

Susanna Niedermayr und Christian Scheib
Reisesplitter und Musikgeschichten
Aus dem Süden, Osten und Norden

Slowakei

«Violín» steht auf der Ortstafel, und sie markiert nicht nur die Einfahrt in ein winziges slowakisches Dorf, sondern auch in ein verschlungenes Kapitel aktueller slowakischer Musikgeschichten. Die verrückte Geige von Jon Rose, eines häufigen Gastes bei Freunden in der Slowakei, führt ins slowakische Violín. Das dort versteckte Violinmuseum könnte als unfreiwilliges Symbol dienen für andere slowakische Musikszenen. Jozef Czeres löst das Rätsel um das Dorf Violín: «Einerseits beginnt die Geschichte mit dem «Rosenberg Museum», gewidmet der fiktiven Streicherdynastie der Rosenbergs, bekanntermaßen einer Erfindung und Obsession von Jon Rose. Eines Tages aber besucht mich Phill Niblock, er hat sein neues Stück mit, auf Kassette, und weil ich in der Wohnung kein Abspielgerät habe, setzen wir uns ins Auto und fahren spazieren, um seine Musik zu hören. Plötzlich kommen wir durch ein Dorf, das Violín heißt. Das hat natürlich nichts mit dem Streichinstrument zu tun, aber ich dachte, das muß ich Jon Rose erzählen. Und dann hatte ich ja auch noch den wirklichen Rosenberg gefunden: Milan Adamciak, die heute zurückgezogen lebende legendäre Ahnfigur alles experimentellen Musizierens und Kunstdenkens in der Slowakei, bei dem wir alle zum ersten Mal von John Cage, Fluxus und ähnlichem gehört hatten, ist nämlich Cellist, und er hatte schon viele Jahre zuvor dieses Pseudonym «Rosenberg» für schräge Streichereperimente gewählt, weil er nämlich aus einem Ort stammt, dessen Name auf deutsch tatsächlich Rosenberg heißt. Noch alles klar? Auf jeden Fall rufe ich Jon Rose an und sage ihm: Erstens habe ich einen Ort für dein Museum gefunden und zweitens habe ich den realen Ahnherrn deiner fiktiven Dynastie. Dann kam er natürlich, wir sprachen mit dem Bürgermeister von Violín wegen eines permanenten Rosenberg-Museums. Das ist alles unglaublich bizarr, wirklich. Einfach ein großes Spiel.»

Auf Initiative von Radio Ragtime entstand in der Slowakei das erste unabhängige Musiklabel «Zoon Records», und dort waren natürlich all jene zu finden, die in der experimentellen slowakischen Musikszene der 90er Jahre Rang und Namen hatten, unter anderem auch Sleepy Motion, Stoka, Ivan Csudai und Ali Ibn Rachid. Zeitgleich gab es auch noch einen alternativen Veranstaltungsort, das Stoka Theater, in dem viele dieser Bands und andere experimentelle Musikformen ihre Auftrittsmöglichkeiten fanden. «Die Atmosphäre im Stoka Theater und die Konzerte dort erinnerten mich an das Paris der 20er Jahre, voll von Esprit, Experiment und Humor, aber auf einer existenziellen Basis. Stoka begann als reines Theater, öffnete sich aber, und wurde zu einem lebendigen Asyl für alle – Literatur, Tanz, Musik –, die nicht vom offiziellen Kulturleben akzeptiert waren», erinnert sich Daniel Matej, der international profilierteste unter den zeitgenössischen Komponisten seiner Generation in der Slowakei.

«Und auch wir» – damit sind er selbst und eine befreundete Gruppe von Komponisten gemeint – «haben alle für Radio Ragtime gearbeitet. Ich wurde damals von Daniel Baaš, einem Underground-Rockmusiker eingeladen, ein Programm über Neue Musik zu machen; das hat mich überrascht, ist aber bezeichnend. Das staatliche Radio zeigt bis heute wenig Interesse. Radio Ragtime hingegen präsentierte alles, was außerhalb des offiziellen Kulturlebens steht, radikaleren Techno und später Breakbeat, aber auch ein «Studio Neuer Musik» oder das Programm «Fuck the Facts», in dem Jozef Czeres die New Yorker Improvisationsszene präsentierte. All das konnte man auf Radio Ragtime hören.»

