch wenn sie in der Chronologie des Werdegangs von Globokar nicht zu trennen sind und sich immer wieder Überschneidungen ergeben. Gleichzeitig werden einzelne, ausgewählte Personen im Umkreis von Globokar eingehend besprochen und verschiedenen Arbeitsfeldern zugeordnet, weil sie diese in ideeller oder konkreter Form beeinflusst haben. Der zeitchronologische Ablauf seiner Lebensstationen ist folgender Übersicht zu entnehmen.

Tab. 3: Stationen des musikalischen Werdegangs

1934–47	Kindheit in Frankreich
1947–54	Musikausbildung an der Akademie Ljubljana
1954–59	Musikstudium in Paris am <i>Conservatoire National Supérieur</i>
1959–63	Studium bei René Leibowitz in Paris
1964/65	Stipendium in Berlin mit Luciano Berio
1965/66	Komponist u. Posaunist <i>in residence</i> im <i>Centre for Creative and Performing Art</i> in Buffalo (USA)
1967–76	Posaunenprofessur an der Musikhochschule Köln
1969–84	Improvisationsgruppe <i>New Phonic Art</i>
1973–79	Leitung der vokalen und instrumentalen Forschungsabteilung des <i>IRCAM</i> in Paris
1982–99	Lehrer und Dirigent der zeitgenössischen Abteilung des italienischen Landesjugendorchesters O.G.I. in Fiesole/Florenz

¹ Globokar selbst hält 1987 einen Vortrag in Bremen mit dem Titel *Nirgendwo dazu gehören. Randbemerkungen über den Nationalismus und den Kosmopolitismus in der Musik*, zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift *MusikTexte* (Globokar 1987a) sowie den Text *Toujours chez moi et toujours étranger* (Globokar 1978a).

Ab 1967 verschränkten sich seine vielfältigen Arbeitsfelder, und seit 1979 arbeitete Globokar grundsätzlich als freischaffender Musiker, ohne vornehmlich an eine Institution angebunden zu sein. Einzig seine monatliche Tätigkeit beim italienischen Jugendorchester stellte hierzu eine Ausnahme dar.

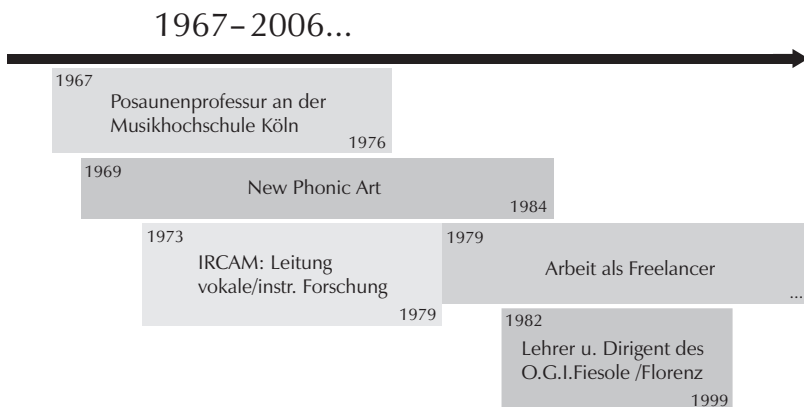


Abb. 1: Darstellung der vielseitigen Arbeitssituation

V.1 Musikalische Anfänge und bikulturelle Herkunft

Geboren wurde Vinko Globokar am 7. Juli 1934 in Anderny (Lothringen), wohin seine Eltern in den zwanziger Jahren aus Slowenien eingewandert waren, um im Bergbau zu arbeiten. Emigration war für die Familie Globokars wie für viele Slowenen bereits Tradition², schon seine Großeltern emigrierten in die USA, wo auch heute noch

² Seit der Renaissance waren insb. Musiker gezwungen, ins Ausland abzuwandern, um eine qualifizierte Ausbildung und Anstellung zu erhalten, obwohl Ljubljana im 16. Jahrhundert ein kulturelles Zentrum war. Die Zielländer waren vor allem deutschsprachig oder gehörten zur k.u.k. Monarchie (Ungarn, Tschechien). Im 19. Jahrhundert kam es zu wechselseitigen Migrationsbewegungen: Tschechen und Österreicher immigrierten nach Slowenien (vgl. Klemenčič/Kumer 1998, Sp. 1543–1545).

