

Leon STEFANIJA,
*Sisyphus-artig schön. Portrait
des Komponisten Uroš Rojko*

Aus dem Slowenischen von Lars FELGNER (Wien: Hollitzer Verlag, 2018.
ISBN: 978 3 99012 488 8; 226 S.)

Nachdem Leon Stefanija schon mehrere Arbeiten zur slowenischen Musikgeschichte der jüngeren Vergangenheit vorgelegt hat, stellt er nun in einem jüngst erschienenen Buch den 1954 geborenen slowenischen Komponisten Uroš Rojko vor. Die Lektüre bot für mich eine sehr eindringliche und anregende Auseinandersetzung mit einem Komponisten, der mir bislang bloß da und dort namentlich begegnet ist, ohne je mit dessen Werken näher in Berührung gekommen zu sein. Und das als ein Musikwissenschaftler, der in Graz, also in unmittelbarer Nachbarschaft zu Slowenien, studiert hat und seit Jahrzehnten die verschiedensten Verästelungen der neuen Musik nicht nur mit wissenschaftlichem Interesse, sondern auch als Liebhaber verfolgt hat. Ich erwähne diese persönliche Erfahrung deshalb, weil sie weit über eine solche hinausgeht, indem sie auf eine verbreitete und hartnäckige Ignoranz (nicht nur) deutschsprachiger Musikwissenschaft, aber auch auf eine „Zurückhaltung“ der Konzertveranstalter gegenüber dem südosteuropäischen Raum verweist.¹ Es muss verwundern, wenn Rojko, der selbst in diesem Buch ausgiebig zu Wort kommt, immer wieder von zwei Identitäten spricht, die seine künstlerische Existenz kennzeichnen würden: Eine slowenische und eine deutsche, die grundverschieden wären. Wenngleich es zum vormaligen kommunistischen Jugoslawien nie einen „eisernen Vorhang“ gab, führte der personelle Austausch – vor allem Gastarbeiter in die eine Richtung und Touristen in die andere – offenbar kaum zu Konsequenzen auf kultureller Ebene. Und anscheinend

1. Wobei Rojko, im Unterschied zu vielen seiner Landsleute, zumindest vereinzelt bei einigen prominenten Musikfestivals in diesem Raum aufgeführt wurde. (Das hat wohl mit Verbindungen zu deutschen Netzwerken zu tun.)

hat sich bis heute, ein Vierteljahrhundert nach dem Zerfall Jugoslawiens, nicht allzu viel an dieser Situation geändert. Das bedarf einer näheren Betrachtung.

Das Buch gliedert sich in durch drei einfache Fragen strukturierte Teile: „Wer ist Uroš Rojko? Was macht Uroš Rojko? Wie arbeitet Uroš Rojko?“ Der erste Teil besteht zum Großteil (S. 20–70) aus einem autobiografischen Text des Komponisten, der aus der Überarbeitung und Ergänzung bereits vorliegender Interviews, zum Teil auch recht weit zurückreichender, und zusätzlichen Erinnerungen eines etwa Sechzigjährigen, entstanden ist. Im Text sind die Quellen, auf denen Rojkos biografische Erzählungen beruhen, dann nicht mehr vermerkt. Diese Konstellation wirft doch einige Fragen auf, die der grundsätzlichen Problematik, eine Biografie über einen lebenden Künstler zu verfassen, entspringen. Eine Schwierigkeit besteht wohl darin, eine Balance zwischen der Nähe, die eine unmittelbare Befragung ermöglicht, und der notwendigen wissenschaftlichen Distanz, die auch Fragestellungen oder die Kontextualisierung von Aussagen verfolgt, zu finden. Jede autobiografische Erzählung selektiert, konstruiert, stellt das Geschilderte, bewusst oder auch unbewusst, in bestimmten Perspektiven dar. Dazu wäre zu bedenken, dass Rojkos Text ja unterschiedliche Zeitschichten in sich trägt. Mit der Entscheidung des Autors, diese Erzählung im Raum stehen zu lassen, ganz dem Künstler zu überlassen, ist natürlich der Verzicht auf diverse Hinterfragungen oder Vertiefungen verbunden; andererseits ist die Entscheidung aber auch zu akzeptieren.

