

**Theresa Jacobs  
Paul Viebeg  
Hrsg.**



Mały rjad Serbskeho instituta Budyšin  
Kleine Reihe des Sorbischen Instituts Bautzen

**35**

**Am Ende wird von mir  
nur gesammelter Schabernack  
übrig bleiben**

Juro Měťšk – Ein Porträt



**Serbski** Sorbisches  
**institut** Institut



**35 · 2023**

Mały rjad Serbskeho instituta Budyšin  
Kleine Reihe des Sorbischen Instituts Bautzen



**Serbski** Sorbisches  
**institut** Institut

© 2023 **Serbski institut Budyšin**

Sorbisches Institut Bautzen  
Dwórnišćowa 6 · Bahnhofstraße 6  
D-02625 Budyšin · Bautzen  
T +49 3591 4972-0  
F +49 3591 4972-14  
[www.serbski-institut.de](http://www.serbski-institut.de)  
[si@serbski-institut.de](mailto:si@serbski-institut.de)

**Redakcija** Redaktion  
Theresa Jacobs, Lubina Mahling  
**Lektorat** Lektorat  
Karin Damaschke  
**Wuhotowanje** Gestaltung  
Ralf Reimann, Büro für Gestaltung,  
Bautzen  
**Čišć** Druck  
Union Druckerei Dresden GmbH  
**ISBN** 978-3-948166-94-6



*Serbski institut spěchuje so wot Założby za serbski lud,  
kotraž dóstawa lětnje přiražki z dawkowych srědkow na  
zakładže hospodarskich planow, wobzamknjenych wot  
Zwjazkowego sejma, Krajneho sejma Braniborskeje a  
Sakskeho krajneho sejma.*

*Das Sorbische Institut/Serbski institut wird gefördert  
durch die Stiftung für das sorbische Volk/Założba  
za serbski lud, die jährlich auf der Grundlage der  
beschlossenen Haushalte des Deutschen Bundestages,  
des Landtages Brandenburg und des Sächsischen  
Landtages Zuwendungen aus Steuermitteln erhält.*

Theresa Jacobs  
Paul Viebeg  
Hrsg.

**Am Ende wird von mir  
nur gesammelter Schabernack  
übrig bleiben**  
Juro Mětšk – Ein Porträt

**35**

Mały rjad Serbskeho instituta Budyšin  
Kleine Reihe des Sorbischen Instituts Bautzen

## Seite    Inhalt

- 7    Dank
- 9    Vorwort
- 13    **Rein oder raus?** Juro Mětšk
- 15    **Juro Mětšk – Eine biografische Skizze** Ulrike Mětšk
- 25    **Es muß sein** Ulrike Mětšk
- 26    **Der Honig im Winter** Andreas Hennig
- 27    **Dichters Tasse** Juro Mětšk
- 31    **KONTRAKTION** Ulrike Mětšk
- 33    **RETOUR** Ulrike Mětšk
- 35    **STIGMA** Ulrike Mětšk
- 37    **ANGESPROCHEN. Bemerkung zu Juro Mětšk** Christoph Staude
- 39    »Es hätte auch anders sein können ...«  
**Perspektiven zum Œuvre von Juro Mětšk** Matthias Henke
- 49    **Im Gespräch mit Juro Mětšk** Theresa Jacobs
- 63    **Welches Glück für mich, Juro Mětšk zu begegnen** Jan Cyž
- 64    **Über Jan Cyž** Juro Mětšk
- 65    **Can you help me, occupy my brain? Oh yeah!** Stefan Hauser
- 65    **Der Zuhörer** Annette

- 69 **Berichtigung** Paul Viebeg
- 70 **Steigen. Sinken. Bleiben.** Andreas Hennig
- 73 **Brief an Juro Mětšk** Heiner Reinhardt
- 75 **Drei Skizzen dreier Begegnungen** Mato Nowak
- 79 **Juro Mětšk und Günter Józef Šwjentek erobern den Czorneboh**  
Andreas Hennig
- 82 **Für JURO MĚTŠK. ANEKDOTE zu seinem 60. GEBURTSTAG am 1. Mai 2014**  
Ursula »Usch« Burkia
- 83 **Erinnerungen an Juro Mětšk** Malte Hübner
- 89 **In selbstbewusster Stille. Nachruf auf Juro Mětšk** Gerald Felber
- 91 **Zum Gedenken an Juro Mětšk** Johannes Finsterbusch
- 92 **Nachtstück** Ulrike Mětšk
- 97 **Herbstmorgen** Ulrike Mětšk
- 98 **Přeco to same** Juro Mětšk
- 99 **Wenn er gefragt würde ...** Juro Mětšk
- 101 **Chronologisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Juro Mětšk**  
Armin Köhler, Juro Mětšk
- 106 Bildquellen
- 107 Herausgeber:innen



*Ulrike und Juro, Ulrike Mětšk, um 2010, Tusche*



## Dank

Nach dem Tod meines Mannes, des Komponisten Juro Mětšk, hatte ich beschlossen, ein kleines Buch über ihn zusammenzustellen. Aber nachdem ich damit begonnen hatte, verschlechterte sich mein Gesundheitszustand, sodass ich die Arbeit aufgeben musste. Dankenswerterweise zeigte sich Frau Dr. Theresa Jacobs vom Sorbischen Institut bereit, diese Arbeit weiterzuführen, sie zu erweitern und sie in der Kleinen Reihe des Sorbischen Instituts zu veröffentlichen. Dafür danke ich ihr sehr!

An dieser Stelle möchte ich mich aber auch bei Freunden bedanken, die Texte über Juro geschrieben und mir übergeben haben:

Ursula »Ušch« Burkia, Berlin †  
Jan Cyž, Bautzen  
Dr. Gerald Felber, Berlin  
Johannes Finsterbusch, Rostock  
Stefan Hauser, Dresden  
Prof. Dr. Matthias Henke, Siegen  
Andreas Hennig, Bautzen  
Malte Hübner, Rostock  
Mato Nowak, Ljubljana  
Heiner Reinhardt, Lübschütz  
Christoph Staude, Hombroich  
Paul Viebeg, Berlin

Besonderer Dank geht an Inge Müller, die für mich die Texte abschrieb, sowie Eberhard Wunsch, der sich übergangsweise mit großem Einsatz um die Materialzusammenstellung kümmerte.

Ausdrücklicher Dank geht ebenfalls an die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), namentlich an Katrin Bicher, sowie an das Sorbische Kulturarchiv am Sorbischen Institut in Bautzen, namentlich an Dr. Annett Bresan und Marhata Delenk, für die Kooperation und die Bereitstellung der Abbildungen aus dem Nachlass Juro Mětšks.



*Der Wanderer V, Ulrike Mětsk, 2016, Mischtechnik*

## Vorwort

*Am Ende wird von mir nur gesammelter Schabernack übrig bleiben*, sagte der Komponist Juro Mětšk einmal zu seiner Ehefrau Ulrike Mětšk. Nach seinem Tod im Januar 2022 hatte sie deshalb zwei Anliegen: Juro Mětšks »Die Wendische Schifffahrt« (1993/94), die Bühnenmusik zur gleichnamigen Tragikgroteske von Kito Lorenc, sollte als CD erscheinen und sie wollte Erinnerungen an ihren Mann in einem Buch festhalten.

Paul Viebeg unterstützte seine Mutter bei der Verwaltung des Nachlasses. Juro Mětšks Autografen und musikalisches Material waren bereits zu Lebzeiten auf seinen Wunsch hin in die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) nach Dresden gelangt, ein Teilnachlass, bestehend aus Programmheften, Briefen, Noten, Texten und Fotos, wurde dem Sorbischen Kulturarchiv am Sorbischen Institut in Bautzen übergeben.

Im Rahmen eines Forschungsprojekts zu freischaffenden sorbischen Künstler:innen in der DDR und Transformationszeit 1989/90 befasste sich Theresa Jacobs 2022 mit der wissenschaftlichen Bearbeitung eines längeren Interviews, das sie im August 2019 mit Juro Mětšk geführt hatte. Durch ein Telefonat zum weiteren Umgang mit dem Nachlass von Juro Mětšk im Dezember 2022 begann eine intensive Reise durch Geschichte und Geschichten der Familie Mětšk. Eberhard Wunsch stellte derweil ein Buch mit Texten und Bildern zusammen, das als Vorlage für diese neu konzipierte und erweiterte Hommage an einen außergewöhnlichen Menschen und Komponisten diente.

Über Leben und Werk Juro Mětšks ist schon einiges gesagt worden, weshalb das vorliegende Heft vor allem Ulrike Mětšk auf das Leben ihres Mannes blicken lässt. Erinnerungen und Anekdoten von Familienangehörigen und Freunden ergänzen das Bild. Juro Mětšk selbst spricht zu uns durch eine Auswahl seiner Gedichte und sein letztes Interview. Ergänzt werden die Texte von Fotografien aus seinem Leben und Bildern von Ulrike Mětšk und anderen Künstlern. Fangen Sie einfach an zu lesen, egal wo: *Übrig* bleibt mehr als nur *gesammelter Schabernack*.

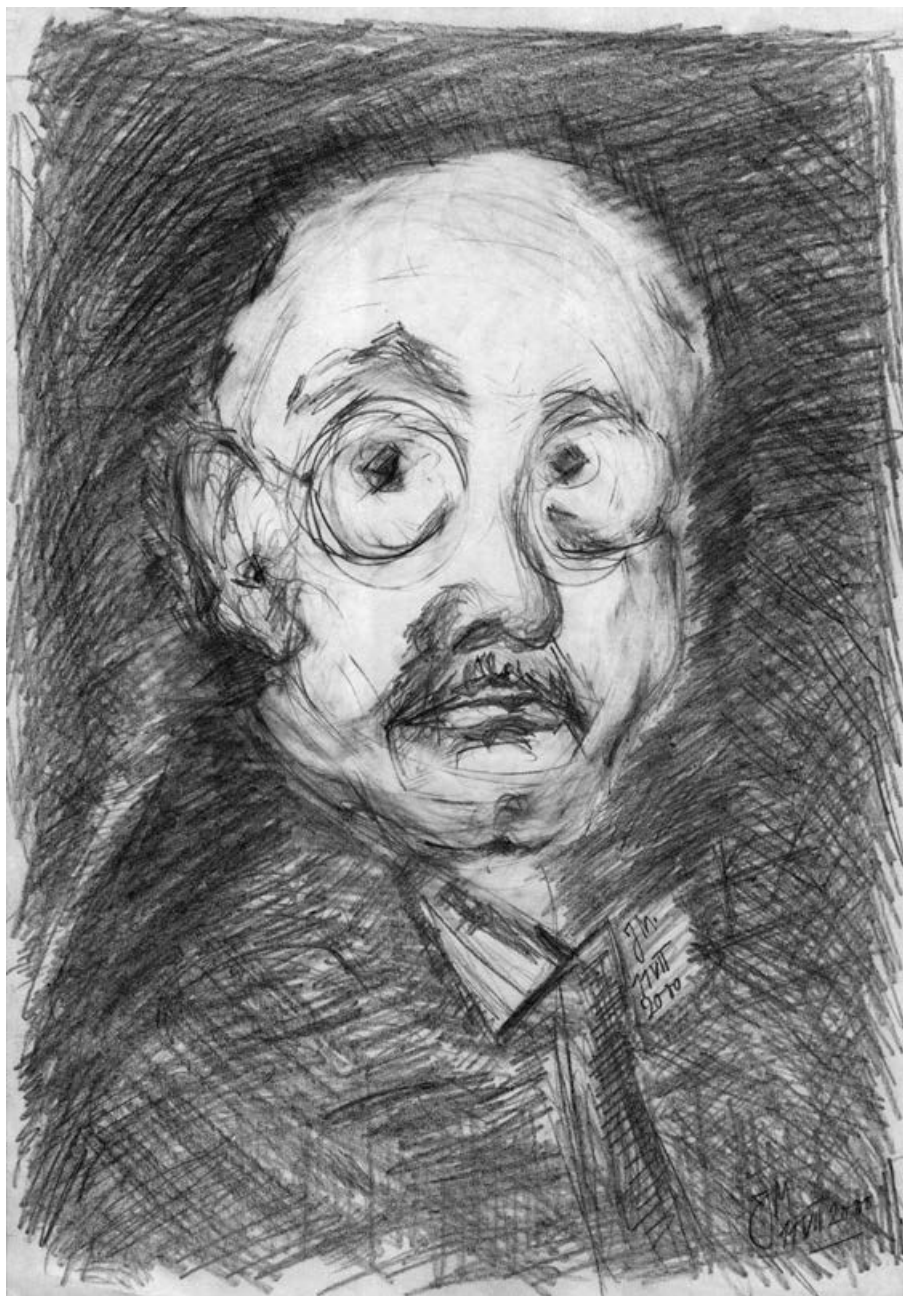
Liebe Ulrike, dieses Heft sei Dir von Herzen gewidmet!



*Juro Měťšk wandert, 1958, Fotografie, SKA Bautzen*



*Der Wanderer IV, Ulrike Mětšk, 2010, Mischtechnik*



*Selbstporträt, Juro Mětsk, 11. Juli 2000, Bleistift, SKA Bautzen*

Rein oder raus?

