

Claire Badiou (Paris)

»It was the portrait that had done everything«

Zur Oscar Wilde-Rezeption von Franz Schreker

1908 beauftragen die Ballett-Tänzerinnen Elsa und Grete Wiesenthal den jungen Franz Schreker mit der Komposition einer Musik für eine Pantomime nach dem Märchen *Der Geburtstag der Infantin* von Oskar Wilde. Der Kompositionsauftrag erfolgt in einer Zeit, in der Wien das Œuvre des 1900 gestorbenen Schriftstellers entdeckt. Zehn Jahre später wird Schrekers Oper *Die Gezeichneten* in Frankfurt erfolgreich uraufgeführt. Das vom Komponisten selbst verfasste Libretto ist eine Variation über die ›Tragödie des hässlichen Menschen‹ und weist offensichtliche Parallelen mit Wildes Märchen auf. Im Rahmen des Beitrags wurde die Entwicklung und Bedeutung von Franz Schrekers produktiver Wilde-Rezeption anhand dieser zwei Werke diskutiert.

Sabine Beck (Frankfurt a.M.)

Gibt es eine Verbindung von Improvisation und Komposition?

Nachforschungen am Beispiel des zeitgenössischen Musikers Vinko Globokar

Vinko Globokar wurde 1934 geboren. Bekannt wurde er in den 1960er Jahren als Interpret für Neue Musik¹, und er brachte mit der Posaune Werke von Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen u. a. zur Erstaufführung. Während René Leibowitz ihn im Kompositionsunterricht mit der Wiener Moderne bekannt machte, ebnete Berio Globokar den Weg zu einer eigenen Position. Zur selben Zeit gründete er zusammen mit ehemaligen Studienkollegen die Gruppe New Phonic Art, mit der er eine radikale Abkehr von allen vorgeprägten Normen der Kunstmusik vollzog. Diese Improvisationsgruppe bestand im Unterschied zu anderen in jener Zeit vielfach gegründeten Gruppen über einen langen Zeitraum und in konstanter Besetzung. Neben Globokar waren der Klarinettist,

1 Der Begriff »Neue Musik« wird in Anlehnung an Carl Dahlhaus als Synonym für »avancierte«, »rückhaltlose« Musik verwendet, die mehr an eine Idee und Institution gebunden ist als an musikalisches Material oder eine Kompositionstechnik; vgl. Carl Dahlhaus, Vorwort zu Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Frankfurt a.M. 1981, S. VII–XXVI, hier: S. VIII.

Saxophonist und Bandoneonspieler Michel Portal, der Perkussionist Jean-Pierre Drouet und der Pianist Carlos Roqué Alsina beteiligt. Alle vier zeichnen sich durch eine mehrgleisige Ausbildung aus, waren aber zum Zeitpunkt der Gründung vor allem als Jazzmusiker (Portal, Drouet) und Komponisten der Neuen Musik (Globokar, Alsina) bekannt. Anders als andere Komponisten wie Cornelius Cardew oder Franco Evangelisti, die zeitweilig oder ganz zur Improvisation konvertierten, verfolgte Globokar sowohl das freie Zusammenspiel als auch die Komposition in dauerhafter, komplementärer Ergänzung.

Sein kompositorisches Werk lässt sich in sechs stilistische Dimensionen unterteilen, die keinen chronologischen Epochen gleichkommen, sondern verschiedene, sich ergänzende Facetten seines Gesamtschaffens darstellen:

- Werkstattstücke
- Indetermination, genannt »der kreative Interpret«
- Musik und Sprache
- Musik und Text
- Gesellschaftskritische Werke, genannt *Musique engagée*
- Szenische Musik

Diese Dimensionen werden in jeweils verschiedenen Epochen seines Lebens zum Schwerpunkt seines kompositorischen Denkens, und dennoch lassen sich von Anfang an bis heute Werke finden, die die Anteile der sechs Dimensionen vertreten. Für diesen Beitrag wurden die Formen der anteiligen Indetermination als Schwerpunkt gewählt.