Rojkos sehr lebendig geschriebene biografische Erzählung ist über weite Strecken ein auf den musikalischen Werdegang fokussierter Lebenslauf, der über die familiäre Situation hinaus auch interessante Einblicke in das slowenische (musikalische) Bildungssystem der 1960er und 70er Jahre entwirft, das er mit sehr kritischen Augen sieht. Nur selten bewegt sich der Text zunächst über das Erzählen hinaus, etwa zu ästhetischen Fragen oder Bewertungen. So wird der Kompositionslehrer Uroš Krek zwar als konservativ bezeichnet, ohne das aber näher zu erläutern oder eben zu bewerten, obwohl zu lesen ist, dass bei ihm über „ästhetische, ethische und kompositionstechnische Fragen“ (S. 46) diskutiert worden ist. Im Laufe seines Kompositionsstudiums sei ihm aber langsam bewusst geworden, „dass da draußen andere Welten existieren“ (S. 46). Um 1980 seien in Slowenien bloß Igor Majcen und Bor Turel über die aktuellen Tendenzen der neuen Musik in Europa auf dem Laufenden gewesen. (Der kosmopolitische Vinko Globokar wirkte damals in Paris, Deutschland, Italien oder auch in den USA.)

Nach seinen Studien in Freiburg (Brian Ferneyhough, Klaus Huber) und Hamburg (György Ligeti) sah sich Rojko in zwei „parallelen Welten“ verortet:

Wer bin ich überhaupt? Als Mensch? Als Künstler? Beide Welten, die slowenische und die deutsche, sind so grundverschieden, dass es unmöglich gewesen wäre, sich ihnen auf dieselbe Art anzunähern. Obwohl ich mich während des Komponierens nie sonderlich mit der Frage belastet habe, wer der potentielle

Zuhörer meiner Musik sein könnte, war mir klar, dass eine bestimmte ästhetisch-stilistische Ausrichtung in einem Kulturraum funktioniert, im anderen aber nicht. (S. 51)

Wie kann es sein, dass ein Land, das anscheinend im Zentrum Europas in unmittelbarer Nachbarschaft zum deutschsprachigen Raum liegt, als grundverschieden zu seinem Nachbarn eingeschätzt wird? Zunächst einmal ist die Kategorie des Zentrums eine durchaus relative: Als Kandidaten für die Mitte Europas wurden schon unterschiedlichste Orte, etwa

im slowenischen Karst und im slowakischen Landstrich zwischen Nitra und Tatra entdeckt, von den gemütvollen Liedern und Hymnen, die bald im goldenen Prag, bald in Wien, München oder in der Puszta das Herz Europas schlagen lassen, gar nicht zu reden.²

Das Nationale Geographische Institut in Paris hat schließlich herausgefunden, dass der geographische Mittelpunkt Europas bei dem Städtchen Moletai, etwas nördlich der litauischen Hauptstadt Vilnius, liegt. Interessanterweise waren die baltischen Staaten beim Musikfestival Wien Modern 1998, das unter dem Motto *An den Rändern Europas* stand, vertreten. Zurecht verweist Gauß darauf, dass Mitte oder Zentrum eben nicht nur eine geographische, sondern auch eine ideologische, politische, ästhetische und historische Größe ist;³ eine Konstruktion, die von bestimmten Akteuren, die eine Deutungshoheit besitzen, in die Welt gesetzt wird.

Im Bereich der Musikgeschichte stand überwiegend der französische, italienische und deutsche Raum im Vordergrund; ein Raum, der damit wohl auch als Zentrum der abendländischen Tradition erachtet wurde, neben dem vieles andere dem Verdikt der Provinzialität anheimfiel. In Europa galt (und gilt?) das im Wesentlichen für den Süden (im Bereich der Musik ausgenommen Italien) und den Osten; fast scheint es so, als ob das damit für den Balkan, weil sowohl Süden als auch Osten, nochmal verstärkt gelte. (Auf die Korrelation mit den vorwiegenden neoliberalen Dogmen sei hier nur am Rande verwiesen, das bedürfte einer eigenen Untersuchung.) Der Wortlaut der aus dem „Zentrum“ getroffenen Einschätzungen geht in der Regel in die Richtung, dass im Süden und Osten die im Zentrum entwickelten neuen Tendenzen ignoriert oder erst Jahrzehnte danach aufgegriffen worden wären. Nun fallen ja Komponist(in)nen aus diesen Regionen zum Teil ähnliche Urteile, so auch Rojko: Während im „Zentrum“ die Rückwendung zur Vergangen-

2. Karl-Markus GAUß, „Echo und Vorklang. Sechs Absätze über den Rand und die Mitte,“ in *Almanach zu Wien Modern 1998*, hrsg. von Berno Odo POLZER und Marie-Therese RUDOLPH (Wien: Wien Modern, 1998), 7.