Hörch, was kommt von draußen rein!  
Alle mal horchen, was von draußen reinkommt!  
Wenn man horcht, kommts von draußen rein.  
Erst horchen, dann reinkommen!  
Draußen kommt man nur horchend rein:  
HORCH kommt von draußen rein, was?

Juro Měšć  
19. hundert UND...



*Juro Měťšk, 1955, Fotografie, SKA Bautzen*



## Juro Mětšk – Eine biografische Skizze

### Geburt

Am 1. Mai 1954, um 6 Uhr in der Früh wurde Juro Mětšk in der Frauenklinik an der Ecke August-Bebel-Straße und Taucherstraße in Bautzen geboren. Zugleich setzte mit »Schnadderateng« die 1. Mai-Blaskapellenmusik ein. Der Junge wird sich eine Zeit lang in dem Glauben wiegen, dass man allein ihm zu Ehren aufspielte. Seine Eltern gaben ihm den Vornamen Juro aus Verehrung gegenüber dem Gronauer Sprachgenie Georg Sauerwein (1881–1934), der sich sorbisch, was seine Lieblingssprache war, Juro nannte. Der Vater, Frido (Alfred) Mětšk (1916–1990), war promovierter Slawist, Altphilologe und Dichter. Die Mutter, Ludmila Mětškowa, geb. Holanec (1923–1999), die in Prag Bibliothekswissenschaft studiert hatte, gab nach der Geburt des Sohnes Juro und der Tochter Wanda die Arbeit als Chefredakteurin der Zeitschrift »Serbska šula« auf, widmete sich mit Hingabe der Erziehung der beiden Kinder und hielt ihrem Mann in aufopfernder Weise den Rücken frei.

### Herkunft väterlicherseits

*Wär' jeder Schuster ein Poet  
und jeder Esel ein Prophet,  
es hätte sein Bewenden,  
wie sollte das wohl enden?*

*Kannst du was besser machen,  
rühr dich, zeig deine Sachen,  
selbst wenn die große Menge hier  
mit seinem Beifall kargt bei dir!*

Oswald Mietzschke, »Späne« Nr. 311 und 348

Diese beiden Verse entstammen der Feder des Großvaters Oswald Mietzschke (1886–1959), der im Verlauf seines Lebens diverse Anekdoten, Verse, außerdem zahlreiche Aphorismen, die er ebenfalls »Späne« nannte, ja sogar kleine Theaterstücke verfasste. Hineingeboren in eine bitterarme wendische Korbflechterfamilie in Kraupa bei Elsterwerda, besaß der kleine Oswald kaum Aussicht auf Bildungschancen. Das Schicksal meinte es jedoch gut mit ihm. Ein reicher Herr, der Gefallen an dem aufgeweckten Jungen fand, förderte seinen Bildungsweg. Mit enormem Fleiß erarbeitete sich der Junge eine beachtliche Allgemeinbildung und schlug später eine Beamtenlaufbahn ein. Um die Jahrhundertwende ging er nach Berlin, um dort das elektrische Netz Berlins, ein kühnes Projekt, mit aufzubauen. Die Berliner Jahre waren für Oswald eine sehr gesellige Zeit. Er besuchte Theater, er liebte Operetten, komponierte Melodien, schrieb Liedtexte und gab mitunter Komponisten den Auftrag, seine eigenen Texte zu



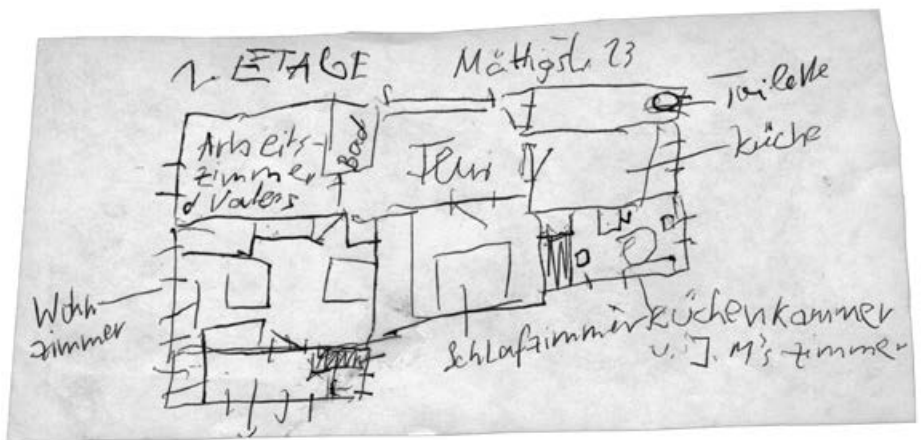
*Juro Měťšks Eltern, 15. August 1954, Fotografie, SKA Bautzen*

vertonen. Auch ließ er sich von Malern Bilder nach eigenen Vorstellungen malen. Da er Paul Linke sehr verehrte, konstruierte er zu guter Letzt eine verwandtschaftliche Beziehung zu seiner Familie. Er lernte außerdem die Notenschrift und brachte sich das Klavierspiel selber bei.

Später kehrte er zurück nach Sachsen und heiratete dort Luise Schönherr (1886–1928), die aus Chemnitz stammte. Nach ihrem frühen Tod – sie schlief beim Kochen in der Küche ein – heiratete Oswald Mietzschke ein zweites Mal. Auch Margarethe Donath starb nach kurzer Zeit. Zu seiner Stiefmutter hatte der aus erster Ehe stammende Frido ein besonders inniges Verhältnis. Als er fünf Jahre alt war, starb auch seine Großmutter, von der er einiges Wendische vernommen hatte. Der Vater, nun alleinerziehend, ließ dem Jungen eine gediegene akademische Bildung zukommen.

Frido Mětšk besuchte die Kreuzschule in Dresden und studierte anschließend in Halle, Jena und Frankfurt an der Oder. Er wurde 1941 als Sanitäter eingezogen und an die Ostfront geschickt. 1944 geriet er in sowjetische Gefangenschaft und kam nach Karelien, woher er 1949 nach Dresden zurückgelangte. Der Vater Oswald hatte die Bombardierung Dresdens 1945 in einer stadtnahen Mühle überlebt, wo er sich in weiser Voraussicht einquartiert hatte.

Nachdem Frido Mětšk aus der Gefangenschaft zurückgekehrt war, begaben sich Vater und Sohn nach Bautzen und bezogen eine Wohnung in der Mättigstraße 23. Frido Mětšk begann mit dem Aufbau der Sorbischen Oberschule, deren Direktor er wurde. Bald darauf heiratete er Ludmila Holanec. Die junge Frau zog in die Mättigstraße in den Herrenhaushalt ein. Ludmila erzählte später, dass sich die beiden, gemeinsam an einem Tisch sitzend, aus einer Schüssel rasierten. Die Wohnung stellte sich nach der Geburt der Tochter Wanda (geb. 1956) als ziemlich beengt heraus. So gab es keinen Komfort, keine Kohleöfen, keine Waschmaschine, aber ein Wohnzimmer, ein väterliches Arbeitszimmer, ein elterliches Schlafzimmer, eine nicht beheizbare Küche und eine winzige Kammer hinter der Küche, in der der Großvater lebte. Nach dem Tod des Großvaters wurde diese Kammer Juros Arbeitszimmer.



Grundriss der Wohnung auf der Mättigstraße 23 in Bautzen, Ulrike Mětšk, um 2018, Skizze, SKA Bautzen

## **Herkunft mütterlicherseits**

Die Mutter des Komponisten, Ludmila Holanec, später Mětškowa, wurde als älteste Tochter von vier Kindern in Kleinbautzen geboren, wo der Vater, der sorbische Kantor Arnošt Holan (1882–1948), geboren in Jannowitz bei Göda, als Schulleiter wirkte und auch das Kantorenamt ausübte. Seine Frau Ema Holanowa (1900–1980), geb. Gruhlec, einer kinderreichen sorbischen Großbauernfamilie entstammend, war sehr musikalisch und verfügte über einen schönen Sopran. Sie saß in der Kirche stets in der ersten Reihe und hatte im Alter die Angewohnheit und Vorliebe, Beerdigungen beizuwohnen. Sie war zunächst Arnošt Holans Schülerin, ehe er sie heiratete. Der Altersunterschied war bedeutend. Die Erstgeborene Ludmila, die ein ernstes, besonders sprachbegabtes und wissbegieriges Mädchen war, bekam bereits in ihrer Kindheit große Verantwortung für die Erziehung der drei Schwestern übertragen. Diese frühe Last hat ihr ganzes späteres Leben geprägt.

In der Zeit des Nationalsozialismus verlor der Vater, der aus seiner Abneigung gegenüber der Nazidiktatur keinen Hehl machte, seine Arbeit, weil er nach einer Aufforderung, die Hakenkreuzfahne zu hissen, diese aus dem Toilettenfenster, das sich auf dem Hof der Schule befand, hisste. Er ernährte seine Familie bis an sein Lebensende ohne staatliche Unterstützung. Immerhin besaß man in Bautzen in der Kleiststraße ein Einfamilienhaus, so war die Familie einigermaßen sozial abgesichert. Beim Einmarsch der Sowjetarmee wurde er enttäuscht von seinen slawischen Brüdern, die er mit großer Hoffnung erwartet hatte. Es kam jedoch anders. Der kleine slawische, sorbische Bruder wurde als solcher nicht wahrgenommen, sondern ebenso behandelt wie die deutsche Bevölkerung. Arnošt Holan verstarb im Winter 1949 auf der Pfarrei zu Purschwitz an Erschöpfung, als er in äußerster Hast zum Orgeln von Bautzen nach Purschwitz zu Fuß laufend seine Handschuhe vergessen hatte und deshalb noch einmal zurückkehrte.

## **Kindheit**

In der Familie wurde sorbisch gesprochen. Der Großvater Oswald Mietzschke war der Einzige, der mit dem Jungen deutsch sprach. Er wohnte, wie schon erwähnt, in der winzigen Kammer hinter der Küche und pflegte mit dem kleinen Juro oft ins Café Müller zu gehen, um dort Schlagsahne zu essen. Einmal unterwegs ins Café Müller hänselten Kinder den verwachsenen Alten, sodass der kleine Juro sehr wütend wurde und seinen Großvater verteidigen wollte. Der aber beruhigte ihn und bewegte ihn dazu, mit ihm weiterzugehen und sich nicht um die Angreifer zu kümmern. Dieses Erlebnis schrieb sich tief ins Gedächtnis des Jungen ein. Weitere Erinnerungen wurden ebenfalls überliefert: Der Junge bettelte seinen Großvater um Erdbeeren an. Dieser sagte: »Die gibt es abends.« Seitdem bettelte der kleine Juro immer nach »abends«, wenn er Erdbeeren haben wollte. Ein anderes Mal, als die Eltern unterwegs waren, hatte Juro Angst. Er glaubte, ein Geist sitze unter seinem Bett und klopfe, dabei war es sein eigenes Herz gewesen. Juro lief aus dem Schlafzimmer bis ins Wohnzimmer und versuchte, Licht anzumachen. Dabei sprang er immer wieder an den Lichtschalter, was ihm wie eine Ewigkeit vorgekommen sei. Der Großvater kam zur Hilfe und nahm Juro mit in sein Bett, was er als nachhaltig tröstlich empfunden habe. Der Großvater war es auch, der gemeinsam mit der Mutter

und gegen den Widerstand des Vaters dafür sorgte, dass ein Klavier angeschafft wurde. Der Vater baute den Geschwistern schönes Spielzeug. Im Winter spielten die Kinder gemeinsam im Wohnzimmer. Im Sommer aber spielte die Schwester viel draußen, während Juro vorzugsweise drinnen blieb, wo er einen Teil seiner »Welterfahrungen« machte. Er besaß eine prachtvolle Sammlung heimischer und exotischer Tiere und eine Eisenbahn mit Landschaft und Häusern, die sein Vater ihm liebevoll gebastelt hatte. Juro ging noch nicht zur Schule, da hatte er selbst herausgefunden, wie die Elektrizität funktioniert. Da ihm der Vater das Prinzip nicht erklären konnte, kam er auf die Idee, es mit zwei Drähten selbst auszuprobieren. Er steckte sie in die Steckdose und bekam eine gewischt.