Zur selben Zeit, während der Aufbrüche der 80er und 90er Jahre, gründete Matej gemeinsam mit seinen Freunden auch das Veni Ensemble. Das Veni spielt ausschließlich Avantgarde nach dem Geschmack seiner Gründer und ist retrospektiv betrachtet der logische, wenn auch schwierige Schritt vom mühsamen Beschaffen von Informationen in kommunistischen Zeiten hin zum Selbstorganisieren in den Jahren danach. «Es gab bis in die 80er Jahre nur zwei Informationsquellen: Im Radio das «Studio Neuer Musik» in Ö1 und als Festival den Warschauer Herbst, zu dem wir fahren durften. In Prag gab es dann «Rock in Opposition» sowie das «Agon Ensemble», und das erschien uns wie der große Bruder. Sowa wollten wir auch haben. 1987 erfolgte die Gründung und das erste Konzert spielte das Veni Ensemble dann im Februar 1988.»

«Unsere Diskussionen, als wir das Ensemble Põ zõ n Sentimentál gründeten, kreisten um eine Wiederbelebung einer alten Atmosphäre. Im Sinne des Genius Loci sollte neue Musik entstehen. Glücklicherweise übersiedelte der tschechische Philosoph Egon Bondy nach Bratislava, der darüber inspirierende Texte schrieb. Nicht Wien, nicht Bratislava, nicht Budapest sind das Thema, sondern die mitteleuropäische Region. Schönberg zum Beispiel, sein Vater kam aus Bratislava. Es ist eine Mischung. Põ zõ n Sentimentál ist ein Salonorchester mit doppeltem Boden: Auf dem Programm stehen ausschließlich neue, für dieses Ensemble geschriebene Werke. So sehr Marek Piaček eine spirituelle Einheit des alten gemeinsamen Kulturraumes betont, so sehr ist die Nähe Wiens auch eine reale, finanzielle und kulturelle Bedrohung: Die vielen musikalisch leichtgewichtigen, aber finanziell lukrativen Instrumentalistenjobs im nahen Wien ruiniert über Jahre den Aufbau qualitativvollen, aber eben weniger einträglichen Musizierens in Bratislava.»

Tschechien

Das Agon Orchestra als das führende tschechische Ensemble zur Interpretation zeitgenössischer Musik widmete sich 1996 in einem Spezialprojekt musikalischen Aufschreibsystemen. Das Resultat ist ein wunderschönes Buch inklusive CD mit dem Titel *Graphische Partituren und Konzepte*. Zeichnungen, konzeptuelle Vorgaben, verschlüsselte Symbole, das ganze Repertoire, das Komponisten im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgebracht haben, um den Zwängen traditioneller Notenschrift zu entgehen, ist in den verschiedenen Beispielen in dieser Sammlung zu finden. Neben Anestis Logothetis, John Cage, Michael Nyman finden sich auch tschechische Beispiele, von Mylan Grygar beispielsweise, aber auch eines von Milan Knicak, legendärer Fluxus-Provokateur der 60er Jahre, aber später Rektor der Kunstakademie und Leiter der Nationalgalerie in Prag. Als Vorgabe dient in diesem Fall genaugenommen eine mathematische Angabe. Auf einer handgeschriebenen Seite steht unter der Überschrift «Struktur» die Funktion n , also n Rufzeichen und darunter stehen fünf Töne, die dieserart permutiert werden müssen. Das Stück stammt aus 1973 und erinnert zumindest in dieser Interpretation mehr an Michael Nyman, denn an Knicaks bekannt gewordene, widerspenstige Arbeit.

Eine halbe Generation älter als Knicak ist der intermediale Künstler Milan Grygar. Seine Version von Verbindung des Optischen mit dem Akustischen war eine der stillen, manchmal auch verspielten Subversion: Leise quietschendes, aufziehbares Kinderspielzeug mit anmontierten Buntstiften übernahm den Part des zeichnenden Künstlers. Die leisen Geräusche dieser Zeichenakte waren der musikalische, die dabei wie durch Zufall entstehenden Zeichnungen der bildnerische Teil seiner Performances. Erst später, nach 1969, manifestiert sich auch Gewalt in seinen Stücken, wenn er – als Aktion – aufgespannte Papierwände von hinten mit den Fäusten durchstößt. Und wiederum sind das Geräusch des zerreißenden Papiers und die dabei entstehenden Risse und Löcher die beiden Aspekte seines radikalen Ein-Mann-Musiktheaters. Milan Grygar entwarf aber in den folgenden Jahrzehnten immer wieder auch ätherisch feine Zeichnungen, häufig eine horizontale Folge von dünnen Strichen, die nur an den rechten Enden in etwas Farbe oder einen Knick ausbrechen. Diese Zeichnungen waren aber dezidiert zugleich auch als Spielanweisung für Musiker gedacht, und der Künstler legt das mit seinen Titeln auch unmißverständlich fest: Ein Blatt von 1981 mit besonders eng gesetzten, hauchdünnen Strichen trägt den Titel *Linearni partitura*.