viele Globokars leben. Um seine Eltern in der slowenischen Heimat zu unterstützen, verließ Globokars Vater bereits im Alter von 21 Jahren sein Land, um erst 19 Jahre später zurückzukehren. Die meisten der Bergbauarbeiter in Lothringen stammten ebenfalls aus Slowenien oder Polen. Sie bildeten mit ihrer ethnischen Gruppe jeweils eine isolierte kulturelle Gemeinschaft innerhalb des Gastlandes. Die Pflege der eigenen kulturellen Gebräuche und Freizeitaktivitäten diente vor allem als Ausgleich zu den schweren Arbeitsbedingungen³. Die ersten musikalischen Einflüsse auf Globokar stammen aus dieser Zeit. Er lernte das Akkordeonspiel⁴, im Chor zu singen und Theater zu spielen.

Slowenische Volkslieder, die in der Volksmusik wichtiger sind als die Instrumentalmusik, gehörten damals wie heute noch in Slowenien zu einer lebendigen Kneipen- und Familienkultur (vgl. Kumer 1986, S. 79 f.). Globokar bezieht sich immer wieder auf eine slowenische Redewendung: »Ein Slowene allein weint, zwei Slowenen zusammen singen.« (Globokar 1994b, S. 169)⁵. Zuhause war das Singen tägliche Familienpraxis nach dem Essen. Sie kombinierten in einem dreistimmigen Gesang mit »Tiroler Einschlag«, wie Globokar beschreibt, eine Hauptstimme mit paralleler Oberterz und darunter ein Bassfundament für die Tonika und Dominante (vgl. Globokar 1994b, S. 169 f.)⁶.

³ Es gab z. B. keinerlei Absicherung für erkrankte Arbeiter; vgl. das Gespräch von Globokar mit Ekkehard Jost und Werner Klüppelholz (Globokar 1994b, S. 169–188, hier S. 169).

⁴ Akkordeon ist seit Ende des 19. Jahrhunderts das Hauptinstrument slowenischer Volksmusik (vgl. Kumer 1986, S. 79 f. sowie Klemenčič/Kumer 1998, Sp. 1553).

⁵ Vgl. hierzu ebenso das Programmheft Bielefeld (2002, S. 20). Auch Kumer betont in ihren Ausführungen zur slowenischen Volksmusik, dass es keinen Sologesang gibt (Klemenčič/Kumer 1998, Sp. 1548).

⁶ Kumer beschreibt dasselbe Verfahren des vorwiegend dreistimmigen A-cappella-Gesangs slowenischer Volksmusik als neueren Gesangsstil, wobei die Mittelstimme als die führende empfunden wird. Andere, ältere Gesangspraktiken sind der 4–6-stimmige Männergesang mit einem Vorsänger (Klemenčič/Kumer 1998, Sp. 1548). Auch große Ensembles, bestehend aus Geige, Banjo, Gitarren u. a. Saiteninstrumente, waren Bestandteil der eigenen Kultur (vgl. Foto in Globokar 1994b, S. 170 u. die Abbildungen slowenischer Emigranten von 1914 in Frankreich in: Kumer 1986, S. 79). Als Besonderheit der traditionellen Volksmusik Sloweniens bezeichnet Kumer die große Windklapper, deren

Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte Globokars Familie zurück nach Ljubljana, wo Globokar im Internat das Akkordeonspiel in einer Schülerband fortsetzte⁷. Um Trompete zu lernen, die sich für Tanzmusik besser eignete, machte er mit fünfzehn eine Aufnahmeprüfung an der Musikakademie. Er bestand, besaß jedoch kein eigenes Instrument und bekam stattdessen eine Posaune in die Hand gedrückt, ein Instrument, das er bis dato nur im Kino gesehen hatte. Trotzdem entwickelte er sich bald zu einem guten Posaunisten und trat schon mit siebzehn mit der Bigband von Radio Ljubljana auf, für die er autodidaktisch komponierte und arrangierte⁸. Dieses Engagement erlaubte ihm finanzielle Unabhängigkeit und gegenüber seinen Eltern einen sozialen Aufstieg⁹.