Anteilige Indetermination

In den 1970er Jahren entwickelte Globokar ein Konzept, das Indetermination in Kompositionen integriert. Er nennt es den »kreativen Interpret«² und verpflichtet die Aufführenden zu Aufgaben, die auf formaler, innermusikalischer und psychologischer Ebene wirken. Sie fließen a) durch nicht-lineare, mobile Kompositionsformen, b) durch die bewusste Überforderung der Kapazitäten und c) durch die Stimulation der Erfindungskraft in die determinierten Werke ein. Einen Teil der kompositorischen Verantwortung gibt Globokar an den Interpreten ab, ohne jedoch die Kontrolle über das Gesamtwerk zu verlieren. Aus diesem Grund ist von anteiliger Indetermination zu sprechen, die im Unterschied zu John Cage niemals mit aleatorischen Kompositionsverfahren arbeitet, sondern ausschließlich die Unbestimmtheit der Aufführung betrifft.

a) Um nicht-lineare Kompositionsformen handelt es sich, wenn der kontinuierliche Verlauf einer Partitur durchbrochen wird, wie in Karlheinz Stockhausens *XI. Klavierstück*, wo die Reihung der 19 Einzelteile vom Interpreten bestimmt wird.³ Diese nicht-linearen Formen können das ganze Stück betreffen oder nur Teilstücke um-

2 Vinko Globokar, »Der kreative Interpret«, in: *Melos* 43/2 (1976), S. 105–108.

3 Die Entscheidung fällt bei manchen im Verlauf der Aufführung (David Tudor, Bernhard Wambach), andere wiederum wie Herbert Henck oder Aloys Kontarsky legen in Absprache mit dem Komponisten vorab eine Abfolge fest; vgl. Rudolf Frisius, Art. »Improvisation«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 589–593, hier: Sp. 591 (Kapitel »Veränderungen im Verhältnis von Komposition und Improvisation seit den 1950er Jahren«).

fassen. Dann – und das geht auf ein sehr frühes Werk von Globokar zurück – werden sie »Mobile«⁴ genannt.

b) Die bewusste Überforderung eines Interpreten reflektiert in kritischer Form die Virtuosität und den Kampf des Virtuosen gegen das oder mit seinem Instrument und der Partitur. Ein bekanntes Beispiel ist das Stück *Res/As/Ex/Inspire* (1973), das der Komponist in seinem Solo-Programm seit seiner Entstehung immer wieder aufführt. Dabei wird sowohl beim Einatmen als auch beim Ausatmen Klang erzeugt, was am Ende fast zur Erstickung des Posaunisten führt. So erläutert Globokar gegenüber Armin Köhler in einem Interview:

Wie Sie wissen, befinden sich in einer Posaune ca. 2 Liter verbrauchte Luft. Beim Ausatmen bleibt diese Menge im Instrument. Beim Einatmen jedoch zieht man zunächst zwei Liter in den Körper hinein und dann zwei weitere in das Instrument. Das ist unheimlich anstrengend. Nach einer gewissen Zeit fängt der Spieler an zu schwitzen und es wird ihm schwarz vor Augen. Obwohl es einige Hilfsmittel gibt, kommt irgendwann der Punkt, an dem er nicht mehr weiter kann. Und eben an diesem Punkt endet das Stück. Daher ist es auch in seiner Dauer nicht fixiert. Auch innerhalb des Stückes gibt es solche Verfallsprozesse. Solange der Spieler »fit« ist, wird er ganz genau das spielen, was vorgeschrieben ist. Es klingt zunächst fast wie dodekaphone Musik. Doch bereits nach einer Minute beginnt er das Material zu deformieren, weil er physisch nicht mehr in der Lage ist, alles laut Spielanweisung auszuführen. Es ist letztendlich ein Kampf um das Leben.⁵

Diese übersteigerte Virtuosität ist eine Haltung, die Globokar mit einigen Zeitgenossen wie Brian Ferneyhough, Heinz Holliger und Mauricio Kagel teilt. Zum einen setzt Globokar diese Überforderung als Kritik an der Wettbewerbshaltung mancher Interpreten, insbesondere in der Neuen Musik, ein und zum anderen als Mittel, die instrumentalen Klangmöglichkeiten zu erweitern. Das Stück *Res/As/Ex/Inspire* entstand zunächst auf dem Papier als Analogie zum kontinuierlichen Klang der Streichinstrumente und musste anschließend als neue Spieltechnik beim Einatmen am Instrument realisiert werden.⁶ Insgesamt findet er zwölf moderne Spieltechniken des einatmenden Spiels.