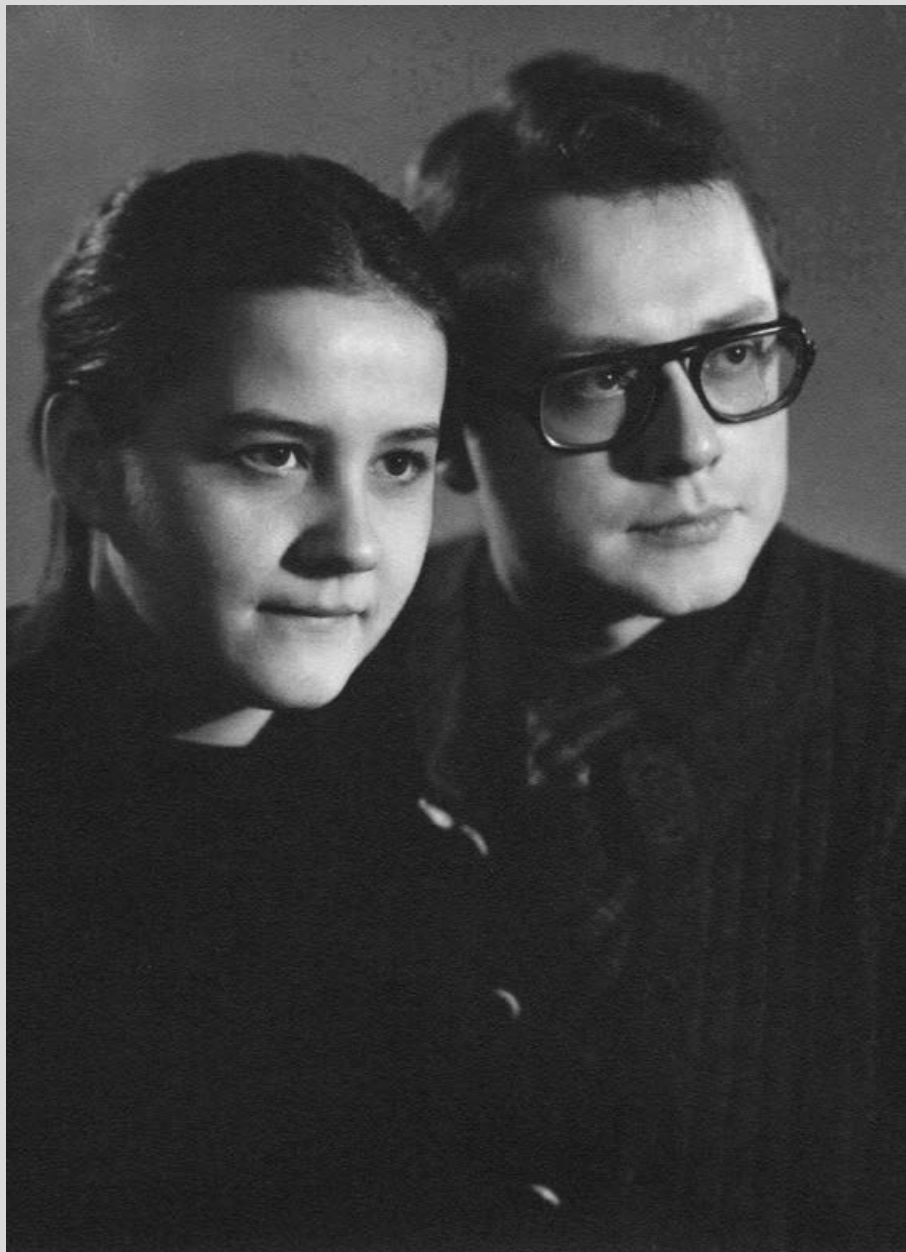
In der Regel zu Weihnachten, der Großvater saß dabei oft hinter dem Ofen, spielte Juro mit der Eisenbahn seines Vaters, die ihm dieser geschenkt hatte. Als diese Lok einmal ausnahmsweise im Frühling in der Wohnung war, gab Juro sie dem Vater zum Aufziehen. Der unterhielt sich währenddessen mit Onkel Walter und überdrehte dabei die Lok. Der Onkel versprach, die Lok in Berlin reparieren zu lassen, haute dann aber in den Westen ab. Die Lok blieb wahrscheinlich in der Berliner Wohnung zurück. Der Vater brachte daraufhin Ersatz aus Österreich mit. Obwohl Juro mehrere Loks besaß, konnten sie diese nie ersetzen.

Seine erste große Reise führte ihn im Vorschulalter mit den Eltern nach Hiddensee. Dort begann der Fünfjährige zum großen Erstaunen der anderen Gäste zu philosophieren. Die Hügellandschaft im Norden der Insel mit den weiten Wiesen und der Sonne beeindruckten ihn nachhaltig. Ein Urlauber sprach zu den Eltern unterwegs: »Der wird einmal Pfarrer!«, denn Juro muss laut theologisiert haben. Die Reise wurde jedoch abgebrochen, weil der Großvater im Sterben lag. Nach dessen Tod dachte sich Juro ein Sterbelied für den Großvater aus und sang es der Familie vor.

Mit sechs Jahren kam Juro, nachdem er ein halbes Jahr den sorbischen Kindergarten in Bautzen besucht hatte, zur Schule. Aber die Umstellung auf das Schulleben fiel ihm sehr schwer. Nach der Schule ging er oft zum Buchladen, weil es dort ein Buch über Giraffen zu sehen gab. Es reifte in ihm der Entschluss, zusammen mit seinem Klassenkameraden Grubert ein Buch über Elefanten zu schreiben. Das Projekt scheiterte an der zu hoch gestellten Aufgabe. Juro erinnerte sich, dass der Vater des Klassenkameraden zu einem Bild eine Unterschrift verfasste, die lautete: »Mitunter fressen sie auch.« Juro versuchte außerdem, selbst eine Lokomotive aus Holz zu bauen. Dazu hatte er sich eine Holzkonstruktion ausgedacht, die nicht abbrennen durfte. Holz hatte er deshalb gewählt, weil ihm klar gewesen sei, dass er an jede Art von Metall nicht rankommen würde. Die dazugehörigen Schienen wollte er sich aus den Kohlegruben bei Litschen beschaffen. Auch diese Pläne blieben stecken. Als seine Leidenschaft für Musik begann, konnten ihm seine Klassenkameraden, die zuvor seine Begeisterung für Urtiere und Elefanten geteilt hatten, nicht mehr folgen.



*Juro Mětšks selbst gebastelter Zoo-Ausweis, 1963*



*Juro Mětsk mit Schwester Wanda, 1978, Fotografie, Foto Schmidt Bautzen, SKA Bautzen*

Mit acht Jahren begann Juro mit privatem Klavierunterricht, den er mehrmals abbrach. Stattdessen folgten erste Kompositionsversuche. Als er schließlich auf Dr. Magdalene Kemlein (geb. 1930) in der Musikschule in Bautzen traf, die der Meinung war, dass die allgemeine Theorieklasse nichts mehr für Juro sei, wurde er zusammen mit vier weiteren Schülern in den Theoriebegabtenzirkel aufgenommen. Als die Familie Mitte der 1960er Jahre einen Plattenspieler anschaffte, der im Wohnzimmer stand, setzte das nachmittägliche Musikhören ein. Die erste Platte, die Juro sich kaufte, war »Les Adieux«. Es folgten Lieder Robert Schumanns mit einer Sängerin. Die Plattenauswahl bestimmte er bereits selbst. Zwölfjährig begann Juro ernsthaft zu komponieren. Sein Onkel, der sorbische Komponist Jan Rawp (1928–2007), lud ihn hin und wieder zu sich ein. Dort zeigte er ihm die Partitur von Igor Strawinskys »Le sacre du printemps«. Davon war der Junge schwer beeindruckt. 1968 lud ihn sein Onkel Jan Pawoł Nagel (1934–1997), der auch Komponist war, nach Burg ein. Von dort aus fuhr Nagel mit dem Jungen nach Berlin zum Komponisten Rudolf Wagner-Régeny (1903–1969). Der Junge legte ihm sein 2. Streichquartett sowie erste Lieder vor. Das Urteil des Meisters lautete, Juro könne gut Flächen bauen und müsse unbedingt an der Spezialschule Unterricht erhalten. Auf Juros Bemerkung hin, dass seine Lieder zu nah an Robert Schubert dran seien, sagte Wagner-Régeny, er wäre froh gewesen, ein solches Lied überhaupt jemals geschrieben zu haben. Er leitete die Aufnahme des Jungen an die Spezialschule für Musik in Berlin weiter und sorgte dafür, dass dort eigens für ihn ein Sonderfach »Komposition« eingerichtet wurde.

### **Studium an der Spezialschule für Musik (1968–1971) und der Hochschule für Musik in Berlin (1971–1976)**

Der Abschied von Bautzen und den Eltern fiel Juro außerordentlich schwer. Der angehende Kompositionsschüler vermisste die Geborgenheit des Elternhauses. Nur alle vier Wochen durften die Schüler nach Hause fahren. Die täglichen Briefe seiner Mutter, die im Sorbischen Kulturarchiv des Sorbischen Instituts in Bautzen aufbewahrt werden, sind von besonderer zeit-historischer Bedeutung, da sie Juro ausführlich über die kulturellen Ereignisse bei den Sorben informierte. Juro bezog im Internat der Spezialschule ein Zimmer und erhielt erst für die letzten beiden Studienjahren eine Studentenbude in der Wöhlertstraße (parallel zur Mauer). In der Spezialschule fand er schnell Freunde, die ihm das Leben in Berlin erträglich machten und ihn bis zu seinem Tod die Treue halten sollten. Zu den Freunden gehörten Malte Hübner (Geige), Heiner Reinhardt (Saxofon), Bernhard Czupalla (Oboe), Christoph Kielholz (Piano) und Eberhard Wunsch (Viola) sowie Pancho Vladigerov (Piano) und Holger Biege (Tanzmusik). Unter dem Internat befand sich eine Kneipe namens »Brunnenquelle«, in der sich die jungen Männer abends zum Bier trafen. Der unbeliebte Hausmeister kam in der Regel um 22 Uhr in die Kneipe und sammelte seine Zöglinge ein. Juro beschrieb sehr plastisch einige originelle Typen, die ihn dort beeindruckt hatten. Galina Iwanowa wurde Juros erste Klavierlehrerin, später folgte Walter Olbertz. Prof. Eberhard Rebling unterrichtete ihn in Komposition. Während der Hochschulzeit entstanden die ersten, später noch gültigen, bedeutenden Kompositionen.

In der Hochschulzeit spielte für die angehenden Musiker die gastfreundliche Wohnung des Pfarrerehepaars Sucker eine besondere Rolle. Der Freund Malte Hübner hatte Juro dort

eingeführt. Zu Suckers konnten die Schüler und Studenten jederzeit kommen. Dort bekamen sie stets Tee und ein offenes Ohr. Diese Gastfreundschaft war einzigartig und das Wohnzimmer für die jungen Menschen ein heimatlicher Ort. Außerdem war es für die Jugendlichen ein Ort der Freiheit, wo sie ungestraft ihre Gedanken und Ansichten über die politische Lage in der DDR äußern konnten.

### **Lehr- und Wanderjahre**

Der Komponist Juro Mětšk schloss das Hochschulstudium 1976 mit dem 1. Orchesterstück PSYCHOGRAMME ab, schrieb 60 Bewerbungen und erhielt nur eine einzige Zusage von der Musikschule in Flöha. Er ging also nach Flöha, ein tristes, schattenloses sächsisches Städtchen, und nahm die Stelle als Lehrer für Musiktheorie und Klavier an. Das tat er nur dem Wunsch des Vaters folgend, weil dieser der Meinung war, er könne als freischaffender Komponist in der DDR nicht gut existieren. Es entstand ein etwas kurioser Briefwechsel zwischen dem Vater und dem Musikschuldirektor, in dem dieser den Vater über die Verfehlungen des Sohnes geflissentlich informierte. Juro wohnte bei einer älteren Dame recht romantisch am Waldesrand und außerhalb der Stadt zur Miete. Die Unterrichtsarbeit war nicht erfreulich für den Komponisten, weil er, plötzlich vom Berliner Kulturleben abgeschnitten, ziemlich einsam lebte. Seine einzige frohe Erinnerung an diese Zeit war der tägliche zweistündige Fußweg am Wald entlang zur Musikschule und wieder zurück. Das Wandern war er von Kindheit an gewöhnt, da die Familie, die nie ein Auto besaß, viel in der Natur unterwegs war. Eine willkommene Abwechslung in dieser Zeit waren die Besuche seiner Freunde Mato Nowak, der in Dresden Mathematik studierte, Jan Cyž, Bautzener Chorsänger im heutigen Sorbischen National-Ensemble, angehender Komponist und Schüler Juro Mětšks, sowie sein Freund aus Kindergartenzeiten Michal Šofta.

1980 verließ Juro Flöha und wurde Meisterschüler bei Reiner Bredemeyer (1929–1995), der Schauspielkapellmeister am Deutschen Theater in Berlin war. Juro pendelte jetzt zwischen Berlin und Bautzen. Die Jahre der Meisterschülerschaft bezeichnete der Komponist selbst als seine glücklichste Zeit. Er komponierte zu Hause entweder in seiner kleinen Kammer hinter der Küche oder, wenn der Vater nicht da war, in dessen Arbeitszimmer. Zur gleichen Zeit verfestigte sich seine Freundschaft mit dem Schriftsteller Kito Lorenc (1938–2017), den er als Gymnasiast in einem Literaturzirkel erlebte und dessen poetische Sprache ihn überaus faszinierte. Durch ihn lernte Juro Mětšk auch den Maler Horst Bachmann (1927–2007) kennen und schätzen. Juro war häufig bei ihm zu Besuch und brachte dorthin manchmal auch seine Freunde mit. Bachmann aber konnte gefährlich werden: Er kochte einmal grünen Tee, nach dessen Genuss Juro das Gefühl hatte, er schwebte über seinem Körper.

Die Freundschaft zu Kito Lorenc gestaltete sich mitunter nicht unproblematisch, währte dennoch ein Leben lang und 1994/95 kam es zur künstlerischen Zusammenarbeit. Kito Lorenc schrieb das Bühnenstück »Die wendische Schifffahrt« (1993/94) und Juro Mětšk komponierte die Musik dazu. Es entstand ein kongeniales Gemeinschaftswerk, das 1995 im Deutsch-Sorbischen Volkstheater in Bautzen uraufgeführt wurde.

