

"Das Vergessen ist ausgeschlossen" : Vinko Globokar und der Balkan = "Oublier est exclu" : Vinko Globokar et les Balkans

Autor(en): **Konrad, Sigrid**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 92

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927618>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«DAS VERGESSEN IST AUSGESCHLOSSEN»

VON SIGRID KONRAD

Vinko Globokar und der Balkan

« Oublier est exclu » — Vinko Globokar et les Balkans

Le regard de Vinko Globokar sur les Balkans est avant tout politique, ce qui n'est guère surprenant, vu son origine slovène et les guerres de la dernière décennie. Depuis la fin des années 1960, de nombreuses compositions ont vu le jour, dans lesquelles Globokar affronte la complexité culturelle des Balkans en variant les accents: après les *Études pour Folklor* (1968), *Les Émigrés* (1982-86), *Eisenberg* (1990) et *Labour* (1992), *Élégie balkanique* (1992), mise en accusation des fauteurs de guerres, peut être considérée comme sa confession de foi balkanique la plus forte.

«Der Balkan fängt gleich hinter München an.» Klischeehafter hätte die Begrüssung kaum ausfallen können, die Vinko Globokar sich zu einem Gespräch über sein Verhältnis zum Balkan einfallen liess. Diese augenzwinkernde Anspielung auf die traditionell instabilen politischen Verhältnisse (nicht nur) in Ex-Jugoslawien stellt sofort klar: Globokars Sicht auf den Balkan ist in erster Linie eine politische. In Anbetracht seiner slowenischen Herkunft und der Kriege des letzten Jahrzehnts ist dies nicht überraschend.

Wer Globokar kennt, weiss, dass er jegliche Form von Nationalismus verabscheut, und dies nicht erst seit den Ereignissen nach Titos Tod. Insofern ist es ziemlich nutzlos, sich der künstlerischen Physiognomie Globokars landsmannschaftlich nähern zu wollen. Von seinem Publikum spricht er als Meer von Individuen, keine zwei mit derselben Erziehung, demselben kulturellen Hintergrund, keine zwei Menschen, die dieselben Bücher gelesen haben etc. Andererseits ist er selbst in der «Fremde» geboren (1934 im französischen Anderny) und aufgewachsen, hat den Zusammenhalt innerhalb der kleinen slowenischen und polnischen Enklave im französischen Bergbau erlebt. Er berichtet von Theateraufführungen und Konzerten mit Volksmusik, die veranstaltet wurden, um den Familien von erkrankten Bergleuten finanziell unter die Arme zu greifen, von Hymnen auf den jugoslawischen König und auf die Heimat Slowenien. Seine Komposition *Les Émigrés* (1982-86) ist deshalb ein Plädoyer für einen aufgeschlossenen Umgang mit gesellschaftlichen Minderheiten.

Aus der Eingangsbemerkung mag auch eine gewisse Distanz sprechen, die sich aus den äusseren Umständen ergibt. Globokar hat nur neun Jahre in seiner Jugend in Slowenien gelebt. Zum Studium kam er wiederum nach Frankreich und lebte seitdem in Paris, Köln und Berlin, bevor er unlängst wieder nach Paris zurückkehrte. Darüber hinaus hat Slowenien – das nebenbei geographisch gar nicht zum Balkan gehört – die Unabhängigkeit von Jugoslawien am schnellsten vollzogen und mit den wenigsten Verlusten in einem vergleichsweise kurzen Krieg.

Globokar versteht sich als «engagierter Komponist». Die Legitimation des an sich gesellschaftlich-ökonomisch unnützen Künstlerberufs bezieht er aus der Vorstellung, aus unabhängiger Perspektive auf soziale oder politische Missstände

aufmerksam machen zu können. Mag er in vielen seiner Äusserungen und Kompositionen als nüchterner oder ironischer Betrachter solcher Situationen gelten, seine Stellungnahmen zu den Unabhängigkeitskriegen der ehemaligen jugoslawischen Teilrepubliken sind von hilflosem Entsetzen geprägt: über die Verfeindung von einst friedlich koexistierenden Völkern und Religionsgemeinschaften und über die ethnischen «Säuberungen». Die Schuld sieht er – ähnlich wie die gesamte westliche Presse – bei von Grossserbien träumenden Politikern, die ethnische Differenzen und Vorurteile für ihre Zwecke ausgenutzt haben, um ihre Machtansprüche besser durchsetzen zu können und die in der Bevölkerung so angeheizte Stimmung in Kriegseuphorie umzulenken. Das ernüchternde Ergebnis des Balkankriegs sieht aus künstlerischer Sicht für Globokar so aus: Hatte ein Künstler ehemals ein potentielles Publikum von 20 Millionen Menschen, so sind es heute nur noch 1-2 Millionen – eine Einengung, die er aus kollegialer Betrachtung bedauert.