Was es bedeutete, in den Fünfzigern unter Tito in Ljubljana Jazz zu spielen, kann ansatzweise ein Vorfall verdeutlichen, an den sich Globokar erinnert:

»Eines Abends spielten wir mit der Studentenbigband Tanzmusik, vor Hunderten von Tänzern. Der Pianist hatte ein Arrangement von einem slowenischen Volkslied, wo eine Kirche erwähnt ist, gemacht. In der Mitte des Stückes kam der Veranstalter, brach das Ganze ab, die Tänzer gingen nach Hause, und wir haben die Nacht auf der Polizeistation verbracht.« (Globokar 1994b, S. 172)

geräuschhaftes Klappern ausdrücklich als Musik empfunden wird, und die Vorliebe für Glocken, die mit dem Verb »singen« gleichgesetzt werden (Klemenčič/Kumer 1998, Sp. 1551).

⁷ Die Motivation mitzuspielen hing Globokar zufolge mit einem Privileg der Bandmitglieder zusammen. Sie hatten einen eigenen Schlüssel und die Erlaubnis das Internat zu verlassen. Sein Akkordeonspiel war nach eigenen Aussagen mäßig (Globokar 1994b, S. 170).

⁸ Im Portraitfilm des Südwestfunks von Axel Fuhrmann ist ein Stück von 1951 zu hören und Klüppelholz erwähnt eine Bigbandkomposition von 1959 für Radio Ljubljana mit dem Titel *Musik für 21 Meter Rohr* (vgl. Film von Fuhrmann 1995 und Radiosendung von Klüppelholz 2002).

⁹ Er verdiente mehr als sein Vater als LKW-Fahrer (vgl. Globokar 1994b, S. 171).

Der Bigbandstil orientierte sich am ›weißen‹, sinfonischen ›West Coast Jazz‹, der in Slowenien über eine mitternächtliche Jazzsendung des Propagandasenders *The Voice of America* zu hören war. Einer der Bigbandmusiker konnte gut Noten und Akkorde heraushören und kopierte so diesen europäisch orientierten Bigbandjazz.

1955 starb Globokars tschechischer Posaunenlehrer¹⁰. Um an der Musikakademie in Ljubljana die vakante Stelle des Posaunenlehrers zu übernehmen, sollte Globokar seine Ausbildung am Instrument abschließen. Er ging nach Paris, wo er für vier Monate ein Stipendium am Konservatorium erhielt, entschied sich jedoch gegen den in Aussicht gestellten Posten und sein begonnenes Studium der Physik und Elektrotechnik und kehrte nicht nach Slowenien zurück.



Abb. 2: Posaunenklasse des CNSM, Paris 1958 (© Privatarhiv Globokar, 4. v. l.)

In Paris traf er einen Landsmann, der ihn für amerikanische Militärclubs engagierte, weil Globokar improvisieren konnte und zudem um die Hälfte billiger war als seine französischen Kollegen (vgl. Glo-

¹⁰ Jener Lehrer war ein alter Militärposaunist im Ruhestand, der schon all seine Zähne verloren hatte. Da er seinem Schüler nichts vorspielen konnte, musste Globokar sich auf seine eigene Vorstellungskraft verlassen. Dementsprechend, berichtet Globokar im Gespräch mit Bingham, war sein eigenes Posaunenspiel mäßig, sein Stil roh und das obere Register quasi nicht vorhanden (vgl. Bingham 1984, S. 18 f.).

bokar 1994b, S. 172). Somit fand Globokar einen Weg, sein Studium weiterzufinanzieren: Er studierte tagsüber am *Conservatoire National Supérieur de Musique* (CNSM), erfüllte abends seine Engagements in Bigbands, Studios und Jazzclubs und übte zwischendurch¹¹. Er spielte live und in Studios und stilistisch alles von Jazz bis zur klassisch-romantischen Musik. Nach eigenen Aussagen beeinflusste diese Variabilität seinen eigenen Posaunenstil auf entscheidende Weise.

»Frage: Wie kann man sich die Zeit dieser Freelance-Arbeit vorstellen?