Besonders gut zum Erzählen nachvollziehbarer Geschichten eignet sich ein Medium mit besonders langer und unüberhörbarer Tradition, das des Streichquartetts. Und wieder taucht Milan Knicak als ein Wanderer zwischen den Kunstwelten auf. Berühmt wurde Knicak durch Skulpturen, die an genau dieser Schnittstelle standen: Objekte dekonstruierter Langspielplatten, zerteilt und wieder zusammengebaut, bemalt, überklebt, zerschmolzen. Er erfand ein Wort für seine Kunst – «Broken Music» –, ein Begriff, der zugleich sehr direkt ist und sehr dezent auf eine musikalische Tradition, auf die «Broken Consorts» der Renaissance verweist. Als 1989 in Berlin in der Ausstellung «Broken Music» unter Knicaks eigenem Titel die bis dahin umfassendste Ausstellung von experimenteller Kunst rund um das Medium Langspielplatte stattfand, war dem voluminösen Katalog ausgerechnet eine Platte mit einem Streichquartett beigelegt. Mit doppelten Böden wurde da nicht gespart: Während Ausstellung und Katalog von Bildern mit zerbrochenen und sonstwie deformierten Vinylplatten nur so strotzten, war die beigelegte Platte eine butterweiche, verformbare Flexi-Disc. Und darauf zu hören ist nicht Gescratche, sondern ein nach allen Regeln der Streicherkunst spielendes Quartett. Milan Knicak hatte das Stück dafür komponiert, und er war mit Partiturseiten dabei so verfahren, wie früher mit Schallplattenteilen: Zerschneiden und falsch wieder zusammenkleben. *Broken Music (Detail)* ist eine Komposition aus Bruchstücken anderer Kompositionen, auf Papier collagiert von Milan Knicak, für die Flexi-Disc eingespielt vom Arditti Streichquartett.

Mehr als zwanzig Jahre früher, Prag 1967, das Streichquartett am anderen Ende der Ausdrucksskala: Für den Komponisten Marek Kopelent ist das Medium Streichquartett noch intakt, es ist das Organ der stillen, reflexiven, in sich gekehrten Abrechnung mit den Widrigkeiten und auch der unterdrückten Utopien des Lebens. Das strenge postserielle Komponieren der 60er Jahre war die eine Vorgabe, die Aufbrüche von György Ligeti und der polnischen Schule rund um Krzysztof Penderecki mit ihren schillernden Klangflächen die andere. Marek Kopelent sucht inmitten dieser Turbulenzen einen eigenen Ton, ein subtiles, zwischen Hoffnung und Resignation schwankendes Gewebe, das gegen Ende nur mehr die Kraft für ein Solo der zweiten Violine zu haben scheint.

Ungarn

«Ich wurde in Győr geboren, in Ungarn, nahe der österreichischen Grenze. Während des Kommunismus – aber auch heute noch – haben die Leute dort österreichisches Radio gehört und österreichisches Fernsehen gesehen. Und es war natürlich nicht wie in Budapest, wo man keine andere Wahl hatten als den ungarischen Mist zu hören. Es war ein Riesenunterschied zwischen dem, was hier los war, und dem, was nur 50 Kilometer weiter westwärts los war.» DJ Palotai, legendärer Club- und Radiogründer und bis heute Integrationsfigur mehrerer ungarischer Independent-Szenen, wuchs im Wirkungskreis manch besonderer Musicbox auf. Palotai hatte aber noch einen zweiten

Startvorteil. Sein Vater war nämlich Fußballschiedsrichter bei internationalen Spielen und genoß das Privileg, regelmäßig in den Westen reisen zu dürfen. Zurück kam er jedesmal mit ein paar Platten im Gepäck, die der Sohn vorher bestellt hatte. Die Plattensammlung, die so im Schatten des Kommunismus heranwuchs, gilt heute noch als die wohl legendärste in Ungarn. Überhaupt hätte alles mit Palotai begonnen, hört man immer wieder. Palotai war der erste DJ Ungarns. 1991 eröffnete er gemeinsam mit einigen Gleichgesinnten den Club Tilos az A. Wenig später begann man, Piratenradio zu senden. Von 1995 bis 2001 verfügte Tilos Radio über eine legale Frequenz – die legendären 98 MHz –, zur Zeit aber müssen sie sich auf Kabel- und Internetübertragung beschränken und sind nicht zuletzt deswegen gerade dabei, wieder einen Club aufzubauen.