AN-KLAGEN

So war es für ihn eine Notwendigkeit, auch kompositorisch zu den Vorgängen Stellung zu nehmen. Dies tat er sehr früh, bereits 1992 entstand die *Élégie balkanique* für Flöte, Gitarre und Schlagzeug. Gerade ein Jahr zuvor hatten fast alle Teilrepubliken ihre Unabhängigkeit von Jugoslawien erklärt und damit die Kriege ausgelöst, die sich noch im selben Jahr von Slowenien und Kroatien aus über das ganze Land ausbreiteten. Bereits 1991 gab es die ersten Nachrichten von massiven Kriegsverbrechen. In seinem Werkkommentar erläutert Globokar die Motivation für sein Stück: «Unfähig, meinen Widerwillen gegen die ungeheuerliche ethnische Säuberung auszukotzen, die in verschiedenen Teilen des früheren Jugoslawien am Vorabend des 3. Jahrtausends durchgeführt wird, bleibt mir kein anderer Ausweg, als diese Töne in das Gesicht jener zu spucken, die solches anzettelten, vollenden oder geschehen lassen». Die Komposition beschreibt die Situation vor und im Krieg, nimmt Bezug nicht nur auf die verschiedenen Volksgruppen, sondern auch auf die drei dort praktizierten Religionen. So stellen die drei Musiker zunächst die Charaktere «muslimischer Pazifist», «orthodoxer Krieger»

und «katholischer Politiker» dar (Abbildung 1). Nach und nach werden die Charaktere ausgetauscht, Provokationen finden statt, die schliesslich in die kriegerische Auseinandersetzung münden. Was Globokar den serbischen Politikern ins Gesicht spuckt, sind teils Schimpfwörter und andere Schlüsselbegriffe aus den Balkansprachen, die alle mit dem Buchstaben B (für Balkan) beginnen: Bezakonik (Schurke), Bruka (Schande), Busija (Hinterhalt), Buna (Widerstand), Bespravije (Rechtlosigkeit), Barut (Sprengpulver) etc. Die Komposition endet schliesslich in einem «Balkan-Requiem», wie es Globokar selbst nennt.

Die *Élégie balkanique* ist Globokars stärkstes Bekenntnis zu seiner Herkunft. Aber auch in einem anderen Werk scheint seine Auseinandersetzung mit dem Balkankrieg durch: Thema der Komposition *Zerfall* (2000), dem ersten Satz seiner Orchestertrilogie *Engel der Geschichte*, ist die Zerstörungskraft von Nationalismus und Totalitarismus, die eine Gesellschaft in unversöhnliche Lager spaltet, zusätzlich symbolisiert durch eine Stacheldrahtinstallation, die zu dem Werk gehört. Auch wenn sich die Komposition qua Titel auf das Bild von Paul Klee bezieht und in ihrem dargebotenen Szenario durchaus allgemeiner zu verstehen ist, gibt es Bezüge zum Balkankrieg: Im Tonband sind je ein kroatisches, ein mazedonisches, ein slowenisches, ein serbisches, ein bosnisches und ein kosowarisches Volkslied zu hören, Lieder, die in den Korridoren gesungen wurden, die Milosewitsch «ethnisch säubern» liess, um die Verbindung serbischer Exklaven mit dem «Mutterland» zu gewährleisten, sowie die Nationalhymnen der durch den Krieg entstandenen Balkanstaaten.

Seit den Kriegen gab es in Serbien nach Globokars Angaben keine Aufführung seiner Werke, und das einzige Stück, dessen Aufführung er dort erlauben würde, ist die *Élégie balkanique*. So kategorisch seine Haltung zu Serbien bis heute klingen mag, seine Sicht ist weitaus differenzierter. Es ist nicht nur einer freundschaftlichen Verbundenheit zu verdanken, dass er die Äusserungen von Peter Handke in seinem Artikel *Gerechtigkeit für Serbien*¹ nicht frontal angreift: «Ich gebe ihm [...] recht, wenn er in seinem Bericht über Serbien die Medien, die Artikel der Korrespondenten, die Fotos oder die Fernsehnachrichten scharf kritisiert, wenn er die

Wahrhaftigkeit der Informationen anzweifelt. [...] In seinem Artikel spricht Peter Handke nicht von dem Krieg oder von dem wilden Gemetzel, sondern drückt seine Gefühle aus über Leute, die diesen Krieg durchstehen. Im Gegensatz zu den Gefühlen können nur die absolut bewiesenen und erbarungslos enthüllten Taten zu einer gewissen Erleichterung beitragen, denn das Vergessen ist ausgeschlossen. Die dafür verantwortlichen Verrückten müssen angeklagt, angetrieben, angezeigt und vor Gericht gebracht werden.»²