Globokar: Man wartet auf Telefonanrufe. Vormittags spielt man dann für eine Aufnahme von Filmmusik, nachmittags begleitet man einen Song-Sänger für eine Schallplattenaufnahme, abends gibt es vielleicht einen Platz in einer Dixieland-Band oder einem Symphonieorchester. Chamäleonarbeit, bei der man lernt, immer richtig auf den Füßen zu landen. Das war das Positive der Freelance-Arbeit.« (Globokar 1994b, S. 175)

Im Studium lernte Globokar Michel Portal und Jean-Pierre Drouet kennen, die unter ähnlichen Bedingungen arbeiteten und lebten und zu musikalischen Weggefährten wurden. Alle drei finanzierten ihr damals ausschließlich kunstmusikorientiertes Studium¹² am Konservatorium auf die gleiche Art.

»Drouet hatte ich auf dem Pariser Conservatoire kennen gelernt. Wir spielten schon damals Jazz in Clubs von amerikanischen Soldaten, ein Jahr lang haben wir sogar Tino Rossi begleitet, den Operettensänger. Mit Portal spielten wir 1958 in Monte Carlo im *Casino-Tanz-Orchester*, dann bei Benny Bennet, einem kubanischen Orchester.« (Globokar 1994b, S. 175)

¹¹ Er spielte u. a. ein Jahr lang im *Moulin Rouge* (vgl. Globokar 1994b, S. 172).

¹² Erst 1992 entsteht eine eigenständige Jazzabteilung am *Conservatoire National Supérieur de Musique* (Anquetil 1995, S. 31).

V.2 René Leibowitz und die Entwicklung zum Interpreten Neuer Musik

Nach vier Jahren schloss Globokar sein Studium mit einem ersten Preis für Posaunen- und Kammermusikspiel ab und setzte seine Arbeit als Gastmusiker in den Pariser Orchestern fort¹³. Um seine Arbeit als Jazz-Arrangeur zu verbessern, geriet er durch ein Missverständnis an René Leibowitz:

»Er [René Leibowitz] war ein äußerst netter Mensch, ein strenger Denker mit enormen Kenntnissen und ein guter, systematischer Pädagoge.« (Globokar 1994b, S. 173)

Obwohl Globokar bei Leibowitz keinen Jazzunterricht erhielt, setzte er sein privates Kompositionsstudium bei ihm vier Jahre lang fort.

»Ich war zufrieden damit, Jazz- und Music-Hall-Musiker zu sein, ich interessierte mich für die modernen Richtungen dieser beiden Gattungen, jedenfalls so lange, bis ich Leibowitz traf.

Frage: *Der hat dich für diese Szene verdorben?*

Globokar: Genau. Bis 1959 waren meine Ideale Stan Kenton und der Posaunist Frank Rossolino.« (Globokar 1994b, S. 175)¹⁴

Diego Masson hatte Globokar den Musikwissenschaftler, Lehrer, Dirigenten und Komponisten Leibowitz empfohlen, der für die Neue Musik im Frankreich der Nachkriegszeit eine zentrale Rolle spielte. Über seinen Unterricht kam Globokar zur Neuen Musik, denn neben den französischen Komponisten waren ihm durch seine Zeit in Slowenien nur die staatlich anerkannten russischen Zeitgenossen geläufig¹⁵.

¹³ Er konnte aufgrund seiner Nationalität nicht fest angestellt werden; vgl. Interview mit Lück (1971, S. 52).

¹⁴ Rossolino war ein italo-amerikanischer Posaunenvirtuose und Solist im Stan Kenton Orchester.