Ein anderes Werk, für Solo-Violine, verweist im Titel, *Limites* (1973), bereits auf die Überschreitung der körperlichen Grenzen. Während der Streicher acht Minuten lang

4 Mitten in dem linear durchkomponierten Stück *Fluide* für neun Blechbläser und drei Schlagzeuger gibt es eine Passage, in der die zwölf Musiker ihren eigenen Weg durch ebenso viele Strukturen wählen können, wobei keine der bereits gespielten wiederholt werden darf. Ein Dirigent koordiniert das Zusammenspiel mittels Handzeichen und Pausen; vgl. Partitur *Fluide* für neun Blechbläser und drei Schlagzeuger, Edition C. F. Peters 1967, S. 19–23.

5 Armin Köhler, »Individuum und Kollektiv«, in: *Positionen* 3 (1989), S. 12–15, hier: S. 13. Vgl. hierzu die Einspielung des Komponisten auf der CD *Balkan*, Koch-Schwann-Aulos 3-1497-2, Aufnahme o.J., Radio Slovenija, veröffentlicht 1994.

6 »Also habe ich zuerst das Werk geschrieben wie eine Utopie und dann versucht, es auszuarbeiten. Es hat sich gezeigt, daß das wirkt. [...] Wenn ich nicht erst das Werk geschrieben hätte und dann versucht, es auszuarbeiten, hätte ich das nie entwickelt.« Michael Kurtz, »Interview mit Vinko Globokar«, in: *ZfMP* 30 (1985), S. 3–9, hier: S. 4.

ohne Pause mit dem Bogen tremoliert (Anfangstempo MM = 100), greift die andere Hand in einem unabhängigen Tempo einen stetig komplexer werdenden Notentext. Während die motorische Kraftanstrengung der Hand am Bogen auf Dauer an physische Erschöpfung reicht, muss der Musiker die Kontrolle über zwei unabhängige Tempi beibehalten, das zudem in der einen fünfmal gesteigert wird, während die Hand am Griffbrett das langsame Ausgangstempo beibehält.⁷

c) Zwei Arten von *Stimulation* sollen den Interpreten in Globokars Kompositionen zum eigenverantwortlichen, schöpferischen Spiel anregen. Die eine wirkt auf das Individuum, die andere in Abhängigkeit zu einer Gruppe. Die Überforderung der Kapazitäten durch die übersteigerte Virtuosität zählt zu der ersten Form von Stimulation, die durch Reaktionen auf elektronische Mittel (Tonbandaufnahmen, Echtzeit-Computer-Programme etc.), graphische Vorlagen, umgebaute Instrumente, ungewöhnliche Spielhaltungen u. a. ergänzt wird.

Die zweite Art geht von einem systematischen Modell der Reaktionen aus, das sich parallel zur komplexeren Improvisationspraxis von New Phonic Art entwickelt hat. Globokar leitet es von seinen Erfahrungen mit dieser Gruppe ab.⁸ Betrachten wir ein weiteres Beispiel aus der Werkgruppe *Laboratorium* (1973–85), zu der außer *Fluide* alle bisher genannten Werke gehören. Das Stück *Réactions* (1973) für zwei Bläser wird von vier Reaktionsarten bestimmt, die mit geometrischen Symbolen notiert werden: Imitation (Quadrat), Integration (Kreis), Indifferenz (Sanduhr), Opposition (Kreuz).⁹