«The Teacher. The Father. The Godfather»: So kurz und unmißverständlich ist Shurikens Antwort auf die Frage, welche Bedeutung Palotai für die ungarische Musikszene hat. «Palotai ist der Werner Geier von Ungarn», fügt Keyser hinzu. Keyser & Shuriken sind mit Tilos Radio aufgewachsen. Zuerst haben sie Palotais DJ Mixes auf Kasette mitgeschnitten, dann haben sie selber begonnen, Platten zu sammeln. Heute haben sie auf Tilos Radio ihre eigene Show. Gespielt wird alles, von Freejazz bis hin zu Abstract Hip Hop, Neues von Freunden, aber auch alte ungarische Jazzplatten.

Zu jenen Zeiten, als Keyser & Shuriken noch zu den pubertären Hörern, nicht zu den Produzenten von Tilos Radio zählten, trugen sich jene alltäglichen Heldentaten zu, aus denen später die Mythen werden und von denen natürlich die Gründerväter erzählen müssen. «Das Studio war in der Stadt in der Nähe einer Straßenbahnstation», erinnert sich Palotai. «Es war Sonntag. Die Stadt war ruhig. Es gab kaum Verkehr. Wenn wir müde waren, dann haben wir manchmal einfach das Mikrophon aus dem Fenster gehängt, im Radio hörte man dann zum Beispiel Vogelgezwitscher oder was eben sonst so passierte auf der Straße. So war's auch an diesem Sonntag, als einer der Techniker von Tilos Radio gerade mit der Straßenbahn in Richtung Studio fuhr. Er hatte die Kopfhörer aufgesetzt, um zu hören, was im Radio los war, und plötzlich hörte er eine Straßenbahn kommen. Und zwar die Straßenbahn, in der er saß. Er hörte, wie sie in eine Station einfuhr, wie sich die Türen öffneten und wieder schlossen und wie die Fahrt weiterging. Stellen Sie sich also vor: Sie sitzen in einer Straßenbahn und hören im Radio, wie eine Straßenbahn immer näher kommt. Alles was Sie hören, verläuft synchron zu dem, was sie gerade erleben. Das ist wie in einer One-man-Show, als ob man das Radioprogramm im Moment des Hörens selbst gestaltet. Zum Glück ist der Techniker gesessen, als er schließlich herausfand, was da vor sich ging. Denn das ist ja eigentlich verrückt.»

Polen

In Polen ist die von Krzysztof Piekarczyk gegründete Internetseite «terra soundtralis incognita» der bislang größte und facettenreichste digitale Umschlagplatz für experimentelle polnische Musik. Es ist einigen wenigen Multiplikatoren zu verdanken, daß Wißbegierige wie Piekarczyk bereits in den 80er Jahren eine erste Ahnung davon erhielten, was in der westlichen Musikszene gerade angesagt war. Da gab es etwa Tomasz Beksinski, der zur Freude Tausender Teenager in Polen in seiner Radioshow «Romantycy Muzyki Rockowej» ausgiebig seiner Vorliebe für New Wave und Gothic frönte, oder nicht zu vergessen: Henryk Palczewski und sein legendäres Kassettenservice ARS2. Zuerst forderte man von Palczewski eine Auflistung über den Bestand seiner Plattensammlung an, nach dieser konnte man sich sein eigenes Mixtape zusammenstellen, das Palczewski nach Zusendung einer leeren Kasette beziehungsweise dem Geld für diese und einem frankierten Kuvert prompt aufnahm. Wenn man daran denkt, daß 2002 in Polen gerade zehn Jahre Internet gefeiert wurden und Krzysztof Piekarczyk bis vor gar nicht so langer Zeit zwar einen Webspaces, aber keine Email-Adresse hatte, dann wirken Geschichten, wie etwa auch die rund um Tomasz Szumski noch gar nicht so weit entfernt. Dominik Kowalczyk erinnert sich zurück: «Er ist durch die ganze Stadt marschiert und hat versucht, seine Platten zu verkaufen. Ich war neugierig, ich kannte all diese Bands nicht, wollte sie aber kennenlernen, etwas von ihnen hören, also fragte ich Tomasz Szumski, ob ich mir die Platten ausborgen dürfte; er gab sie mir – alle 70 – und das, obwohl er mich erst ein- oder zweimal davor getroffen hatte und eigentlich gar nicht wissen konnte, ob ich nun verlässlich war oder nicht. Ich borgte mir also von meinen Freunden einen Plattenspieler aus und begann mich durch all diese Platten hindurchzuhören. Eine Woche lang hab ich die Schule geschwänzt, bin nicht außer Haus gegangen, weil diese Musik einfach ganz anders war als alles, was ich davor gehört hatte. Ich konnte nicht aufhören zuzuhören. Das war der Anfang. Kurz darauf wanderte die ganze elektronische Musik, die sich bis dahin bei mir angesammelt hatte, wie etwa Tangering Dream oder Klaus Schulze, in den Mistkübel, und ich begann, The Swans zu hören, Throbbing Gristle und so weiter.»