¹⁵ Genannt seien Schostakowitsch und Prokofjew. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es in Slowenien zu einem Bruch mit der Moderne und bis 1960 bestand auf Grund des ei-

Leibowitz, der russischer Jude einer Migrantenfamilie aus der lettischen Gegend um Riga war und seit seiner Kindheit in verschiedenen Metropolen Europas (Warschau, Berlin, Paris) lebte, blieb in seiner Wahlheimat Paris als Musiker zeitlebens ein Außenseiter. Wie Globokar und seine Studienfreunde finanzierte er sich anfangs seinen Lebensunterhalt über Clubengagements als Pianist und komponierte in den dreißiger Jahren erste Zwölftonkompositionen nach autodidaktischem Studium der Partituren von Arnold Schönberg. Anschließend erhielt er Unterricht durch den Schönberg-Interpreten Erich Itor Kahn, der als jüdischer Pianist im Pariser Durchgangsexil lebte¹⁶. Im Frankreich und Deutschland der Nachkriegszeit spielte Leibowitz für die Neue Musik die Rolle eines Pioniers (vgl. Meine 2000, S. 13 u. S. 110). Er sorgte für die Verbreitung der Zwölftontechnik von Schönberg und dem Kompositionsstil der Zweiten Wiener Schule, der von den offiziellen Lehrinstitutionen in Frankreich ignoriert wurde. Aufgrund der besonderen Aufbruchstimmung fand er im Paris der Nachkriegszeit großen Anklang, und zwar vorwiegend bei der jungen Komponistengeneration, der bis dato die Schönbergschule unbekannt war¹⁷. Leibowitz hatte in seinen Klausurjahren im südfranzösischen Kriegsexil die Schrift *Introduction à la musique de douze sons* verfasst, die Theodor W. Adorno als vorbildhaftes Lehrbuch bezeichnete. Sie vermittelte eine genaue Analyse der Entwicklung der Reihentechnik und ihrer ausgereiften Anwendung in Schönbergs *Variationen für Orchester* Op. 31¹⁸. Überzeugt von der historischen Bedeutung von Schönbergs

sernen Vorhangs kein Kontakt zur westeuropäischen Avantgarde (vgl. Klemenčič/Kumer 1998, Sp. 1547).

¹⁶ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg traf Leibowitz Schönberg selbst in den USA, überwarf sich jedoch bald mit ihm, weil er eigenmächtig Werke für Aufführungen veränderte (vgl. Meine 2000, S. 40–45 u. S. 191–193).

¹⁷ Leibowitz füllte ein Vakuum, das gegen die Aussparung der Zweiten Wiener Schule in den französischen Konzertprogrammen und Lehrinstitutionen vorging. Eine genaue Darstellung der besonderen Rezeptionsgeschichte von Leibowitz liefert Meine (2000, S. 79–112 u. S. 221–230) in ihrer Dissertation.

¹⁸ Ausgangspunkt der Einführung ist die »atonale« Phase als Vorbedingung der Reihentechnik, die Aufdeckung der Prinzipien vor 1922 in den Werken Op. 23 u. 24 von Schönberg

Entwicklung, die nach seiner Ansicht die neue und einzig konsistente Kompositionstheorie darstellte (vgl. Leibowitz 1997, S. 13), trat Leibowitz auf allen Ebenen der Musikkultur für deren Vermittlung ein. Er veröffentlichte nicht nur Bücher und Artikel, sondern komponierte selbst dodekaphon, dirigierte Kammermusikensembles auf internationalen Konzerttourneen, initiierte ein internationales Festival für Kammermusik, organisierte Hauskonzerte und betrieb ab 1944 eine rege Tätigkeit als Privatlehrer¹⁹. In den Jahren 1948 und 1949 wirkte er als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, geriet jedoch bald in Konflikt mit der jungen Generation der Serialisten. Pierre Boulez gehörte zu seinen ersten Schülern in der Nachkriegszeit, überwarf sich jedoch nach anfänglicher Begeisterung mit ihm (vgl. Meine 2000, S. 211)²⁰.

Leibowitz lehrte die Zwölftontechnik auf der Grundlage der Kompositionsgeschichte des deutschsprachigen Raums: Kontrapunkt nach Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach, klassische Streichquartette von Haydn und Beethoven bis hin zur dodekaphonen Kompositionsweise der Zweiten Wiener Schule. Zum Kompositionsunterricht kam Dirigieren, das ohne Orchester nur am Klavier, das heißt eher formal als praktisch gelehrt wurde (vgl. Globokar 1994b, S. 173)²¹.

und vergleichbaren Werken Bergs und Weberns. Nach dem Hauptkapitel zur orchestralen Anwendung bei Op. 31 folgen die Fortführungen Schönbergs, Bergs und Weberns sowie die Vorstellung serieller Werke von Zeitgenossen, die sich nach teils erbitterter Gegnerschaft erst später der Zwölftontechnik zuwandten (darunter Paul Dessau und Ernst Krenek; vgl. Leibowitz 1997). Das erwähnte Lob Adornos bezog sich lediglich auf die Funktion als Lehrbuch, allgemein verurteilte er die Schrift als zu apologetisch und kritisierte das Primat der Technik vor der künstlerischen Qualität; vgl. den Briefwechsel von Adorno und Leibowitz (Meine 2000, S. 208).