Ein wichtiger väterlicher Freund war Měto Pernak (1938–2019), der sorbische Pfarrerssohn aus der Niederlausitz, den er bereits in seinem Elternhaus kennengelernt hatte. Dieser



lebte in West-Berlin, setzte sich leidenschaftlich für die Sache der Sorben ein und war, wenn er nicht unterrichtete, unermüdlich zu Fuß in der Lausitz unterwegs. Abgesehen von der Sympathie, die zwischen beiden bestand, war er für Juro von außerordentlicher Wichtigkeit, da er ihn mit Musikliteratur aus dem Westen versorgte. Dies tat Měto Pernak aufopfernd. Er schleppte die Aktentasche voller Noten zum glücklichen Empfänger. Erwähnenswert schien Juro eine Feldforschungsreise nach dem Vorbild Béla Bartóks, die er mit Mato Nowak und Měto Pernak unternommen hatte. Von dieser Reise brachten sie kostbare Aufnahmen von archaischen Gesängen sorbischer Bauersfrauen mit. Bis zu Měto Pernaks Tod war man herzlich verbunden.

1983 wurde Juro auf Anraten der Eltern Musikdramaturg am Deutsch-Sorbischen Volkstheater in Bautzen. In dieser Zeit entstanden unter anderem die Stücke ... MIT GROTESKEM RIESENBOGEN ... (TRÜB EIN PIZZICATO) ... (1984), ALLA BREVE...? (1984), SENZA... (1985) und SYNDROM (1985–1987). 1986 verließ er das Theater und lebte seitdem als freischaffender Komponist in Bautzen.

1985 lernte Juro Mětšk seine Frau Ulrike Viebeg kennen. Sie heirateten 1988. Ulrike Mětšk brachte zwei halbwüchsige Kinder mit in die Ehe. Die Zeit von 1985 bis 1990 war geprägt von einer quälend erfolglosen Wohnungssuche. Erst 1990 fand die Familie eine Wohnung in der Karl-Liebnecht-Straße in Bautzen. Diese Zeit belastete den Komponisten, so beschrieb er es später, und behinderte ihn erheblich in seiner schöpferischen Arbeit. Dennoch wurden seine CANTI PER CELLO E PIANO (1973, 2. Fassung 1982) 1985 in Halle an der Saale preisgekrönt. Er bekam den Hans-Stieber-Preis zugesprochen. 1988 erhielt Juro Mětšk einen Kompositionsauftrag vom renommierten Musikfestival in Donaueschingen. Er komponierte das Stück »Es hätte auch anders sein können ...« KONTRAKTION (1987/88), das dort erfolgreich unter dem Dirigat von Friedrich Goldmann zur Uraufführung gebracht wurde.

Das 1989 aus der Gruppe für neue Musik, geleitet von Hans-Peter Jannoch (1938–2004), heraus gegründete »ensemble unitedberlin« brachte einige von Juro Mětšks Kammermusiken zur Uraufführung. Im selben Jahr war er Preisträger für sein Kammerstück SYNDROM beim Wettbewerb »Forum junger Komponisten« des Westdeutschen Rundfunks in Mönchengladbach. 1993 erhielt er ein Stipendium für einen längeren Arbeitsaufenthalt in Wiepersdorf. Eine Personal-CD, produziert mit »ensemble unitedberlin«, erschien 1996. Es folgten zwei weitere CD-Produktionen mit dem Produzenten Daniel Roy. 1998 erlebte Juro Mětšks erstes Orchesterstück PSYCHOGRAMME (1976) seine Uraufführung. [...]



*Ulrike und Juro Měťšák, 1985, Fotografie, SKA Bautzen*

Für Juro

Es muß sein

Fern vom giftigen Abbild der Türme  
am Horizont  
umkreist ein Wanderer den See  
mit Stock und Hut  
und fiel er nicht längst aus der Zeit

wie er geht  
so wohlgemut  
schließt sich hinter ihm das Kraut  
neigt sich der Weidenbaum zum Wasser nieder  
und da es dunkelt  
funkelt  
wie Korallen rot  
am Weg der Aronstab

Ulrike Mětšk

20-VIII-2008

Andreas Hennig, 9. April 1993

für ulrike und juro

## **Der Honig im Winter**

scherzfrage  
schmerzwaage  
herzlage  
märztage

Messer Schleifen Scheibe

schmerzfrage  
herztage  
scherzwaage  
märzlage

Messer Scheiben König

herzfrage  
scherzlage  
schmerztage  
märzwaage

König Binden Honig

herzwaage  
schmerzlage  
scherztage  
märzfrage

Dichters Tasse

Oh, Hennig -  
diese Tasse hier  
aus Goethes Nachlass  
geb' ich dir

Der Meister nannte  
- wie bekannt -  
sie selbst so  
als von Dichters Hand

Juro Mětšk

IV/2011

(für Andreas Hennig)



*III Loksy, Juro Mětšk, um 1963, Buntstift, SKA Bautzen*



*Juro Mětšk in Oybin, um 2010, Fotografie, SKA Bautzen*



*Die Tonaufnahme, Ulrike Mětšk, 2015, Mischtechnik*



## KONTRAKTION

Beiläufig betitelt Juro Mětšk eines seiner späteren Kammermusikstücke KONTRAKTION. Obwohl sich der Titel auf den Umgang mit dem geschaffenen musikalischen Material bezieht, ist er doch auch übertragbar auf den Verlauf seines Lebens, über den der Komponist nachzudenken scheint. Nach dem Besuch der Sorbischen Grundschule beginnen seine Lehr- und Wanderjahre, die ihn etwa nach Berlin führen, wo er Komposition studiert. Danach unterrichtet er einige Jahre in Flöha. Es folgt in Berlin die Meisterschülerschaft bei dem von ihm verehrten Meister Reiner Bredemeyer.

Auf eine (geografisch) bescheidene Art der Welterschließung blickt er zurück. So, wie sie in der DDR gangbar war. Es sei denn, man sprengte die Begrenzung und floh in die westliche Freiheit. Das Letztere scheint nicht seine Sache gewesen zu sein. (So ist die Dampflokomotive in ihrer technischen Schönheit, ein symbolischer locus technicus poeticus, vielleicht ein Symbol für seine Art des Reisens.)

Jedoch hat der Komponist längst eine andere Art des Reisens angetreten. In der Dachkammer seines Elternhauses, sofern die Hitze des Sommers und die Winterkälte es zulassen – ausweichweise schreibt und komponiert er in einer winzigen Kammer neben der elterlichen Küche –, entstehen seine ersten bedeutenden Musikstücke:

DREI EPIGRAMME für Oboe und Violine (1972/73)

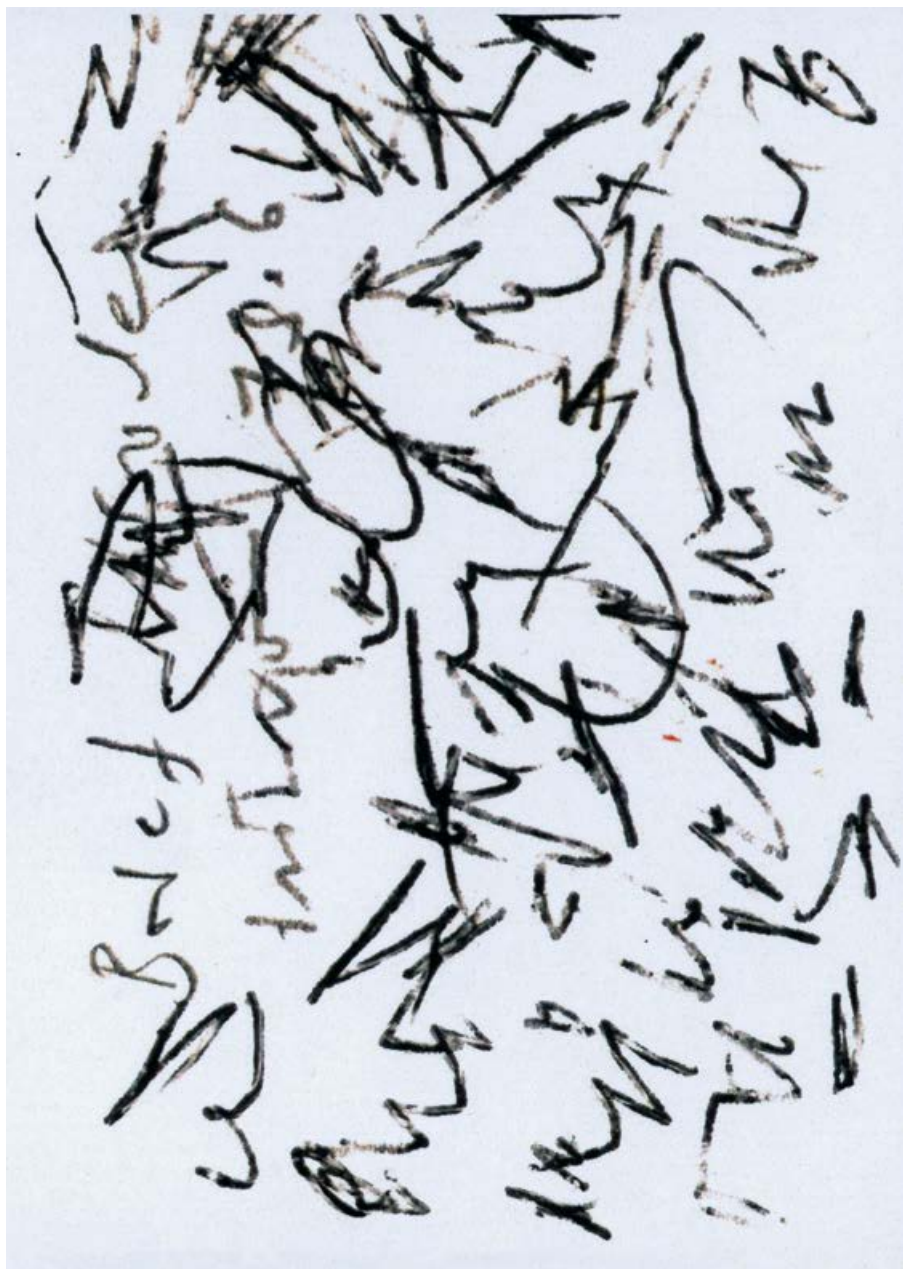
CANTI PER CELLO E PIANO (1973)

MONUMENTUM TEMPORIS für Orchester (1974)

EUPHORISCHE KOMPLEXE für Klavier (1975)

Betrachten wir zum Beispiel das Klavierstück, das der Komponist EUPHORISCHE KOMPLEXE nennt, so finden wir hier das Grundmotiv seines musikalischen Ausdrucks im Wesentlichen formuliert. Das ist die Welt der sich bewegenden Teilchen, die mal verstummen, mal den Rahmen/den Komplex zu sprengen drohen. Die Dramatik bleibt immer innen und bedroht mitunter den alles zusammenhaltenden Komplex. Oder es drückt sich ein wichtiges kompositorisches Thema in der Stückbenennung, durch die lateinische Bezeichnung, MONUMENTUM TEMPORIS, verklausuliert, aus, Erinnerungszeichen an die vergangene Zeit, nämlich Komponieren als Einfangen von Zeit oder auch als Ausdruck dieser Zeit, die immer dann schon eine vergangene ist.

Im Zwiegespräch mit den großen Vorgängern und im Selbstgespräch – Juro Mětšk sagt, die Partituren der Komponisten waren seine eigentlichen Lehrmeister, nicht so sehr die Hochschule – entsteht Werk um Werk. Jedes braucht seine Zeit. Natürlich haben Komponisten der vorhergehenden Generation diesen Weg bereitet. Die Kammermusikstücke, sich unruhig drehende, klar geschliffene Kristalle, immer existenzgefährdet, gleich [...]



*Kater, zu Gericht sitzend, Juro Měťšk, 2003, Wachsmalstift auf Karton*

## RETOUR

Ich kenne Juro Mětšks Denken über seine Musik. Wie es seine Art war, äußerte er sich auch mir gegenüber gewissermaßen spärlich. So war ich überrascht, als ich beim Hören seines Stückes RETOUR (1994) Folgendes bemerkte: RETOUR für großes Orchester, zwölf Holz-, elf Blechbläser, die Streicher nach dem Willen des Dirigenten nicht besetzt, hat eine Dauer von zwölf Minuten. Als ich diese Musik hörte, drängten sich mir Bilder von einem lebenden Organismus, von einer dehnbaren, sehr filigranen, gläsernen, transparenten Zelle auf, mit in ihrem Innern agierenden Teilchen. Dieses Gebilde, eigentlich ein Koloss, bewegte sich in einem Raum von tiefer Stille. Mir fiel ein, dass er sein erstes Orchesterstück mit PSYCHOGRAMME betitelt hatte. Dieses Orchesterstück hatte er 22-jährig als Abschlussarbeit des Kompositionsstudiums an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin komponiert. Und ich denke, er hatte damit, ohne es konkret zu wollen, eine Form gefunden, in der er seine Weltabbildung, wie er sie sah, ausdrücken konnte und musste! Denn um ein Psychogramm handelt es sich bei diesem Stück RETOUR. Nicht zuletzt erinnert mich diese Musik sehr an Paul Klee, von dem er viel sprach und der ihm sehr nah war und dessen späte Zeichnungen von großer Einfachheit, glasklarer Transparenz und einer wunderbaren Tiefe sind.