Die Genres überlagern sich zwar, aber die Grenzen sind natürlich zugleich auch ganz klar. Krzysztof Knittel, Komponist, Improvisator, höchst aktiver Organisator und zur Zeit auch Vorsitzender des polnischen Komponistenbundes, findet sich zwischen den Fronten wieder: Während er selbst immer das Risiko suchte, ist er gleichzeitig mit konservativ komponiertem konfrontiert und gerade in den letzten Jahren bereitet ihm das Kopfzerbrechen. «Was heute geschrieben wird, ist wie das Gegenteil von Avantgarde. Manche Klänge mögen ja neu

sein, aber diese Art, eine Partitur zu schreiben, ist so gestrig! Alles ist rückwärtsgewandt, das schockiert mich. Was ist da passiert? Sowohl in Polen als auch international ist das heute so: So wenige junge Komponisten wollen noch etwas entdecken. Es gibt keine Avantgarde, soweit ich das sehe. Außer bei jenen, die eigentlich nicht aus der Musik kommen! Ist das nicht außergewöhnlich?»

Völlig unvorhersehbar ist, was Wojtk Kucharczyk, das Mastermind des Labels Mik.Musik und auch der semitheatralischen Gruppe Molr Drammaz, für seine jeweils nächste Produktion ausheckt. Hörspielartige Experimente, kleine Rock-Dramen, theatralische Sprachungetüme, elektronische Ironisierungen, und das alles verpackt in liebevollst gestaltete Covers voller graphischer Details und sprachlicher Doppelbödigkeiten. Molr Drammaz ist eben genauso eine Gruppe von «außerhalb» der Musik, aus dem Schnittfeld von bildender Kunst, Theater und Musik. Das aktuelle künstlerische Basislager ist auf einer CD angegeben, unter anderem auch auf deutsch: «Die Kattowicer Zweigstelle der Akademie der schönen Künste in Krakau». Marek Choloniewski kommentiert diese Entwicklungen: «Die verschiedenen Kunst- und Musikgenres bilden so etwas wie eine natürliche Landschaft, verschiedene Netzwerke. Manche tauchen in Galerien auf, andere im Konzertsaal. Eine experimentelle Musikgruppe aus dem Kontext der bildenden Kunst wie Molr Drammaz gerät zum Beispiel noch nicht ins Blickfeld des jetzigen Komitees des Warschauer Herbst, meine Verrücktheiten schon, aber ich bin ja ein Komponist, der was Verrücktes macht.»

Wojtk Kucharczyk arbeitet mit seinem Label Mik.Musik unermüdlich an der Verknüpfung diverser Musikprojekte. Dabei agiert er nicht nur innerhalb von Polen, sondern versucht auch ganz bewußt, einen Austausch mit Gleichgesinnten in anderen Ländern zu etablieren: «Das Wichtigste ist nun, gute Kontakte ins Ausland zu knüpfen. Ich sehe, daß es in Europa und auch in den Vereinigten Staaten eine gemeinsame Szene gibt. Welche Nationalität ein Künstler letztendlich hat, ist dort nicht wichtig. Labels in Österreich bringen Künstler aus Spanien heraus und umgekehrt, die Spanier veröffentlichen Österreicher oder Deutsche, Amerikaner, Japaner. Es ist eben eine Szene, aber Polen steht noch immer außerhalb. Und ich glaube auch, daß Polen den Menschen in anderen Ländern viele gute eigene Konzepte anzubieten hat.»

Litauen

In Litauen, so der Komponist Arturas Bumsteinas, scheut man sich nicht davor, ordentlich anzupacken. «Alles entstand aus dem Enthusiasmus der Leute. Das ist für Menschen aus dem Westen schwierig zu verstehen, wie man ein ganzes Festival fast ohne Geld organisieren kann. Aber es war allen ein Bedürfnis; manche haben sogar ihr privates Geld dafür gegeben. Und das Zentrum für zeitgenössische Kunst half auch mit, es war eine einzige große Zusammenarbeit.»