3. Ebd., 7.

heit vielfach als regressiv gelte, „hängt Experimentierfreude, Avantgardismus und kritischer Rationalismus besonders in den postkommunistischen ost- und südost-europäischen Ländern der Geruch eines elitären Hermetismus an.“ (S. 51) Oder:

Die Musik unseres Raumes war immer (mehr oder weniger) einen Schritt hinter europäischen musikalischen Entwicklungen zurück. Aufgrund dieser zeitlichen Kluft und der Kleinheit der hiesigen Musikszene konnte die slowenische Musik eigentlich nie so richtig aus dem nationalen Rahmen herauswachsen. (S. 69)

Die entscheidende Problematik liegt wohl darin, dass Einschätzungen dieser Art sich zu einem pauschalen Klischee verfestigt haben, das bis heute sowohl im musikgeschichtlichen Schrifttum, etwa des deutschsprachigen Raumes, aber auch in der dortigen Konzertlandschaft, hartnäckig aufrechterhalten wird. Sichtbar wird das an den homöopathischen Dosen von Aufführungen aus dem südost-europäischen Raum ebenso wie an der nahezu völligen Exklusion desselben aus den Darstellungen der abendländischen Musikgeschichte.⁴ Ausgenommen davon sind allenfalls Komponist(in)nen, die Jahrzehnte bzw. den Großteil ihres Lebens in Ländern wie Deutschland oder Frankreich gelebt und gewirkt und in dortige Netzwerke Eingang gefunden haben – wie etwa Vinko Globokar (Slowenien) oder Adriana Hölszky (Rumänien). Die Hegemonie des oben skizzierten „Zentrums“, die zumindest bis ins 19. Jahrhundert hinein gut begründbar ist, kann aber im 21. Jahrhundert wohl kaum ungebrochen fortgesponnen werden; dennoch scheint sich an dem zuvor gezeichneten Bild kaum etwas zu verändern. Ein Indiz ist die nach wie vor große Rolle von Identitätsfragen im südosteuropäischen Raum; ein deutscher, französischer oder italienischer Komponist würde sich kaum damit auseinandersetzen (müssen). Rojko thematisiert seine „gespaltene“ Persönlichkeit auch im Kontext seiner ab 1995 einsetzenden Lehrtätigkeit als Kompositionslehrer in Ljubljana, deren Ausrichtung nicht zuletzt auf eine „Reduzierung der Spaltung ... zwischen dem europäischen und dem slowenischen Schöpfergeist“ (S. 61) ausgerichtet sein sollte, wobei die „stiefmütterliche Haltung“ (S. 62) staatlicher Institutionen gegenüber Kultur und Bildung eine lähmende Wirkung hätte. Die Unterschiede sieht Rojko vor allem auf mentalitätsgeschichtlicher Ebene verortet: „Obschon es keine realen, geschweige denn virtuellen Grenzen gibt, trennt uns Menschen immer noch die Mentalität.“ (S. 63) Im Gegensatz zu Rojko, der immer wieder vom „Spannungsfeld zweier sehr unterschiedlicher Welten“ (z. B. auch S. 66) spricht, würde ich die Situation deutlich komplexer einschätzen, da weder Slowenien noch Deutschland (oder gar Europa) durch einheitliche kulturelle Determinanten geprägt sind. Auch Leon Stefanija drückt das an anderer Stelle in ähnlicher Weise aus:

4. Das beginnt schon damit, dass die 1000-jährige byzantinische Geschichte in so gut wie allen europäischen Musikgeschichtsdarstellungen ausgeschlossen blieb.