Was nun ist zu hören: Es kommt mir so vor, als ob ein Klangkörper zusammengekommen ist, um ein Konzert aufzuführen. Auf rätselhafte Weise ergibt sich eine Situation, in der das gemeinsame Musizieren nicht gelingen will. Das ist die Grundsituation. Es sind Stimmen, die versuchen, sich in kleinen Gruppen zu erinnern. Einige Stimmen können sich nicht mehr erinnern und verstummen. Manchmal kann eine Gruppe sich zusammentun und zwei, drei Takte zusammen musizieren, das Stück aus der Tiefe holen, doch dann fällt das Stück wieder in sich zusammen. Es ist erstaunlich, dass jedes Teilchen individuell agiert, man kann sogar sagen, als Ergebnis, das Konzert findet nicht statt. Darüber herrscht Verzweiflung, Vergessen und Verstummen. Es ist übrigens interessant, dass der Komponist eine kleine Trommel einsetzt, die in die Zirkuswelt gehört und den Höhepunkt einer gefährlichen Situation ankündigt. Sie ertönt mehrere Male und darauf reagiert der Klangkörper mit allgemeinem Aufruhr und es entsteht ein gemeinsam ausgestoßener Akkord, der lang hingezogen wird. Der dann wiederum nach und nach zusammenfällt. Die Atmosphäre der Urmusik ist hier besonders interessant, sie klingt ganz selten durch, aber sie ist zu erkennen. Sie erinnert an die Atmosphäre vom Weltuntergangsschmerz in Gustav Mahler'scher Musik. Zum anderen schwingt auch durch die Schauertriller, die einzelne Instrumente ab und zu spielen, Filmmusik aus den zwanziger Jahren mit.

Und nicht zuletzt hat die Kugel, das sich hin und her wälzende Gebilde, eine eigene Stimme, die sich nur mit sich selbst zu beschäftigen scheint und in Kontrast zu den dramatischen Vorgängen in ihrem Inneren steht. Das ist wahrhaftige Polyphonie.



STIGMA, Ulrike Měťšk, 2015, Mischtechnik

## STIGMA

Diese Kammermusik (2013 / 14) für Klarinette, Tenorsaxofon, Bassethorn, Baritonsaxofon, Bassklarinette, Violoncello, Kontrabass II und Kontrabass III von Juro Mětšk wurde am 17. Oktober 2015 im Saal des Sorbischen Museums in Bautzen von den Mitgliedern des Berliner »ensemble unitedberlin« unter der durchaus inspirierten Leitung von Erich Wagner im Rahmen eines Juro Mětšk gewidmeten Autorenkonzerts vor einem begeisterten Publikum uraufgeführt. Die Uraufführung selbst stand am Ende eines wohlkonzipierten Konzertprogrammes – es erklangen:

ALLA BREVE...?  
DREI SEQUENZEN  
QUATUOR NOIR  
...TORSO...ALLA...RONDO...ALLA...TORSO...  
STIGMA

Integriert war auch ein Vortrag zu Werk und Person Juro Mětšks des Musikwissenschaftlers Dr. Gerald Felber.

Bei STIGMA handelt es sich um ein äußerst komplexes, wuchtiges und zugleich zerbrechliches Werk. Das vom Komponisten eingesetzte tiefe Instrumentarium schafft einen dunklen Klangraum, der zugleich das psychische Klima des Stückes umreißt und somit von tieferer Bedeutung ist. Zu hören ist vielleicht, geht man ins Bildliche, dass ein in eine Unruhe geratener Koloss mit riesiger Kraftanstrengung aus der Tiefe tönen will. Nur die Klarinette fliegt gelegentlich wie ein irritierter Vogel, mal klagend, mal verzagt, mal hoffnungsfroh, über der Szene hin und her. Das einsätzliche Stück gerät, man meint zur Beruhigung des Materials, in eine wie künstlich geschaffene Ruhezone, in eine Art »Kreisverkehr«. Der vielleicht erhoffte Effekt tritt nicht ein. Geschwächt weiß es eine ganze Weile nichts mehr mit sich anzufangen, als hätte es sich selbst verloren, kann scheinbar doch noch zu Kräften kommen, bis schließlich Violoncello und Kontrabass mit dem »Nebensonnen«-Zitat aus der Robert Schubert'schen »Winterreise« die Szenerie unterirdisch unterwandern. So unmerklich, wie das Zitat auftaucht, verschwindet es auch wieder. Und doch hat es den inneren Zustand des Stückes offenbart. Es stellt eine letzte Bestandsaufnahme oder etwa eine Art Notruf dar, bevor das Stück langsam zerbröselnd, stockend verstummt.

Ein klangschönes Werk! Ein Fest tiefer Instrumente!



*Juro Mětišk bei der Arbeit in Etzin, um 1995, Fotografie, SKA Bautzen*

## ANGESPROCHEN

### Bemerkung zu Juro Měťšk

Juro Měťšk, der Grandseigneur der sorbischen Komponistengilde des 20./21. Jahrhunderts (versammelt mit Namen wie etwa dem Nestor Hinc Roj, Jan Pawoł Nagel, Dieter Brauer, Detlef Kobjela, Jan Cyž, Ulrich Pogoda) ist hinsichtlich seiner avantgardistischen Haltung der Exponent aus dieser Riege, beheimatet nämlich als ein wahrer Nachkomme in der Schönberg-Webern'schen Zwölftontechnik. Wobei hier »Technik« im ursprünglichen, altgriechischen Sinne als KUNST, Kunstwerk, -fertigkeit (nicht Kunsthandwerk!) zu verstehen ist. Letzteres entspräche dem Vorwurf des bloß konstruierten Gebildes; aber es sei darauf hingewiesen, dass es ja auch einem Edelstein nicht darum geht, seine Kristallstruktur der Welt zu zeigen, sondern er vielmehr Farbe, Gestalt und Glanz, überhaupt Schönheit aufgrund innerer Ordnung und feiner Abweichung von dieser hervorbringt. Grundsätzlich ist nichts gegen eine Verfahrensweise zu sagen, es kommt immer darauf an, wie etwas benutzt wird, eben auf das alte Zusammenwirken von Beschränkung und Meisterschaft und damit auch das Außerkraftsetzen scheinbar ewiggültiger Regeln. Dieses Vereinen von Gesetz und Freiheit hat Juro Měťšk in unnachahmlicher Weise ins Werk gesetzt.

(Jedoch ist hiermit [Dodekafonik] der Facettenreichtum seiner Kunst längst nicht erschöpfend beschrieben; man denke an die bisweilen ironische Vielfältig- und Vieldeutigkeit der Titel, die Instrumentenauswahl in ihrer manchmal grotesken Zusammenführung wie zum Beispiel beim nicht nur tiefergelegten, sondern vollends in den Keller gerutschten Streichquartett QUATUOR NOIR mit der Besetzung Bratsche, Violoncello und zwei Kontrabässen; man denke an die in den Aufführungsanweisungen sich zeigenden theatralischen Momente [Měťšk war von 1983 bis 1986 Musikdramaturg am Deutsch-Sorbischen Volkstheater in Bautzen] etc., wie denn eben Kunstwerke sich dadurch auszeichnen [müssen!], dass sie auf mehreren Ebenen [gleichzeitig!] wahrnehmbar sind. Eine und nicht die unwichtigste ist das Sichmitteilen, die Erscheinung des Charakters.)

In ALLA BREVE...?, Replique für Altsaxofon, Harfe, Violoncello, Kontrabass 1 und Kontrabass 2, beispielsweise wird zwar zunächst eine Zwölftonreihe (nicht der Reihe nach, sondern teilweise verschränkt) vorgestellt, beim zweiten Durchlauf aber bleibt der erste Ton von vorher angebunden wie wiedergeboren; ähnlich (und anders) arbeitet das Stück in unkonventionellen Weisen weiter.

So verjüngt sich alles im steten Spiel des Kreislaufe(n)s, ist Abbild von Lebendigkeit, ja des Lebens schlechthin; in solchen Details sicht- und hörbar, ja sich mitteilend spürbar. Eine Facette der Faszination seiner Musik: Der freie Umgang mit (selbst) auferlegtem Regelwerk, das durchbrochen wird. »Es hätte auch anders sein können« (diesen eigenen Aphorismus setzt Měťšk über sein Kammermusikwerk KONTRAKTION, Kontra-Aktionen für Oboe, Englischhorn,

Posaune, Klavier [auch Akkordeon], Viola, Violoncello und Kontrabass), aber wie es nun ist: das ist Schicksal, Bestimmung, Typus des im Werk sich kristallisierenden Charakters des Autors.

In seiner Musik spricht wirklich etwas zu uns, scheinbar ummantelt vom Konstrukt, um das es nicht unbedingt geht. Vielmehr fühlen wir uns angesprochen von einem Menschen, der wahrhaftig vor uns ist und Kunde gibt von dem, was ihn (und uns) zu bewegen imstande ist. Dieses Bewegende ist die Hauptsache. Es rührt uns an. So, wie es seine Person war: offener Humor, wache Freundlichkeit, die sich mitteilte im Umgang mit ihm. In seiner Zurückhaltung auffallend, souverän und subtil zugleich: »Wer ist denn dieser interessante Mann?«, fragte mich einmal nach einem Kunnersdorfer Konzert eine Interpretin. So ist seine Musik: anspruchsvoll höflich und fordernd gleichermaßen. Sein Seelenadel – im Werk stets durchscheinend – ist das Faszinosum und wird uns bleiben und begleiten.



## **»Es hätte auch anders sein können ...« Perspektiven zum Œuvre von Juro Měťšk<sup>1</sup>**

Schon der Werkkatalog, zumindest in den 1980er Jahren relativ schmal, deutet es an, ebenso die Wahl der Werktitel: Oft stehen sie in (gedachten) Anführungszeichen, setzen Auslassungspunkte oder basieren auf geheimnisvollen Fremdwörtern; sie geben sich verschwiegen. Und die knappe, meist eher verhüllende als preisgebende Kommentierung, mit denen der Komponist (selten genug) sein Œuvre bedenkt. – Das alles gibt Kunde von einem, der skeptisch ist; der es sich mit seinen Verlautbarungen nicht leicht macht; der seinen Hörern stetes Mitdenken abverlangt, sie fordert; der die epische Breite und das dramatisch Laute meidet, um anstatt ihrer die stille Andeutung und das lyrisch Chiffrierte zu favorisieren. Privatistische Innerlichkeit oder gar misanthropische Weltflucht zählen indes nicht zu jenen Stoffen, die Juro Měťšk und sein Werk grundieren. Gegen solche Fähnisse hat sich der 1954 in Bautzen geborene Sorbe gleich mehrfach abgesichert: Zwar besinnt er sich, seiner selbst bewusst, immer wieder auf das Eigene; aber er entgeht der potenziellen Gefahr des schöpferischen Autismus, indem er traditionelle Tonvorräte wie -systeme adaptiert und materialsensibel weiterführt. Dem Expressiven oder Emotionalen weicht er in seinen Werken nicht aus, aber er relativiert diese Elemente durch strukturelle Objektivität. Und er zwingt den Hörer nicht in die Schiene beengender Eindimensionalität, sondern er lässt, an das humane Denken der Aufklärung anknüpfend, mehrere Perspektiven (-auditiven) zu: »Wenn ich [...] ein Stück komponiere, so habe ich als Autor nur eine bestimmte Perspektive zu meinem Gegenstand und kann durch die Anschauung aus einer anderen Perspektive des Analytikers überrascht werden, welche andere Aspekte ein Stück noch aufweisen kann.«

Der in die ambitionierte Musik des 20. Jahrhunderts Eingeweihte mag es jetzt schon ahnen: Juro Měťšks Kompositionen der siebziger und achtziger Jahre sind den Errungenschaften der Zweiten Wiener Schule verpflichtet, vor allem dem Schaffen Anton Weberns und dessen sich mehr und mehr verdichtenden, auf den Serialismus verweisenden Spätstil. Der erste der fünf CANTI (1973 / 1982) für Violoncello und Klavier lässt Assoziationen an das achte, Nacht überschriebene Melodram aus Schönbergs *Pierrot lunaire* aufkommen. Hier wie dort enthalten die einleitenden Klavierpassagen quasi keimhaft das später entfaltete, durch die Markanz des einleitenden Tritonus charakterisierte Potenzial. Hier wie dort ist von Geheimnisvollem die Rede: hier, bei Schönberg, in der Textvorlage Otto Erich Hartlebens (»ein geschlossenes Zauberbuch«), dort, bei Měťšk, in der Satzbezeichnung *Largo misterioso*. Schließlich bezeichnet Schönberg seinen Satz als *Passacaglia*, und auch bei Měťšk finden sich Spuren dieser barocken

<sup>1</sup> Auszug aus dem CD-Heft Juro Měťšk – Kompositionen, ensemble unitedberlin, 1997; in sorbischer Übersetzung erschienen im *Rozhlad*, Jg. 47 (1997), Nr. 4, S. 129–133.