Die Musik- und Kulturschaffenden Litauens haben sich ihren Enthusiasmus offensichtlich bewahrt, und das obwohl es in den letzten Jahren immer enger geworden ist. So gibt es mittlerweile fast keine einzige Radiosendung mehr, in der experimentelle Musik vorgestellt wird, erzählt der Komponist Antanas Jasenka, der Mitte der 90er Jahre auch Redakteur einer Radiosendung für neue Musik war, bis die Führung des staatlichen Radioprogrammes LR3 entschied, daß die Musik, die Jasenka präsentierte, nicht genügend Hörer bringt, sprich: nicht profitabel genug sei. Entwicklungen wie diese beobachtet man in Litauen mit erstaunlicher Gelassenheit, sie seien nicht zuletzt auch ein Beweis dafür, daß sich die Lage in Litauen normalisiere. Beeindruckend ist auch, mit welcher Unbeirrtheit und Zuversicht die Musik- und Kulturschaffenden Litauens ihren Weg fortsetzen. Antanas Jasenkas' Eindruck von der derzeitigen zeitgenössischen Musikszene Litauens ist ein sehr positiver: «Es gibt viele spannende Events, auch an der Schnittstelle zwischen offizieller Avantgarde und Underground. Die gesamte Szene erscheint mir sehr lebendig. Und im wesentlichen, glaube ich, ist die Situation in der litauischen Musikszene nicht anders als die in Westeuropa.»

In den 80er Jahren formulierte eine neue Generation, allen voran die Komponisten Vytautas Barkauskas jun., Gintaras Sodeika, Rytis Marsulis, und Sarunas Nakas, einen künstlerischen Neubeginn: Gegen das System, aber auch gegen das Sentimentalisch-Nationale, für das Extreme, für das Individualistische, sei es asketisch oder verspielt. Nakas zeichnet ein etwas mehrdeutigeres Bild des heutigen Litauischen Selbstverständnisses. «Ich glaube, daß wir eine einzigartige Möglichkeit hatten, in mehreren Systemen zu leben. Und das dauert immer noch an. Das ist eine sehr reiche Erfahrung, und wir haben dabei auch die Vernichtung Tausender Illusionen miterlebt. Auch jetzt entstehen neue Illusionen und Utopien, und die Menschen werden dabei zu einer Art polyglotter Wesen: Menschen, deren Schlüssel verschiedene Systeme knackt, die verschiedene Sprachen sprechen. Sie betrachten dann alles unaufgeregt und ruhig, ohne besondere romantische Träume über das Leben.»

Unternehmungsfreudig sind die Musiker und Organisatoren in Litauen, und gerade deswegen stoßen sie ziemlich bald an die Grenzen ihres kleinen Landes. Jurate Kucinskaite stellt das Problem in eine historische Perspektive, um schlußendlich – nicht zuletzt aus der Perspektive der Veranstalterin, die sie ja auch ist – bei nicht unwichtigen Problemen der Gegenwart zu landen. «Zu Sowjetzeiten haben die Musiker in der ganzen Sowjetunion reisen und spielen können, das war ein großer Kulturbereich «Eur-Asien», ein riesiges Territorium. Als Litauen sich selbständig

gemacht hat, wurden Litauer vorerst bewußt nicht eingeladen, die Grenze zum Osten wurde gesperrt. Mittlerweile ist es für uns gleich teuer, in Richtung Osten zu Festivals zu reisen oder Musiker aus östlicheren Ländern zu Festivals nach Litauen einzuladen wie nach oder aus dem Westen. Früher wurden wir aus dem Osten versorgt, nun aus dem Westen. Aber die Litauer fahren noch nicht oft nach Westen. Ich denke, die Bresche Richtung Westen ist noch nicht geschlagen worden.»

Rumänien

In Rumänien sucht man nicht nach Anschluß, man weiß sich seit Jahrzehnten als vorne dabei. Octavian Nemescu, einer der Doyens der zeitgenössischen Musik Rumäniens, der immer noch in Bukarest lebt, arbeitet und unterrichtet, betont: «Hier in Bukarest in Rumänien gab es schon Ende der 60er Jahre die kompositorische Richtung der <Spektralmusik>. Der mittlerweile verstorbene Komponist Corneliu Cezar hatte als erster die Idee einer avancierten Musik beruhend auf natürlichen Resonanzschwingungen, als Opposition zum Serialismus.»

Daß es zwar berühmte Emigranten gibt – von Horatiu Radulescu bis Adriana Hölszky –, aber dennoch auch viele, die im Land durchgehalten haben – von Myriam Marbé über Aurel Stroë zu Octavian Nemescu –, mag einer der Gründe sein für das zarte, aber existierende Pflänzchen einer aufrechterhaltenen Tradition der Avantgarde in Rumänien. Dazu eine Erinnerung der Komponistin Irina Hasnas: «Einige Komponisten fungierten als Schirm, als Abschirmung, und darunter passierte alles Wichtige. Natürlich gab es einige, die schrieben für das kommunistische Regime: Oratorium, Kantate, Patriotische Lieder. Ich erzähle das jetzt wie einen Witz: Wenn die Kommunistische Partei was brauchte, und zwar besser gestern als heute, wurde jemand angerufen, und schon schrieb er. Aber unter diesem Schutzschirm entstand eine wundervolle eigene Welt, ein Laboratorium, in dem diskutiert und entdeckt wurde. Es gab diese Montagtreffen, man traf einen der Meister aus der <Goldenen Generation>, und es gab Diskussion und Diskurs über das Neue, das Gewagte. Jeden Montag um fünf trafen wir uns im Atheneum.» Wie man sich im Licht

versteckt – das Atheneum ist nämlich das größte und schönste Konzertgebäude im Zentrum von Bukarest.