In anderen Werken kommt zudem die Reaktion »etwas Neues spielen« hinzu, die sich von der dritten, »etwas Anderes spielen«, nur nominell unterscheidet. Die ersten beiden Reaktionen der Imitation und Integration erfordern keine besondere Reflexion, sondern eine möglichst schnelle und genaue Nachahmung, die erste identisch im Klangbild, die zweite ähnlich bzw. im selben Sinne spielend. Die der Differenz und Opposition, d. h. »etwas Anderes spielen« und »das Gegenteil spielen«, beinhalten eine kurze Analyse des Gehörten, zu dem der Interpret das Gegenteil oder eine neue, andere Information spielt. Globokar spezifiziert in dem oben genannten Stück *Réactions* die Klangparameter, auf die reagiert werden soll, mit Buchstabenkürzeln. Ein Musiker soll z. B. eine vorgegebene Tonhöhe spielen, aber Rhythmus, Dynamik und Artikulation des Vorangegangenen genau imitieren.¹⁰ Das gesamte Stück besteht aus einem Wechsel von Mobiles und Reaktionen und erhält als überlagerte Schicht einen selbstreferentiellen Text, der von einer dritten Person in einer elektronisch bearbeiteten Fassung vorgetragen wird, und der das System eben jener Reaktionsformen beschreibt:

7 Tremolierende Bogenhand (MM = 121, 142, 163, 184, 205), Greifhand (MM = 66); vgl. Partitur *Limites* für einen Geiger oder Bratschisten aus der Werkgruppe *Laboratorium* (1973–1985), Edition C. F. Peters 1973, S. 43–45.

8 Vgl. Globokar im Interview mit Daniel Caux von 1971; zitiert nach Vinko Globokar, *Laboratorium. Texte zur Musik 1967–1997*, hrsg. von Sigrid Konrad, Saarbrücken 1998, S. 345.

9 Das Symbol der Sanduhr besteht aus zwei gleichschenkeligen Dreiecken, die Spitze an Spitze aufeinander stehen.

10 Vgl. *Réactions* für eine Oboe und eine Klarinette aus der Werkgruppe *Laboratorium*, Edition C. F. Peters 1973, S. 17.

Pour l'exécutant, imiter ou s'intégrer sont des réactions simples, instinctives, complaisantes. Par contre, du moment qu'on lui demande de réagir sur un modèle en faisant l'opposé de ce qu'il entend, il est obligé d'analyser rapidement la situation, la disséquer en paramètres, afin de pouvoir décider ensuite ce que pourrait être l'opposé du matériel diffusé. La sélection du ou des paramètres semblant importants est plutôt une opération instinctive, par contre l'invention de l'opposé de ceux-ci est un procédé déjà compositionnel.¹¹

Nach diesem Prinzip der Reaktionen auf einzelne Klangparameter schafft Globokar komplexere Abhängigkeitsverhältnisse in einer Gruppe, indem ein Musiker den Rhythmus eines anderen, die Tonhöhe eines dritten und die Lautstärke eines vierten übernehmen muss. Oder aber drei Paare imitieren gegenseitig einzelne Klangparameter, während die anderen, fehlenden Parameter von einem anderen Paar imitiert werden müssen.¹²

Die zweite, komplexere Variante verbindet auf ähnliche Weise die Abhängigkeit des Spiels einzelner Klangparameter von sechs Musikern, diesmal mit jeweils vier zueinander abhängigen Personen. Die gesteigerte Komplexität könnte man mit folgender, zugegeben sehr unübersichtlicher Skizze wiedergeben, die jedoch das dichte Geflecht der internen Vernetzung widerspiegelt:

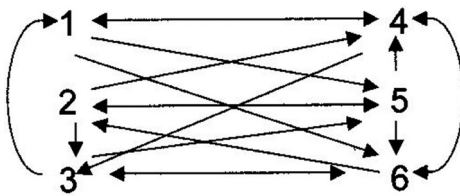


Abbildung: Darstellung der Interdependenz im Modell 22b, *Individuum ↔ Collectivum*¹³