¹⁹ Viele seiner Schüler waren aus der Kompositionsklasse von Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium (Meine 2000, S. 111).

²⁰ Reinhard Kapp (1996, S. 83) beschreibt die Darmstädter Aktivitäten von Leibowitz als allzu rasche Entwicklung vom einstigen Avantgardisten hin zum dogmatischen Verfechter der traditionellen Reihentechnik.

²¹ In einer Rundfunksendung mit Leibowitz, Lévi-Strauss u. a. erklärt Globokar, dass beim Dirigieren Formfragen im Gegensatz zur Intonation oder Rhythmik überwogen (vgl. Meine 2000, S. 187, Fußnote 990).

Zu seinen Schülern der zweiten Generation zählten neben Globokar auch Jean-Pierre Drouet und Diego Masson (vgl. Meine 2000, S. 187 u. Globokar 1994b, S. 173)²².

Die Kompositionsschüler von Leibowitz wirkten auch als Interpreten bei den regelmäßigen Hauskonzerten, deren Aufführungen man als intellektuellen Salon bezeichnen könnte: Im Publikum saßen Künstler, Schriftsteller und Gelehrte (vgl. Globokar 1994b, S. 174 f.)²³. Schon in den dreißiger Jahren hatte Leibowitz Kontakt zum intellektuellen Kreis des Surrealismus' gehabt, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg in großen Teilen personell mit den Philosophen, Literaten und Künstlern des Existenzialismus' um Jean-Paul Sartre überschneidet. Zurzeit von Globokars Unterricht (1959–63) verkehrten der Schriftsteller Michel Leiris, der Philosoph Maurice Merleau-Ponty, der Anthropologe Claude Lévi-Strauss, der Maler André Masson und der Psychoanalytiker Jacques Lacan bei Leibowitz²⁴. Es herrschte ein reger interdisziplinärer Austausch, in den sich Leibowitz mit seinem Diskurs zur Musik einschrieb²⁵. Das Selbstbild von Leibowitz eines Musikers als »dilettante éclairé«, als kundiger Dilettant, forderte das Denken über und in Musik als Komponist, Theoretiker und Dirigent mit umfassenden interdisziplinären Kenntnissen in den anderen Kunstformen und Geisteswissenschaften. Vor allem die Literatur war

²² Masson beschreibt, dass die Wiener Moderne für die Schüler des Pariser Konservatoriums neu war, die sonst nur über traditionelle französische Komponisten arbeiteten (vgl. Meine 2000, S. 187).

²³ Diese Form der intellektuellen Treffpunkte ist eine alte, ursprünglich adlige Tradition in Frankreich, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht.

²⁴ André Masson war der Vater von Diego, der Globokar den Unterricht bei Leibowitz empfohlen hatte. Er und Leiris gehörten in den zwanziger Jahren zusammen mit Georges Bataille zum ehemaligen Kreis der Surrealisten um André Breton.

²⁵ Der Austausch ist beispielhaft an der Kooperation von Lévi-Strauss und Lacan abzulesen, die beide für ihre Disziplin den französischen Strukturalismus begründeten. Leibowitz schrieb für die Zeitschrift *les temps modernes*, die von Sartre u. Merleau-Ponty gegründet und zusammen mit Simone de Beauvoir herausgegeben wurde. Er fiel jedoch laut Meine mit seinen Musikanalysen beträchtlich aus dem politisch-philosophischen Rahmen der Zeitschrift, die sich das gesellschaftliche Engagement der linken Intellektuellen zur Aufgabe gemacht hatte; vgl. Meine (2000, S. 55 u. 115).