Das elektronische Studio befindet sich im Keller eines der schönsten Palais von Bukarest. Auch das kleine Büro der rumänischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ist dort untergebracht. Maia Ciobanu, Komponistin und Präsidentin der IGNM Rumänien, erzählt, auf welcher mirakulösen Weise es dazu kam: «Wir führen Teile unsers öffentlichen Musiklebens in diesem wunderschönen, palastähnlichen Gebäude und die Geschichte geht so: Einer der großen Industriellen des späten 19. Jahrhunderts, der in Rumänien auch mit dem Beinamen <Der Reiche> – Nabäbul – versehen wurde, war verheiratet mit Prinzessin Cantacusinó, einer der reichsten Adelligen Rumäniens. Diese wiederum verliebt sich später in den Komponisten George Enescu, den großen Gründer aller zeitgenössischen Musik in Rumänien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dieser Industrielle lebte nicht nur ein luxuriöses Leben, sondern auch ein der Kunst gewidmetes. Unter anderem ließ er sich vom damals wichtigsten Architekten Rumäniens diese unglaubliche Villa erbauen, mit Prunkräumen und Konzertsaal. Nach dem Tod des Industriellen verliebte sich Prinzessin Cantacusinó in den jüngeren, energischen, künstlerisch agierenden George Enescu. Diese wahre Liebesgeschichte verschaffte der zeitgenössischen Musik von Rumänien diese Bleibe. Diese Liebesgeschichte verteidigte in seiner Nachwirkung dieses Haus aber auch noch gegen Ceausescu: Im Testament der Prinzessin Cantacusinó steht nämlich ganz klar, daß dieses Haus der Musik gewidmet sein muß. Als Ceausescu in den 80er Jahren das Palais an sich reißen wollte, fand nicht einmal er einen Weg an diesem letzten Willen vorbei. Das Haus stand zwar eine Weile leer, aber gleich nach der Revolution wurde es wieder für die Musik genutzt: Es gibt natürlich ein Enescu-Museum, die Verwertungsgesellschaft hat ihre Büros hier, auch der Komponistenbund, das Elektronische Studio, Konzerte finden statt, und auch die IGNM hat ihr Büro hier»

Bulgarien

Auch in Bulgarien kommt man immer wieder zur Frage nach den Wurzeln, nach der Herkunft, nach der Identität. Und es spielt dabei kaum eine Rolle, ob man mit Todor Krst aus der Clubszene spricht, mit Georgi Arnaudov als Instrumentalmusikkomponist oder mit dem Elektroakustik-Experten Vladimir Djambazov. Sowohl in den Gesprächen als auch in der Musik schimmert Vergangenes ständig palimpsestartig durch das Neue. 1998 komponierte Vladimir Djambazov das Stück *Praying*: Für die leisen, akustisch übermalten, an Orthodoxes erinnernden Klänge dieses elektroakustischen Stücks kann man im Zentrum von Sofia eine eindrucksvolle kunsthistorische Entdeckung finden. Umbaut von einem riesigen Bürokomplex aus den 30er Jahren, scheint sich die kleine Georgskirche mit ihrer Kuppel hartnäckig zu behaupten: In ihrer Anlage noch aus den Jahrhunderten des Römischen Reiches stammend, verraten sowohl diese Lage der Kirche als auch die Fresken im Inneren der Kuppel mehr von Geschichte und Dilemma des Landes, als sie sollten: Freskenreste aus der Zeit des – wie es in Bulgarien heißt –

Goldenen Zeitalters des ersten Bulgarischen Reiches, also ca. 900 nach Christus, sind überlagert von großflächigen Übermalungen aus späteren Jahrhunderten, übermalte fliegende Engel der Verkündigung: Auch dem zeitgenössischen Selbstverständnis künden sie noch von einer Geschichte andauernder kultureller Überlagerungen. Der Komponist Georgi Arnaudov rekapituliert: «Es beginnt schon damit, daß die Bulgaren gar keine Slawen sind. Dieser Stamm ist angeblich irgendwann aus dem nördlichen Tibet eingewandert. Davor schon war Bulgarien römisch und slawisch, danach kamen die christlichen Jahrhunderte, dann die islamisch-osmanischen. Und im 20. Jahrhundert der Atheismus. Das ist einfach zuviel für einen Ort.»