In sum, there is hardly any other possibility of defining the national identity of contemporary Slovenian music than in terms of a mixture of individualism and universalistic ideals. The „national thing“ escapes from more substantial categorization.⁵

Der zweite Teil („Was macht Uroš Rojko?“) umfasst im Wesentlichen ästhetische und poetologische Einschätzungen. In wohlthuender Weise hütet sich der Autor vor allzu vorschnellen Zuschreibungen, sein Zugang ist immer wieder fragend, abwägend, verschiedene Perspektiven verfolgend. Insofern ist die Darstellung weniger geradlinig als das Phänomen umkreisend; sie ist geprägt durch den Versuch, sich mit sprachlichen Mitteln in Rojkos Denken, seine Vorstellungsweisen, Zugänge zum musikalischen Material und Intentionen gewissermaßen hineinzuarbeiten, wie ein Bildhauer seine Plastik umkreist und von allen Seiten bearbeitet. So entwickelt sich nach und nach ein durchaus profiliertes Profil des Künstlers. Dabei belässt es Stefanija nie bei einer bloß individualistischen Perspektive; vielmehr werden Rojkos Konzepte immer in die entsprechenden Kontexte eingebettet. Gelegentlich scheinen die Fliehkräfte dieser umkreisenden Herangehensweise zu stark zu werden, etwa wenn die ästhetischen Ideale von Rojkos Arbeiten mit der „Ästhetik des Erhabenen“ in Verbindung gebracht werden, die im 20. Jahrhundert durch Poetiken gekennzeichnet sei, „denen ein metaphysischer Ideenkomplex zur Universalität des Klangempfindens gemein sei“ (S. 86f.). Referenzpunkte dafür wären bei Komponist(in)nen wie Ives, Varèse, Ligeti, Scelsi, den Spektralist, Cowell, Partch, Nancarrow, Feldman, Oliveiros oder Smolka zu finden. Inwiefern alle diese Personen mit der Ästhetik der Erhabenheit in Verbindung gebracht werden können, scheint mir etwas weit hergeholt, jedenfalls zu unspezifisch zu sein (oder es müsste näher erläutert werden).

Auch in diesem Abschnitt kommt der Aspekt der kompositorischen Identität immer wieder zur Sprache. Rojko hat schon im biografischen Abschnitt darauf verwiesen, dass es ihm als Komponist um die Synthese der „beiden Welten“ gehe; in seiner im Jahr 2000 begonnenen Komposition *Concerto fluido* habe er in neue klangliche Dimensionen vordringen wollen:

In diesem Stück ist es mir, denke ich, gelungen, auf Basis einer sehr komplexen Bearbeitung des musikalischen Materials das Prinzip der slawischen „Kontinuität“ mit der westlichen „Diskontinuität“ zusammenzuführen, und mich gleichzeitig von allen Gedanken daran zu befreien, wie Dritte auf diese Musik reagieren: Den Zuhörer im Westen könnte nämlich die Kontinuität stören und den im Osten die Diskontinuität. (S. 75)

5. Leon STEFANIJA, „On the National in Music: The Sloveneness of Slovenian Music and its Range.“ <<https://repositorij.uni-lj.si>> (Zugriff am 1. Februar 2020).

Die oftmalige Konstruktion von Dualismen wie slowenisch – deutsch, slawisch – westlich in Verknüpfung mit bestimmten Ausprägungen (Kontinuität – Diskontinuität usw.) birgt auch Gefahren: Werden nicht gerade durch den ständigen Sprachgebrauch solcher, zwangsläufig verkürzender Dichotomien Gegensätze prolongiert und festgeschrieben?

Rojko wird im Sprechen über seine Musik oftmals auch konkreter und damit unterscheidet er sich von der Mehrheit der zeitgenössischen Komponist(in)nen, die, sofern sie sich überhaupt mit analytischen Blicken auf ihr Werk oder zumindest auf allgemeine kompositionstechnische Fragen einlassen, sich eher auf allgemeine Aspekte, auf Analogien oder philosophische Bezüge beschränken. Stefanija nutzt das für eine spezifische Textanalyse, die sich am zentralen Begriff des musikalischen Materials (S. 104ff.) oder an spezifischen Ausprägungen davon (S. 135ff.) orientiert; ergänzt wird diese Analyse durch charakteristische Auszüge aus Rezensionen seiner Werke. Diese Zentrierung auf den Materialbegriff ist insofern angebracht, als Rojko durchwegs in (klanglichen und rhythmischen Dimensionen von) Musik denkt und konzeptuelle Aspekte, so sie überhaupt eine Rolle spielen, immer im Hintergrund bleiben. „Die Erforschung des Klanges war für mich immer die Herausforderung, die mir am meisten einleuchtete“ – so Rojko (S. 118). Stefanija zieht daraus den zutreffenden Schluss, dass sämtliche Stücke Rojkos aus einer konzisen Materialsubstanz bestehen, abseits stilistischer Pluralismen.