Ähnliche Reaktionsketten entstehen nach dem Vorbild des Spiels Stille Post, bei dem ein Musiker seinem Nachbarn eine musikalische Struktur vorspielt, die jener nach bestimmten Vorgaben aufnimmt, verändert und weiterleitet wie in *La Ronde* (1970). Die Unbestimmtheit der Aufführung wird in diesen Fällen in erheblichem Maße integriert, denn die musikalischen Reaktionen hängen von jedem individuellen Musiker, seinen Erfahrungen und Kapazitäten ab. So stehen denn auch zwei der insgesamt 55 Einzelstücke aus der Werkgruppe *Laboratorium* an der Grenze zur strukturierten Improvisation, wie sie Globokar

11 *Réactions (Laboratorium)*, S. 18. »Für den Ausführenden sind die Reaktionen der Nachahmung oder Integration einfach, instinktiv und gefällig. Von dem Zeitpunkt an, da man ihn aber auffordert auf eine Vorlage mit dem Gegenteil des Gehörten zu reagieren, ist er gezwungen, die Situation schnell zu analysieren, sie in Parameter zu zerlegen, um anschließend zu entscheiden, was das Gegenteil des erklungenen Materials sein könnte. Die Auswahl des oder der Parameter scheint wichtig und ist dennoch ein unwillkürlicher Akt, die Erfindung des Gegenteils dagegen ist bereits ein kompositorischer Vorgang.« (Übers. der Verf.).

12 Vgl. Vinko Globokar, *Individuum ↔ Collectivum*, Heft 1–3, übers. von Hildegard Wollbold, Saarbrücken o.J. [1996], o.S., Modell 22a der Modellsammlung.

13 Modell 22a der Modellsammlung *Individuum ↔ Collectivum*.

mit seiner Modellsammlung *Individuum ↔ Collectivum* für die Arbeit einer Gruppe von Künstlern, Musikern oder andern, vereint hat.

In *Surprise*, dem letzten Stück der Werkgruppe *Laboratorium*, wird ein Partnerspiel mit zehn Musikern aufgeführt. Jeder Musiker bereitet für sein Gegenüber eine Aufgabe, ein Spiel oder eine Aktion vor, die auf eine Dauer von fünf bis sieben Minuten begrenzt ist. Die Spielanweisungen werden möglichst präzise notiert, in Umschläge gesteckt und während des Spiels ausgetauscht; es sind keine nachträglichen Erklärungen oder Rückfragen möglich. Die zehn Musiker spielen ihre Anweisungen sofort und simultan, ohne sie zu wiederholen. Für die Erfindung der Aufgaben können sich die Musiker auf das musikalische Basismaterial der Werkgruppe stützen,¹⁴ müssen dies aber nicht: »au fond tout est permis«¹⁵ (im Grunde ist alles erlaubt, Übers. der Verf.) lautet die Anmerkung in der Partitur. In diesem Beispiel übernehmen es die Interpreten selbst, ihren Mitspielern musikalische Aufgaben zu stellen.

Betrachtet man das Gesamtwerk Globokars, aus dem hier nur ein kleiner, spezifischer Ausschnitt präsentiert wurde, erkennt man Parallelen in der Arbeit als Komponist und Improvisator. Es sind keine Übereinstimmungen oder Kausalitäten im Sinne einer eindeutigen Abfolge von Ursache und Wirkung. Dennoch gibt es Entsprechungen zur entwickelten und elaborierten Improvisationspraxis von New Phonic Art. Diese Gruppe fand erst in der Überwindung der anfänglichen Tabu-Phase zu einer selbstorientierten und eigenverantwortlichen Spielpraxis des Einzelnen, ohne die größtmögliche, gegenseitige Toleranz zur Gruppe aufzugeben.¹⁶ In ihren späten Improvisationen finden sich Korrespondenzen zu allen sechs Dimensionen des kompositorischen Schaffens von Globokar: durch Rollenspiele, verbale Aktionen und Sprachanalogien, Klangexperimente, szenische Aktionen und soziales Engagement.

Globokar zeigt sich als Musiker, der neben der Improvisation und Komposition auch als Interpret, Pädagoge und Theoretiker ein konsistentes Bild bietet, ein übergreifendes Werk verwirklicht. Eine Verbindung von Improvisation und Komposition lehnt er selbst strikt ab.