«Das Album von Isihia ist jenes Produkt, auf das ich als gebürtiger Bulgare am meisten stolz bin», sagt AveNew Productions-Labelboss Bobby Ivantshev, «Als ich die Musik von Isihia zum ersten Mal hörte, war ich einfach nur geschockt. Ich habe mir gesagt: Genau daher kommen wir. Und wer erst einmal weiß, woher er kommt, der weiß auch, wohin er geht. Wer sich seiner Geschichte bewußt ist, der versteht auch seine gegenwärtige Situation und kann seine Zukunft einschätzen. Wir wollten den jungen Leuten zeigen, daß es eine solche Musik gibt. Die Botschaft sollte sein: Hier liegen unsere Wurzeln, das sind wir als Bulgaren.»

Isihia ist sozusagen ein musikalisches Konzentrat bulgarischer Geschichte: thrakische, romanische, slawische und byzantinische Einflüsse mischen sich mit christlichen Gesängen, eine Referenz an die Zeit des Hesychasmus, einer christlichen Bewegung im mittelalterlichen Bulgarien, die auch als eine Reaktion auf die Besetzung Bulgariens durch die Türken im 14. Jahrhundert gelesen werden kann. Das Wort «Isihia» bedeutet Stille, Kontemplation, Frieden. Die Vertreter des Hesychasmus haben ihre Kraft im spirituellen Rückzug gesucht. Der Blick nach innen, der Versuch, das Wesentliche zu verorten, war eben immer schon eine gängige Reaktion auf gesellschaftliche Umbrüche. Nach Stille, Kontemplation und Frieden, so Bobby Ivantshev, sehne man sich auch im heutigen Bulgarien wieder vermehrt. Bobby Ivantshev verabsäumt es natürlich nicht zu betonen, daß Isihia bereits an die 3000 Alben verkauft haben. Das Geschäft mit der Vergangenheit scheint also Zukunft zu haben.

Auch Todor Krst glaubt, daß es nur noch eine Frage der Zeit ist, bis man sich in Bulgarien wieder vermehrt den eigenen musikalischen Wurzeln zuwenden wird. Sollte dem tatsächlich so sein, dann ist Todor Krst seiner Zeit jedenfalls voraus. Die Basis für Krsts derzeitige Soundstudien bildet ein 1000 Seiten dickes Buch voller alter bulgarischer Volkslieder. Todor Krsts Obsession besteht nun darin, die rhythmischen und melodischen Strukturen, die der bulgarischen Volksmusik zugrunde liegen, in zeitgenössische elektronische Musik zu übertragen. «Die bulgarische Volksmusik ist reich an Bedeutungen und Semantiken, die sich leicht auf elektronische Musik übertragen lassen. Genau das versuche ich zur Zeit. In der bulgarischen Volksmusik gibt es viele harmonische und rhythmische Strukturen, die in Vergessenheit geraten sind. Ich wollte sie abstauben und wiederbeleben. Wenn ich es schaffe, meine Musik im Westen ein bißchen populärer zu machen, dann werden die Leute dort verstehen, daß bulgarische Musik sehr tanzbar ist. Sie werden verstehen, daß die bulgarische Volksmusik nicht nur um das Phänomen der bulgarischen Stimmen kreist. Es liegt mir viel daran, denn sonst wird Folkpop die ursprüngliche bulgarische Volksmusik einfach verschlucken. Das wäre Mord! Schon heute glauben viele Bulgaren, daß Folkpop die ursprüngliche bulgarische Volksmusik darstellt, und das finde ich sehr schade. Für mich ist das wie eine Art Mission. Und ich habe herausgefunden, daß derzeit die Chancen, meine «Message» unter das Volk zu bringen, immer größer werden.»

Weitere und ausführlichere Berichte und Analysen finden sich in: Susanna Niedermayr/Christian Scheib: *extenden meridians – new music territories in europe. reports from changing countries* (dt./engl., inkl. CD) Czech Republic, Latvia, Estonia, Serbia-Montenegro, Rumania, Lithuania, Croatia, Bulgaria, Poland, Slovakia, Slovenia, Hungary, PFAU Verlag 2003 sowie unter: <http://lineinlineout.underground.hu>

Susanna Niedermayr und Christian Scheib: Reisesplitter und Musikgeschichten. Aus dem Süden, Osten und Norden, in: Katalog Wien Modern 2003, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2003, S. 35-41.