Im zweiten und dritten Teil dieses Buches ist mir ein Indiz aufgefallen, das auch auf Unterschiede der musikwissenschaftlichen Orientierung zwischen dem südosteuropäischen und deutschsprachigen Raum verweist: Stefanija verwendet sehr oft den Begriff „Modernismus;“ ein Begriff, der im angloamerikanischen Bereich gängig, im deutschsprachigen wissenschaftlichen Sprachgebrauch eher auf die Kirchengeschichte verweist, in den Kunstwissenschaften dagegen kaum gebräuchlich ist. Dort spricht man eher von Moderne bzw. von – und das ist in diesem Buch überwiegend damit gemeint – Avantgarde. Das ist wohl ein Zeichen dafür, dass die Sprachen des oben geschilderten „Zentrums“ (Französisch, Italienisch, Deutsch) im internationalen musikwissenschaftlichen Diskurs hinter dem Englischen zunehmend zurückfallen.

Im dritten Teil („Wie arbeitet Uroš Rojko?“) stehen analytische Einblicke im Zentrum. In diesem Zuge zeigt sich der Autor vertraut mit zeitgemäßen analytischen Ansätzen, um etwa klangliche Prozesse (Lachenmann⁶, Utz⁷) oder musika-

6. Helmut LACHENMANN, „Klangtypen der Neuen Musik,“ in *Musik als existenzielle Erfahrung: Schriften 1966–1995* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996), 1–20. Lachenmann unterscheidet hier zwischen Kadenzklang, Farbklang, Fluktuationsklang, Texturklang und Strukturklang.

7. Christian UTZ, „Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmungen und dem Hören tonaler und posttonaler Musik,“ in *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer*, hrsg. von Christian UTZ, Dieter KLEINRATH und Clemens GADENSTÄTTER (Saarbrücken: Pfau Verlag, 2013), 61–101 (= *musik. theorien der gegenwart*, Bd. 5).

lische Gesten (Leman⁸) zu untersuchen. Im Fokus steht insbesondere das Orchesterstück *Der Atem der verletzten Zeit* (1987/88), wo ein ziemlich umfangreicher Einblick in das Skizzenmaterial, verbunden mit einem interessanten Entwurf der formalen Anlage (S. 164f.) in die Werkstatt des Komponisten hineinführt. Stefanija konzentriert sich generell insbesondere auf die Untersuchung von Rojkos Formgestaltung, die immer wieder auf die Vorstellung von Musik als ein Organismus hinausläuft und damit Analogien zum musikalischen Denken von Vertretern der *musique spectrale* eröffnet. (In der erwähnten formalen Skizze tauchen mehrfach Begriffe wie Energie, Spannung, Bewegung oder Gleichgewicht auf.) Entscheidende Bedeutung hatte für Rojko immer auch die Zusammenarbeit mit Instrumentalist(in)en; vielfach waren auch Improvisationen an einem Musikinstrument Ausgangspunkt von kompositorischen Ausarbeitungen.

Insgesamt ist es dem Autor gelungen, ein sehr vielschichtiges Portrait von Uroš Rojko zu zeichnen. Was ich im Laufe der Lektüre immer wieder vermisst habe, ist eine Werkübersicht mit Angabe der Entstehungsdaten. Zumeist ist bei der Erwähnung und Besprechung von Werken nicht ersichtlich, wann dieses Werk entstanden ist. Natürlich kann man das in Zeiten des Internets auf der Homepage des Komponisten nachschlagen; aber gerade ein interessantes Buch liest man vielleicht am Sofa, wo der Computer oder das Smartphone gerade nicht greifbar ist. Auch Aussagen des Künstlers über seine Werke, die er unter Umständen längere Zeit nach der Entstehung getroffen hat, sind mit keinen Zeitangaben versehen (zum Beispiel über *Der Atem der verletzten Zeit* auf S. 141f.). Merkwürdig ist auch, dass ich erst durch eine zufällige Angabe in einer Rezension auf Seite 88 durch das Buch erfahren habe, wann der Autor geboren ist. Diese kleinen Kritikpunkte sollen aber die Qualität des sehr empfehlenswerten Buches nicht schmälern.

Andreas HOLZER

8. Marc LEMAN, „Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning,“ in *Musical Gestures, Sound, Movement, and Meaning*, hrsg. von Inge GODØY und Marc LEMAN (New York: Routledge, 2010), 126–153.