Form. Doch während Schönberg, seiner Idee von der sich entwickelnden Variation gemäß, das thematische Material unablässig abwandelt und durchführungsartig zerklüftet, sind bei Mětšk Beharrungstendenzen zu orten. Sie treten zunächst in dem Faktum zutage, dass die zu Beginn intonierte Figuration des Klaviers im Verlauf des Satzes mehrfach wiederholt wird – zwar leicht verändert, doch in den Umrissen unangetastet. Andererseits wirkt die Figuration (ihre Töne formieren den Beginn einer später in toto erscheinenden Zwölftonreihe) schlingpflanzentartig über den ersten Satz hinaus, um auch in den folgenden CANTI virulent zu bleiben. Einerseits also die Nähe zur Ideenwelt Schönbergs, andererseits die Distanz zu ihr – diese Spannung, diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen offenbart auch Mětšks ... MIT GROTESKEM RIESENBOGEN ... (TRÜB EIN PIZZICATO) ... (1984) für Viola solo. Eindeutiger noch als bei dem ersten der CANTI, aber zugleich auch vordergründiger ist der Bezug des einsätzigen Solowerks zu Schönbergs Pierrot lunaire. So zitiert der Titel den ersten und vierten Vers des neunzehnten, Serenade überschriebenen Pierrot-Melodrams:

Mit groteskem Riesenbogen  
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,  
Wie der Storch auf einem Beine,  
Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander – wütend  
Ob des nächtgen Virtuosen –  
Mit groteskem Riesenbogen  
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:  
Mit der delikaten Linken  
Faßt den Kahlkopf er am Kragen –  
Träumend spielt er auf der Glatze  
Mit groteskem Riesenbogen.

Ein weiterer Reflex auf Schönbergs Pierrot verbirgt sich hinter der fallenden Terzreihe in den Schlusstakten der Mětšk'schen Komposition. Sie zitiert nämlich den zweiten Takt des einundzwanzigsten und zyklusschließenden Pierrot-Melodrams, das mit der Zeile »O alter Duft aus Märchenzeit« eröffnet – eine berühmte Passage, beleuchtet sie doch schlagwortartig die Umbruchssituation eines musikhistorischen Wertewandels, den (schmerzhaften?) Abschied von der Tonalität, dem »alten Duft«. Folgt man der von Mětšk gelegten Spur, so könnte man sein Violastück im weitesten Sinn als eine Programmmusik interpretieren. Aus dieser Perspektive lassen sich die Instrumentenwahl und die vorgeschriebenen, häufig wechselnden Spielarten (»pizzicato«, »mit starkem Bogendruck«, »sul ponticello«, »col legno battuto«) leicht verstehen. Die nervöse Unruhe, die das Werk mit seinen kurzatmigen Phrasen, der Vielfalt der rhythmischen Konkretisierungen sowie der mehr und mehr dominierenden Tonrepetitionen ver-

mittelt, könnte der angespannten Seelenlage des mondsüchtigen Pierrots entsprechen, zumal er bald Abschied nehmen und (im folgenden Melodram) seine Heimfahrt nach Bergamo antreten muss. Doch mehr noch. Wie die imaginären Klänge der Serenade sich plötzlich zu surrealistischen wandeln (»Träumend spielt er auf der Glatze«), so verlässt auch die Musik von Mětšk an analoger Stelle die bis dahin geltende Klangebene: anstatt »con sordino« hat der Bratscher fünfzehn Takte vor Schluss »senza sordino« zu spielen. Der Eintritt des Neuen wird zudem durch die für das Werk singuläre Spielvorschrift »molto, cantabile'« untermauert – und dadurch, dass die zuvor dominierenden Tonrepetitionen (die letzte von ihnen soll »fortissimo« und »martellato« intoniert werden) im Schlussabschnitt gänzlich fehlen. Ähnlich wie bei Mětšks Violakomposition führt auch der Titel seines ebenfalls einsätzigen Oboenwerks SENZA... (1985) zu Aktivierung frei schweifender, gleichwohl kalkulierter Assoziationen. Dem musikhistorisch Kundigen fallen die unbegleiteten (»senza basso«) Solowerke der Barockzeit ein, etwa die Sonaten und Partiten für Violine solo von Johann Sebastian Bach. Und in der Tat gibt es eine Parallele zwischen SENZA... und dem außerordentlichen Zyklus des Thomaskantors. Denn Bachs (vornehmlich in den Partiten) fein ziseliertes Figurenwerk, sein überbordender Reichtum an rhythmischen Varianten hätte für die ungemein flexible und wiederholungsarme Zeitgestaltung in Mětšks SENZA... Pate stehen können. Überdies binden beide Komponisten die Vielfalt im Detail in relativ strenge geometrische Großformen ein. So gliedert sich Mětšks Oboenstück, das eine Gesamtlänge von einhundert Takten aufweist, in Introduction, Hauptabschnitt und Coda. Die Einleitung und der Schlussteil, die jeweils acht Takte umfassen, verzichten auf metrische Wechsel, während das übrige Geschehen taktweise zwischen Zweiachtel-, Dreiachtel- oder Siebenzweiuunddreißigstelmetrik pendelt. Der Hauptteil wiederum besteht aus zwei gleich langen Segmenten: Nach wilden, sich intervallisch verbreiternden, septolisch gefassten Abwärtsgängen pendelt sich die Stimmführung im Zentrum des Stückes (Takt 50/51) auf den ersten Ton der dem Werk zugrunde liegenden Reihe ein. Deren Aufbau schließlich spiegelt in nuce die Architektur von SENZA... wider: Denn ein zentral positionierter Tritonus teilt sie in zwei ähnliche Sechstonhälften, in denen außer Sekundschritten nur jeweils ein größeres Intervall auftritt. Signifikantes, über die spezifische Reihentechnik des Komponisten manifestiert – gut hörbar –, der Beginn von SENZA... Mětšk spult die Reihe nicht lehrbuchhaft ab, sondern er fragmentiert sie, wiederholt einzelne der so gewonnenen Partikel und tastet sich nur behutsam an das chromatische Total heran. Zudem neigt er dazu, die Töne längere Zeit in der ihnen vorerst zugewiesenen Oktavlage zu belassen (so etwa die Floskel g-f in der Introduction von SENZA...).

Die im Unterschied zu Schönberg nur lose Orientierung am präfabrizierten Tonhöhenmodell könnte auf den Einfluss des ähnlich verfahrenen Reiner Bredemeyer zurückgehen, in dessen Meisterklasse an der Berliner Akademie der Künste Mětšk von 1980 bis 1983 studierte; während die Tendenz, die besondere Aura eines jeden Tons zu respektieren, überraschenderweise auf Gemeinsamkeiten mit amerikanischen Komponisten wie Morton Feldman oder John Cage hinweist.

Das noch während der Aspirantur bei Bredemeyer entstandene SESTETTO (1981/82) für Kammerensemble stimmt mit den genannten Solowerken in einer Reihe von Einzelheiten

überein. Wie das Violastück beginnt und endet es auf dem gleichen Ton. Wie SENZA... wartet es mit Introduktion und Coda auf: Beide Teile haben den Umfang von fünf Takten und sind quasi monochrom, bestehen sie doch neben Schlagzeugimpulsen lediglich aus dem Ton e, den allerdings das Horn, hartnäckig insistierend, vielfach repetiert. Und auch die Einsätzigkeit sowie der Gebrauch der Reihe, die nicht doktrinär, sondern eher als geschmeidiges Regulativ auftritt, verbinden diese Werke. Doch anders als die Solokompositionen, deren Formbildung »romantisch« verklärt erscheint, wartet das SESTETTO mit einer geradezu »klassisch«-klaren, sechsteiligen Makrostruktur auf. Die zeitlichen Mikrostrukturen des Sextetts dokumentieren die Affinität Mětšks zur Gedankenwelt des Serialismus. Denn der Komponist fächert sein Werk in vier Temposchichten auf (Densitäten, Pausen, Zweiunddreißigstelimpulse und Vorschläge), denen jeweils eine Reihe von fünf Wertstufen zugeordnet ist. Im Fall der Densitäten und Pausen gibt es also Dauern, die von einem bis zu fünf Viertelschlägen reichen, im Fall der Zweiunddreißigstelimpulse und Vorschläge kommen dementsprechend zwischen einem und fünf Klangereignisse vor. Auditiv erfahrbar ist die hier nur skizzierte Konstruktion vor allem in der Einleitung und in der Coda. Dem Horn sind zunächst fünf, dann zwei, drei, ein und schließlich vier Viertelschläge überantwortet, die durch entsprechende Sechzehntelgruppen vertreten werden. Getrennt werden diese Sechzehntelgruppen durch je eine Viertelpause. Im Schlussteil vertauscht Mětšk die Rollen: Die Tongruppen des Horns machen jetzt – wie zuvor in der Einleitung die Pausen – je ein Viertel aus und interpunktieren nun ihrerseits die Pausen, deren Länge, ausgehend von fünf Vierteln, Schlag für Schlag bis zu einem Viertel abnimmt. Komplexere Texturen als in Introduktion und Coda entstehen im Hauptteil des SESTETTO: Aus diversen Manipulationen der hier nur noch subkutan spürbaren Zeitreihen resultieren Abschnitte verschiedener Dichte, die jedoch nicht als dramaturgisch vorbereitete Phasen von Entspannung und Kulmination effizient werden, sondern sich – der kinetischen Kunst vergleichbar, etwa den mobilen Plastiken Calders – wie zufällig ergeben, ja sogar austauschbar sein mögen. Die Grenze zwischen dem Nah-Jetzt und dem Fern-Gestern-Morgen scheint infrage gestellt, der Skeptiker in Mětšk obsiegt zu haben.

Wie der Titel SESTETTO nicht nur auf die Besetzung abzielt, sondern auch als Direktive für die Gliederung der Komposition oder für die Zeitstruktur gelten muss (Letzteres etwa bei der Fünf-plus-Eins-Faktur von Introduktion und Coda), so kann auch der Titel SYNDROM (1985/1989) als Schlüssel zum Verständnis der Komposition dienen – als Türöffner freilich, der nur einen bestimmten von mehreren möglichen Zugängen freigibt. Syndrom wäre nach der ursprünglichen griechischen Vokabel etwa mit »Zusammenlaufen« zu übersetzen. Heute hat das Wort zwei relativ konkrete, wissenschaftliche Bedeutungen. In der Medizin bezeichnet es ein Krankheitsbild, das sich aus dem Zusammentreffen charakteristischer Symptome ergibt. Solchen Symptomen entsprechen in SYNDROM möglicherweise die zahlreichen, sich unablässig wandelnden Erscheinungsformen des musikalischen Ausgangsmaterials. Und in der Soziologie bezeichnet man als Syndrom eine Gruppe von Merkmalen oder Faktoren, deren gemeinsames Auftreten einen bestimmten (gesellschaftlichen) Zustand anzeigt. Gruppenbildungen ergeben sich denn auch schon bei der SYNDROM-Besetzung. Dem dunkel getönten Bläserchor aus Klarinette, Altsaxofon und Bassklarinetten steht der gleichfalls dunkel getönte Streicherchor

Handwritten musical score for the piece "KONTRAKTION" by Juro Mětsk, dated 1987/88. The score is written on ten staves, each representing a different instrument: Oboe (OB), English Horn (EH), Percussion (PERC.), Clarinet (KLAV), Viola (VLA), Violin (VC), and Cello (KB). The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions. The score is heavily annotated with red and blue ink, including circled measure numbers (147, 148, 149, 150, 151, 152) and a small box labeled "Ja 20". There are also several colorful, hand-drawn illustrations of birds or parrots on the right margin. The bottom of the page contains the text "Autograf »Es hätte auch anders sein können ...« KONTRAKTION, Juro Mětsk, 1987/88".

Autograf »Es hätte auch anders sein können ...« KONTRAKTION, Juro Mětsk, 1987/88

SKIZZEN

"TABLEAUX GROTESQUES"

(I) (erster Versuch)  
 x erster Satz 2 3 4 5

JURO MěTŠK  
 20/1999

bedeutung, 2 ca. 60 Min

- 2 Flöten
- 1 Oboe
- 1 Klarinetten
- 1 Bassoon
- 1 Bassklarinete
- 1 Fag.

so vielleicht für Skizzen (ab Mischung) verwenden?  
 -> nichts am Anfang mit 2. Version!

The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Bass Clarinet, and Fagot. It features dynamic markings such as *pppp*, *mf*, and *fff*. There are also tempo and performance instructions in red and blue ink, including "dann portato, vielleicht alles" and "dann überkommt dann über den!!".

Das dem "erste" Quartett "Lombardi"

Das ist vielleicht alle Skizze also "erster" 2

das überkommt dann über den!!

Das ist ein Skizzenbuch mit dem Titel "WUNDERLICHE SKIZZEN" und dem Untertitel "mit Klaviere gleichzeitig".

Autografische Skizze »Tableaux Grotesques«, Juro Mětšk, 1999, SLUB Dresden

Handwritten musical score for *Tableaux Grotesques* by Juro Mětišk, 1999, SLUB Dresden. The score is heavily annotated with red and black markings.