FELD-FORSCHUNGEN

Globokars Kompositionen sind in der Regel durch aussermusikalische Themen motiviert, die wiederum – wie er immer wieder betont – das musikalische Material bestimmen. Sofern diese Themen etwas mit dem Balkan zu tun haben, kommt er auch auf balkanische Volksmusik zurück. Er setzt sie jedoch eher chiffreartig ein. Im *Zerfall* sind dies Gesänge vom Tonband, die jedoch musikalisch kaum Einfluss haben auf die instrumentale Schicht – sie werden kompositorisch nicht weiterverarbeitet. Einzig der Rhythmus eines mazedonischen Volkslieds taucht in seinen Kompositionen häufiger auf. Das mag verwundern, hat er doch, angeregt durch seinen Kompositionslehrer Luciano Berio, in den sechziger Jahren intensive Volksmusikstudien auf dem Balkan betrieben. Er bereiste die verschiedenen Regionen aus Anlass von Volksfesten, die regelmässig von Musikethnologie-Instituten der einzelnen Teilrepubliken ausgerichtet wurden, und fand so viele unterschiedliche musikalische Traditionen vor. Auf seine musikalische Sprache hatte dies jedoch sehr wenig Einfluss. Ihn interessierte nicht so sehr die Volksmusik selbst wie die Funktionsweise derselben. So beobachtete er, auch wenn der Titel *Étude pour Folklor* – Nr. 1 für 19 Instrumente, Nr. 2 für Orchester (beide 1968) – etwas anderes suggeriert, nicht so sehr die Melodien, vielmehr interessierte ihn die improvisatorische Struktur, die Kommunikation zwischen den Musikern. Lediglich ein mazedonischer Rhythmus im 12/8-Takt sowie die Besetzung stellen den volksmusikalischen Bezug her: die Tambura (eine mazedonische Mandoline), die Tapan (eine mazedonische

1. Peter Handke, *Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina*, in: *Süd-deutsche Zeitung*, 5./6./7. Januar 1996 und 13./14. Januar 1996.

2. Vinko Globokar, *Ansichten aus einem Flugzeug* (1996), in: ders., *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, hrsg. von Sigrid Konrad, Saarbrücken; Pfau 1998 (= *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Bd. 3.1), S. 280.

Abbildung 1

Vinko Globokar,
«Élégie balkanique»
für Flöte, Gitarre
und Schlagzeug
(1992), Skizze.
© Sammlung
Vinko Globokar,
Paul Sacher
Stiftung Basel

The image shows three handwritten musical sketches labeled a), b), and c).
a) Exposition des 3 acteurs: A sketch for three parts: 1. Flute (labeled 'm'), 2. Guitar (labeled 's'), and 3. Percussion (labeled 'c'). The flute part is marked 'Caractère de base' and has a box above it with 'mazedonische - politisch'. The guitar part has a box with 'orthodoxe = jüdisch'. The percussion part has a box with 'Katholische politisch'.
b) Complicité (tolérance): A sketch showing a circle with 'm', 's', and 'c' inside. The word 'Ampassung' is written across it. To the right, it says 'Contrepoint de 3 voix "tolérantes"' and '1. Céder quand l'un n'est pas tolérant (se retirer)'. Below that, it says '2) Embrüter/alternen sans heurts'.
c) mariages: A sketch showing three combinations: 1) m/s, 2) c/s, and 3) m/c. To the right, it lists: 1) L'un devant l'autre (échange de caractères) (avec verser), 2) Harmonie entre les deux, 3) Unisson total.

Abbildung 2

Vinko Globokar,
«Eisenberg»
(1990) für 16
Musiker,
Partitur, S. 39.
© Ricordi

The image shows a musical score for 16 instruments, organized into two systems of six staves each. The staves are numbered 5 through 12. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). There are also specific performance instructions in French: 'morse', 'cascade', 'éboulement', 'poussière', and 'vent'. The score is divided into sections by vertical dashed lines, with circled numbers 1, 2, and 5 indicating specific points. A bracket on the right side of the first system is labeled '6"', and a similar bracket on the right side of the second system is also labeled '6"'. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Trommel), die auf dem Balkan weit verbreitete Darabukka sowie die Gusle (ein einsaitiges Streichinstrument), mit der traditionell epische Gesänge begleitet werden. *Les Émigrés* ist die einzige Komposition, in der er slowenische Volksmusik «nachahmte», wie er selbst sagt.