Notenverzeichnis

Fluide (1967) für 9 Blechbläser und 3 Schlagzeuger, Edition C. F. Peters.

Laboratorium (1973–85) für 11 Musiker, Edition C. F. Peters.

Limites (1973) für 1 Geiger oder Bratschisten, Edition C. F. Peters.

Res/As/Ex/Inspirer (1973) für 1 Blechbläser, Edition C. F. Peters.

Réactions (1973) für 1 Oboe und 1 Klarinette, Edition C. F. Peters.

La Ronde (1970) für eine beliebige Auswahl an Melodieinstrumenten, Edition C. F. Peters.

14 Dieses besteht aus einer erweiterten Zwölftonreihe, zehn rhythmischen Patterns, zehn zugeordneten Tonhöhen, sieben Dichtegraden und zehn Verlaufsformen; vgl. Partitur *Surprise (Laboratorium)*, Edition C. F. Peters 1973, S. 185.

15 Ebd.

16 Eine ausführliche Darstellung der Improvisationspraxis sowie der weiteren fünf kompositorischen Dimensionen sind in der Dissertation der Verf. über Globokar nachzulesen.

Diskographie

Res/As/Ex/Inspirer, Vinko Globokar (Pos.) *Balkan*, CD Koch-Schwann-Aulos 3-1497-2, 1994, Aufnahme o.J., Radio Slovenija.

Fluide, Ensemble Musique Vivante; Ltg. Diego Masson, BASF EA 291 812, Aufnahme o.J., o. O.

Laboratorium, Ensemble Musique Vivante; Ltg. Diego Masson, Col Legno WWE 1 CD 31906, 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921–1996 CD 7, 1996, Aufnahme 1973, Donaueschingen.

Tobias Bleek (Berlin)

Die Concerts Jean Wiéner

Eine Begegnungsstätte unterschiedlicher Musikkulturen im Paris der 1920er Jahre¹

Zwischen Dezember 1921 und April 1925 veranstaltete der junge französische Pianist und Komponist Jean Wiéner unter seinem Namen 23 Konzerte in unterschiedlichen Pariser Spielstätten. Das ungewöhnliche ästhetische Programm, das dieser Konzertreihe zugrunde lag, und die Experimentierfreude ihres Veranstalters spiegeln sich bereits in der Dramaturgie des ersten Abends, der am 6. Dezember 1921 in der gut besuchten Salle des agriculteurs stattfand.² Das Konzert begann mit einem einstündigen Auftritt von Billy Arnolds Jazz-Band, jenem Ensemble, das den mit Wiéner eng befreundeten Darius Milhaud bereits ein Jahr zuvor in London beeindruckt hatte.³ Nach einer Pause erfolgte dann die erste öffentliche Aufführung von Auszügen aus *Le Sacre du printemps* in Stravinskis Transkription für Pleyela, wobei das mechanische Klavier vom Komponisten selbst bedient wurde. Als dritter und letzter Programmpunkt erklang schließlich Milhauds Sonate pour piano et instruments à vent op. 47.

Das außergewöhnliche Konzert wurde für seinen Veranstalter zu einem großen Erfolg. In einem Artikel in *L'Esprit nouveau* begrüßte Albert Jeanneret die gewagte Dramaturgie des Abends und schrieb: »M. Jean Wiéner estime, à juste titre, qu'une salle de concert est

1 Der vorliegende Forschungsbericht basiert in wesentlichem Maße auf umfangreichen Quellmaterialien (Rezensionen, Briefe, Konzertprogramme und Plakate), die sich in den Archives Jean Wiéner der École Nationale de Musique et de Danse Jean Wiéner in Bobigny befinden (im Folgenden abgekürzt als AJW).

2 Eine detailliertere Schilderung des Eröffnungskonzertes findet sich in Wiéners Autobiographie *Allegro appassionato*, Paris 1978, S. 48ff., in der auch das Programm des Abends abgedruckt ist (S. 50).

3 Vgl. hierzu u. a. Darius Milhaud, *Ma Vie beureuse*, Paris 1973, S. 99f.