**Section 1 (Measures 80-83):**

- Measures 80, 81, and 82 are circled in red at the top.
- Measure 83 is circled in red and labeled "Juro Mětišk" and "1999/2000" in the top right.
- Instrument parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Timpani (Tromm.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl./Kb.).
- A box labeled "Klavier" is present on the left side.
- A large, tilted box contains the word "Kontaktdu".
- A box labeled "Stimmung" is visible on the right side.

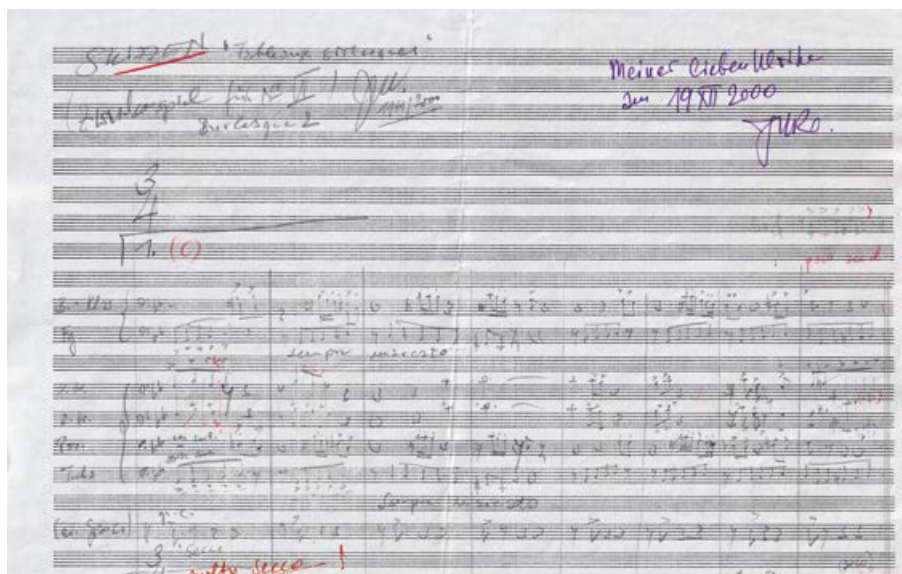
**Section 2 (Measures 84-87):**

- Section header: "ALBAIX grotesques".
- Measure 84 is circled in red.
- Measure 85 is circled in red and labeled "TEMPO - I".
- Measure 86 is circled in red and labeled "TEMPO - II".
- Measure 87 is circled in red and labeled "2.".
- A large red arrow points from measure 87 to the right.
- Text on the right side includes "KREZICHEN" and "WE SICH".
- Other annotations include "Klavier", "TEMPO", "Kontakt", and "Stimmung".

Autografische Skizze »Tableaux Grotesques«, Juro Mětišk, 1999, SLUB Dresden

aus zwei Violen und Violoncello gegenüber. Als Vermittler zwischen beiden Gruppen, den auch das Bild der Partitur als solchen sinnfällig macht, fungiert das Klavier. Diese Grundkonzeption Měťšks erinnert abermals an Dispositionen barocker Musik, konkret an das mehrchörige Musizieren nach Art von Giovanni Gabrieli oder Johann Sebastian Bach. Doch wollten die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts mithilfe der Mehrchörigkeit vor allem zu Echowirkungen gelangen, um die Grenzen des Raums abzustecken, seine Größe zu betonen und so letztendlich die Seele des Hörers zu weiten. Měťšk hingegen verfährt in SYNDROM genau umgekehrt: Indem er die Texturen der beiden Chöre zunächst assimiliert, sie hernach – über viele Zwischenstufen und Aggregatzustände – wieder in selbstständige, getrennte Klangflüsse dissimiliert, indem er diesen Prozess der Spreizung umkehrt und das Ganze dann mehrfach wiederholt, sodass es zu einem steten Zusammen- und Auseinanderlaufen kommt, erforscht er den Raum quasi von innen heraus. Dabei geht es ihm weniger um dessen Grenzen als vielmehr um das, was sich innerhalb dieser Grenzen befindet: Nicht äußere Form und Weitung sind das Ziel, sondern Inhalt und Konzentration.

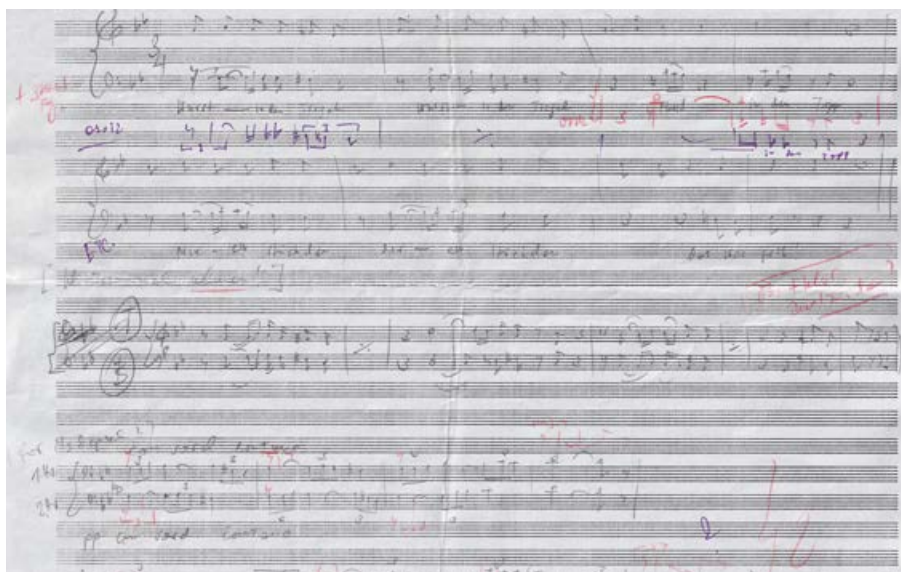
In zeitlicher und geistiger Nachbarschaft zu SYNDROM steht die gleichfalls einsätzig und ebenso auf Reihentechniken basierende Komposition »Es hätte auch anders sein können ...« KONTRAKTION (1987/88) für achtköpfiges Kammerensemble. Wie in SYNDROM werden auch hier Formen des konzertierenden Miteinanders durchspielt. Ähnlich wie dort bilden in KONTRAKTION Holzbläser und Streicher Chöre, doch lösen sich aus ihren Verbänden immer wieder einzelne Instrumente, um zu »kontra-agieren«, sprich neue Formationen zu bilden.



Autografische Skizze »Tableaux Grottesques« (Ausschnitt), Juro Měťšk für Ulrike, 19. Dezember 2000 (Vorderseite)



Deutlich weniger Kollektivgeist dokumentieren Posaune, Schlagzeug und Klavier, die mit meist individueller Linienführung in den Dialog eingreifen und so den allgemeinen Tendenzen widersprechen. Klingt in dem differenzierten Diskurs der Instrumente der Untertitel Kontraktionen nach, so bezieht sich der Haupttitel KONTRAKTION (Zusammenziehung, Schrumpfung) auf verschiedene Ebenen. Im instrumentalen Bereich etwa mutiert, schrumpft das Klavier zum Akkordeon, das gegen Ende der Komposition unmerklich einsetzen soll, wie es die Partitur vorschreibt; hinsichtlich des Satzaufbaus kommt der Haupttitel zum Tragen, indem sich Abschnitte von großer Ereignisdichte mit solchen Passagen abwechseln, die entweder durch Liegetöne oder durch weit auseinandergezogene punktuelle Klänge gekennzeichnet sind (war bei SYNDROM die Dissimilation die Bedingung für die Erfahrung der Assimilation, so ist nun die Expansion Voraussetzung für das Verstehen der KONTRAKTION); und auch in Bezug auf die Metrik lässt sich eine Zusammenziehung registrieren, leiten sich doch die zeitlichen Proportionen von den Intervallproportionen der Grundreihe ab – ein für Mětšk und seinen unorthodoxen Serialismus durchaus untypisches Verfahren. Für den Komponisten charakteristisch ist allerdings die Korrespondenz zwischen Beginn und Ende der KONTRAKTION: Die beiden eröffnenden Sforzati-Akkorde finden in den beiden Piano-Akkorden am Schluss ein retardiertes Echo. Den so markierten Rahmen füllt Mětšk mit formelhaft wiederkehrenden Gesten aus (Triller, Tonrepetitionen, Akkorden und Figuren mit extremem Ambitus, komplexe Rhythmen etc.), die spielerisch – in der Art eines Kaleidoskops – zu immer wieder neuen Klangbildern zusammengesetzt werden: Das einzelne Element ist zwar minutiös ausgearbeitet, dem Gesamtbild aber eignen Züge des Aleatorischen – »Es hätte auch anders sein können ...«.



Autografische Skizze »Tableaux Grotesques« (Ausschnitt), Juro Mětšk für Ulrike, 19. Dezember 2000 (Rückseite)

AVIERSTÜCK I

superiore rand, molto leggero (scabozzi)\*

Juro Mészáros 1994

VORTA

**EINLADUNG**

**Ensemble UnitedBerlin**

KONZERT DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

**HAUS UNGARN**

Programm vom 24. November 1992

## Im Gespräch mit Juro Mětšk

Am 19. August 2019 besuchte ich Juro Mětšk in der Bautzener Mättigstraße. Mich interessierten im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transformationszeit 1989/90 seine Ansichten und Einsichten aus jahrzehntelanger freischaffender Tätigkeit als Komponist und seine Einschätzung im Hinblick auf die Musiklandschaft der Sorben/Wenden, als deren Teil er sich zeitlebens verstand. Geblieben ist ein aus dem Sorbischen übersetztes transkribiertes Gespräch, aus dessen zur besseren Lesbarkeit gerafften, geringfügig überarbeiteten und inhaltlich neu zusammengesetzten Versatzstücken Juro Mětšk nun zu uns spricht. Mir bleibt ein wohlwollendes, zugewandtes und intensives Gespräch in seinem Arbeitszimmer an einem heißen Augusttag in Erinnerung; der Lesende erhält die Gelegenheit, Juro Mětšks Gedanken zu folgen, obgleich die Bearbeitung des Dialogs ob seines Todes im Januar 2022 von ihm selbst nicht mehr kritisch gegengelesen und kommentiert werden konnte:

### **Wie aktiv waren Sie im Arbeitskreis sorbischer Musikschafter?**

Wir im Arbeitskreis sorbischer Musikschafter hatten unsere Treffen. So oft war das nicht. Der Arbeitskreis war eine Zweigstelle im Komponistenverband der DDR, also eine selbstständige Einheit im Rahmen dieses Verbandes. Wir waren sozusagen eine Sektion. Dieser Komponistenverband hat sich nach den Gebieten seiner Zeit aufgebaut, die in der DDR existierten: Bezirk Dresden, Berlin und so weiter. Jeder war auch zugleich Mitglied dieses Bezirks, wo er gerade lebte. Ich war also auch immer im Dresdener Bezirk Mitglied, Jan Pawoł Nagel dann später im Cottbuser. Zugleich hatte dieser Arbeitskreis sorbischer Musikschafter den Status eines selbstständigen Bezirks im Bereich dieser einzelnen regionalen Sektionen des Komponistenverbandes.

### **Was genau waren die Tätigkeiten des Arbeitskreises?**

Hauptsächlich Veranstaltungen, also Konzerte und Treffen. Natürlich haben sie auch anlässlich irgendwelcher Geburtstagsjubiläen Kolloquien organisiert. Ich kann mich erinnern, als Jan Rawp seinen 70. Geburtstag hatte, da wurde vom Arbeitskreis im Sorbischen Museum ein Kolloquium über sein Schaffen veranstaltet. Dort hatte ich selbst einen Vortrag. Solche Sachen sind hier und da bei Gelegenheit vorgekommen. Aber das war nicht so oft. Das war abhängig von Einzelpersonen und im besonderen Fall des runden Geburtstags. Dafür haben sorbische Institutionen Räume gegeben und kooperiert. Es wurden auch Konzerte veranstaltet. Auch dafür haben zum Beispiel das Sorbische National-Ensemble und das Sorbische Institut Räume gegeben. Rawp hat ja im Sorbischen Institut seine Hauptarbeitszeit verbracht. Detlef Kobjela hat sich, das muss ich ihm lassen, sehr bemüht, wenn Konzerte mit neuzeitigen Komponisten gegeben wurden. Es war ihm wichtig, dass auch jeder Komponist einmal vertreten ist. Sehr oft hatte ich den Eindruck, dass sich jeder nur um seine eigenen Dinge kümmert und relativ

wenig an die Kollegen denkt. Aber Kobjela hat immer darauf geschaut, dass jeder auch auf dem Programm steht, dass er nicht nur seine persönlichen Interessen durchsetzt, sondern sich für die ganze Sache einsetzt. Das muss ich ihm in Erinnerung als Positivum natürlich anrechnen.