Globokars Verhältnis zu seiner Heimat, wenn es nicht um politische Implikationen geht, drückt sich teilweise auch in den Themen aus, die sich in der Volksmusik finden. Die Komposition *Eisenberg* (1990) für 16 Musiker ist eine Hommage an den Heimatort seiner Eltern, das heutige Zuzemberk. Hier bildet er die Lebensgrundlage des Ortes ab, die Metallverarbeitung, die heute weitgehend brach liegt. Dies zeigt sich in den Titeln der acht Teile der Komposition: *Die Lava*, *Der Block*, *Die Schraube*, *Die Lamelle*, *Die Maschine*, *Die Verschmelzung*, *Der Strom*, *Die Explosion*, aber auch in Begriffen, die den Musikern zur Verfügung gestellt sind, um darauf musikalisch zu reagieren und somit die Atmosphäre des Dorfes zu beschreiben: z. B. Wasserfall, Wind, Erdbeben, Muhen, Grunzen, betrunken, neblig (Abbildung 2).

Die Feldarbeit findet sich in der Komposition *Labour* (1992) für Orchester. Globokar beschreibt hier das Verhältnis von Ausgraben und Zuschütten, imaginiert die Spirale, mit der die Pflugschar die Erde umgräbt, versetzt seine Perspektive vom Schlamm in luftige Höhen, von wo aus die Einzelheiten des Ackers verschwimmen. Aus dem Werkkommentar erschliesst sich auch Globokars kompositorisches Credo: «Was sieht nun das himmlische Auge? In der richtigen Höhe stellt es sich auf das Feld ein und kann es im Ganzen betrachten, und je weiter es hinaufsteigt, desto mehr überblickt es von der weissen Seite, die immer stärker von anderen Ideen, Besorgnissen und Lösungen umlagert wird. Mit Überraschung stellt es fest, dass diese Feldermenge keine Einheit hat, dass jedes Stück Land andersfarbig und verschieden bearbeitet ist. Das rechte Auge sendet die Nachricht, dass jedes in Natur oder Kultur bestehende Organisationsmodell als Stimulans für Musik dienen, durch Fantasie in musikalische Rede umgewandelt werden kann. Sie besagt eindeutig, dass man nicht ständig seine Nase in das schlammige Feld stecken darf, so man Gefahr läuft, zum Maulwurf zu werden, sondern dass man öfter den Kopf heben und mit Interesse und Neugierde das Treiben der Menschheit wie des Einzelnen beobachten soll.»³

INDIVIDUUM ↔ KOLLEKTIV?

In Slowenien hat Chormusik eine grosse Tradition. Wie Jakob Jez in einem Interview mit Globokar formulierte, verschafft sie den «kleinen Leuten» Identität. In Stücken wie *Les Émigrés*, *Eisenberg* und *Labour* wird deutlich, dass Globokar sich durchaus diesem Milieu verbunden fühlt. Doch ist seine Distanz dazu unübersehbar, indem er etwa, wie in *Labour*, die Notwendigkeit bekräftigt, über den Tellerrand hinauszuschauen und sich musikalisch nicht auf folklorale Verlockungen einzulassen – im Zuge einer dezidiert ausserbalkanischen Feldforschung begegnete Globokar den Oberwalliser Spillit, für die er im Jahr 2000 das Stück *Rêve d'un touriste Slovène au Wallis* [sic!] schrieb. Auf die Frage, wie er es schafft, ein Gegengewicht zur slowenischen Musiktradition zu finden, antwortet er: «Die slowenischen Komponisten beschäftigen sich viel mit Stimmen und haben einen unverwechselbaren Stil entwickelt. [...] Ich glaube nicht an Rezepte. Jeder arbeitet individuell, jeder trägt das seine zum slowenischen Chorgesang bei, der bester Gesundheit zu sein scheint. So gesehen beruht die slowenische Chorproduktion zum grössten Teil auf Laien. Leider gibt es im Denken zuviele Tendenzen, alles sollte einfach, ich würde sagen einfältig, sein, wenn man für Laien komponiert. [...] Ein Laie hat vielleicht nicht die musikalischen Kenntnisse und Techniken, aber er ist genauso intelligent wie ein Profisänger. Beim Komponieren muss man sich gerade an seine Intelligenz wenden, ihm ähnlich komplexe Aufgaben stellen, die ausserhalb der Technik angesiedelt sind.»⁴ – einfältige Stücke im Volkston sucht man in Globokars Werkliste freilich vergeblich. Den Forderungen nach intelligenter Laienmusik ist Globokar als Komponist übrigens durchaus nachgekommen, zum Beispiel in *Individuum ↔ Collectivum* (1979 ...), einer Sammlung von Spiel-Modellen, deren jedes sich in einer Version auch an Ausführende richtet, die keine Noten lesen können. Dies ist eine Musik auch für «kleine Leute», von den «grossen Problemen» keineswegs ganz unberührt, und, wer weiss, vielleicht fällt sie eines Tages auch in der regen slowenischen Laienchorszene auf fruchtbaren Boden.

3. Vinko Globokar, *Labour (Pflügen) aus allegorischer Sicht*, in: ders., *Laboratorium*, S. 246.

4. Vinko Globokar, *Interview mit Jakob Jez*, in: ders., *Laboratorium*, S. 442f.