### **Gab es im Arbeitskreis darüber hinaus aktiven Austausch untereinander?**

Wir sorbischen Komponisten haben uns alle untereinander persönlich gekannt. Man stand mit dem einen und anderen im Kontakt, sodass es auch immer persönliche Gespräche waren, auch außerhalb dieses Verbandes. Sonst fanden im Jahr vielleicht zwei oder drei reguläre Treffen hier in Bautzen statt. Heute allerdings ist das wieder eine Sektion des Sorbischen Künstlerbundes. Der selbstständige Kreis existiert in dieser Form nicht mehr. Nur der Künstlerverband – und der hat diese besonderen Sektionen, auch für Schriftsteller, bildende Künstler und so weiter. Das ist sozusagen unter einem Dach. Früher hat jeder unter dem Dach des entsprechenden Verbandes gestanden, also der Arbeitskreis sorbischer Schriftsteller war sozusagen kooperatives Mitglied des Schriftstellerverbandes der DDR. Bei den bildenden Künstlern ebenso. Austausch gab es, das war allerdings sehr verschieden. Woran ich mich erinnern kann, ist zum Beispiel Jan Bulank. Er ist lieber dahin gegangen, um irgendeine fröhliche Unterhaltung mit den Kollegen zu führen. Der war nicht so sehr dafür, dass meinetwegen auch mal Werke anderer Kollegen diskutiert werden oder so. Mich hat zum Beispiel mehr interessiert, dass ein Kollege ein neues Werk vorstellt und dass darüber diskutiert wird. Das ist gelegentlich auch geschehen, aber nicht so häufig. Bulank war nun gar nicht so dafür. Er wollte lieber eine fröhliche Unterhaltung, zwei Gläser Bier. Man kann beides machen, aber mir war es ein bisschen schade, dass die Möglichkeit nicht mehr genutzt wurde, dass Kollegen auch untereinander über ihre Werke diskutieren. Ich weiß nicht, wie das unter den Schriftstellern war. Ich denke, die haben das deswegen gemacht, damit sie über ihre Bücher und Ausgaben diskutieren können. Das war relativ wenig bei uns. Organisatorische Dinge, dass Kollegen neben Kobjela, der das in führender Funktion tat, sich um Konzerte und solche Dinge kümmerten, das ist schon geschehen.

### **In welcher Weise war der Nachwuchs einbezogen und wie wurde er gefördert?**

Das ist dann natürlich eine Frage der Zeit. Also in den 1970er Jahren zählte man selbst noch zur jungen Generation. Ich war damals in den 1980er Jahren selbst noch ein relativ junger Mensch und schon Mitglied im Arbeitskreis. Im Grunde wurde keiner weggeschickt. Was die Musik betrifft, gibt es bei den Sorben allerdings sehr wenig, wenigstens was das Feld der sogenannten ernstesten Musik betrifft. Im Bereich der Unterhaltungsmusik habe ich nicht so den Überblick. Das ist nicht so sehr mein Gebiet, eigentlich überhaupt nicht. Da gibt es ein bisschen mehr, aber die zeigen sich nicht so. Ich habe noch keinen jüngeren Kollegen kennengelernt, der mal zu einer Sitzung gekommen ist. Die Frage hat sich aber sicherlich hier und da gestellt. Aber ob bei der Suche nach jungen Menschen irgendeine Systematik dahintersteckte oder irgendeine Überlegung, wie man das eine oder andere vielleicht besser fördern kann, daran habe ich keine Erinnerung. Das war hier und da Thema, aber ich kann nicht sagen, dass das ein ins Haus fallendes, exponiertes Thema gewesen wäre. Ständig danach zu fragen, ob es wieder mal ein junges Talent gibt, das habe ich nicht in Erinnerung.

**Es scheint mir, dass es eine Besonderheit ist, dass viele sorbische Komponisten auch musikwissenschaftlich publiziert haben.**

Das ist nicht typisch, aber man kann das auch nach Namen begrenzen. Rawp natürlich in erster Reihe, weil er zugleich nicht nur Komponist war, sondern auch studierter Musikwissenschaftler. Er hat das beruflich gemacht, er hat sozusagen seine Pfennige, wie man heute sagt, damit verdient, nicht? Auch Kobjela hat eine wissenschaftliche Ausbildung gehabt und hat ständig publiziert. Als Dritter war ich das eigentlich. In Zeitschriften wie dem Lětopis oder dem Rozhlad habe ich selbst einige Beiträge veröffentlicht. Für den Rozhlad habe ich größtenteils Jubiläums-sachen für Kollegen geschrieben. Und natürlich historische Sachen über Korla Awgust Kocor, Bjarnat Krawc und Jurij Pilk und so weiter. Die anderen, also Bulank hat nicht geschrieben, also verbal geschrieben. Jan Cyž schreibt auch keine Aufsätze. Von den heutigen Jungen veröffentlicht manchmal Sebastian Elikowski-Winkler irgendwo was, nicht? Auch Beno Njekela hat nicht über Musik geschrieben. Nagel hat gelegentlich einen kleinen Aufsatz geschrieben, aber nicht so sehr unter der Prämisse der Musikwissenschaft. Das waren eher persönliche Erinnerungen, wo sicherlich der eine oder andere musikwissenschaftliche Aspekt eingeflochten werden konnte. Das waren also hauptsächlich Rawp, Kobjela und dann als Dritter ich. Heute unter den Jüngeren vielleicht noch Elikowski-Winkler. Also ja, es gibt auch Texte schreibende Komponisten.

**Haben Sie rückblickend den Eindruck, dass die Jahre 1989/90 Ihre künstlerische Arbeit stark verändert haben?**

Die Frage ist sehr schwer zu beantworten. Natürlich beschäftigt man sich immer auf irgendeine Weise mit dem Stoff. Aber das Denken kann sehr oft auch nonverbal sein. Wenn man gezwungen ist, etwas dazu zu sagen, dann muss man natürlich in das verbale Metier kommen. Da hat man vielleicht nicht gleich die richtigen Worte parat. Eine Entwicklung erfolgt ohnehin in jeder schöpferischen Biografie, das ist quasi wie in biologischen Prozessen auch. Man bleibt nicht 90 Jahre lang ein dreijähriges Kind. Die biologischen Veränderungen schreiten im Laufe des Lebens voran. So ist das auch auf dem geistigen Gebiet. Es findet bei jedem Kollegen eine Entwicklung statt. Man reflektiert wie gesagt darüber, aber nicht ständig auf verbaler Ebene. Das ist die eine Sache. Die andere Sache ist, dass mein Status bei den Sorben vielleicht immer etwas schwierig war, weil ich die sogenannte Neue Musik repräsentiert habe, auch zu DDR-Zeiten schon. In diesem Sinne hatte der politische Umbruch keine ästhetischen Konsequenzen für mich, weil diese Entwicklung schon zu DDR-Zeiten eingeleitet wurde. Diese habe ich kontinuierlich fortgesetzt, zuerst einmal, was meine ästhetische und kompositorische Praxis betrifft. Darauf hat der Umbruch in meinem Fall gar keinen Einfluss gehabt. Wie das allerdings andere Kollegen für sich gesehen haben, da steht es mir nicht zu, etwas dazu zu sagen. Das ist die persönliche Angelegenheit jedes Kollegen und das hat sicherlich jeder etwas anders gesehen. Ich kann nur für mich sprechen und nicht für die Kollegen.

**Unter welchen Bedingungen haben Sie damals gearbeitet? Gab es Veränderungen, die Sie bewusst wahrgenommen haben?**

Im sozialen Bereich schon, weil ich noch zu DDR-Zeiten zum freischaffenden Komponisten wurde. Inzwischen bin ich nominell Altersrentner. Das heißt aber nicht, dass ich die Feder aus der Hand gelegt habe. Das ist in künstlerischen Berufen vielleicht etwas anders als in anderen

Berufen. Das Soziale, das war schon ein Umbruch. Mitte der 1980er habe ich meine freischaffende Tätigkeit begonnen. Bis dahin war ich auch berufstätig, zuerst an einer Musikschule. Das ist eigentlich alles schon bekannt, später dann beim Deutsch-Sorbischen Volkstheater in Bautzen als Dramaturg, als musikalischer Dramaturg. Danach war ich bis zum Renteneintritt freischaffend tätig. Ich muss sagen, die soziale Versorgung der freien Komponisten zu DDR-Zeiten war etwas sicherer. Man hat eher mal einen Auftrag bekommen als später. Da musste man viel mehr darum kämpfen, dass man mal einen Auftrag bekommt. Die zentrale Frage war natürlich, eine Wohnung zu bekommen. Das ist heute keine mehr. Zentral war damals nicht, wie ich meine Wohnung bezahle. Die Mieten waren so billig, dass man sie bezahlen konnte. Das ist heute alles anders. Heute bezahlt man viel Geld für eine Wohnung. Man bekommt überall eine Wohnung, man muss nur das nötige Kleingeld dafür haben. Deshalb habe ich mich zu DDR-Zeiten, was die soziale Seite betrifft, ganz einfach sicherer gefühlt als danach. Man musste sozusagen ganz anders um diverse soziale Fragen kämpfen als vorher. Ich denke, da haben alle unsere Kollegen sicherlich ähnliche Erfahrungen gemacht. Es macht natürlich einen Unterschied, ob jemand, wie zum Beispiel Jurij Winar, angestellt war. Er hat das Sorbische National-Ensemble mitgegründet, war dort Direktor und später in der Musikschule Bautzen. Er brauchte freilich überhaupt keine Angst zu haben, dass er mit seinem Geld nicht auskommt. Auch Bulank, der in führender Funktion beim Ensemble verdiente, und natürlich auch Kobjela als Hauptdramaturg und später sogar als Intendant, die waren natürlich sozial abgesichert. Aber für die Kollegen, die freischaffend tätig waren, war das schwieriger. Das waren sehr wenige. Nach meiner Kenntnis hat nur Nagel längere Zeit freischaffend gearbeitet, obwohl er auch Anstellungen hatte im Laufe seines Lebens. Aber die anderen? Zum Beispiel Cyž war bis zur Rente in der Dramaturgie im Ensemble und vorher als Sänger dort im Chor. Also die hatten natürlich immer ihre regelmäßigen Einkünfte. Dort ist die soziale Frage anders zu stellen als in meinem Fall.

### **Dennoch haben Sie sich bewusst für die freischaffende Tätigkeit entschieden.**

Das war eine Entscheidung im Interesse der Sache und aus Idealismus. Ich muss natürlich ein großes Lob an meine Frau aussprechen. Wenn sie nicht das Festgehalt eingebracht hätte, das sozusagen für die soziale Existenz notwendig ist, dann könnte ich mir diesen Status eines Freien einfach nicht leisten. Weil das, was man als Freier sozusagen in die Familienkasse beigetragen hat, das hatte – ich sage das immer im Scherz –, das war die Position eines Trinkgelds. Das ist leider Gottes so. In dem Fall gebührt meiner Frau großer Dank, dass sie mir das dadurch ermöglichte, dass sie als Mitarbeiterin im Bautzener Puppentheater Spielerin war, und damit sozusagen feste Einnahmen in unsere Sozialkasse beigesteuert hat.

### **Ihre Vision war, Ihr kompositorisches Schaffen ins Zentrum zu rücken.**

Ja, ich wollte mein kompositorisches Schaffen in den Mittelpunkt stellen und die Freiheit haben, das zu machen, was mir wichtig ist oder das, was ich ästhetisch und kompositions-technisch als notwendig erachte. Das sollte im Mittelpunkt meiner Arbeit stehen.

### **Wie sah das praktisch aus? Wie haben Sie Aufträge angeworben?**

Ich bekam hier und da einen Auftrag. Die kamen von verschiedenen Seiten, nicht nur von sorbischer, nach der Wende aber meistens seitens der Stiftung für das sorbische Volk. Die er-

teilte selten genug, aber doch hin und wieder, einen Auftrag. Zu DDR-Zeiten und später bekam man manchmal einen Auftrag vom Rundfunk, die dort entsprechend Projekte gefördert haben. Manchmal kam auch was von Musikverlagen, die Sammlungen herausgegeben haben. Was mir jetzt spontan in den Sinn kommt, ist zum Beispiel ein Heft mit moderner Musik für Bratsche. Für den »Deutschen Verlag für Musik« in Leipzig habe ich mal beigetragen. Es waren also Verlage, Rundfunkstationen, sehr selten auch Musikgruppen, wenn sie jemanden beschaffen konnten, der das finanziert. Ich habe mit solchen viel gearbeitet und arbeite heute noch mit dem »ensemble unitedberlin«, die kürzlich ein schönes Konzert in Bautzen gegeben haben. Die haben sich manchmal bemüht, dass man mal zu einem Auftrag kam. Ich weiß nicht, ob sich vielleicht der Komponistenverband selbst hier und da darum bemühte, aber da kommt mir kein Beispiel in den Sinn. Es war nicht so, dass fortwährend Aufträge kamen, aber man hat immer geschrieben. Viele Sachen sind ohne jeglichen Auftrag entstanden. Dabei hat man überhaupt nichts verdient. Wenn die Konstellation mal glücklich gewesen ist, konnte man das verbinden. Da konnte man etwas anbieten, was man so oder so gemacht hätte oder gerade fertig hatte, wenn jemand zu einem kam und sagte, er würde einem einen Auftrag geben. Man konnte dann sagen, ich habe gerade das und das beendet, wenn er Interesse hat, das anzunehmen. Solche Situationen gab es auch. Aber wie gesagt, alles sehr selten. Wenn man dann hier und da einen kleinen Zuverdienst hatte, dann waren das meine Arbeiten in Zeitschriften zu musikwissenschaftlichen Fragen.

### **Sie waren auf soziale Netzwerke angewiesen?**

Sicher, das ist heute noch wichtiger und damals war es das auch. Unter diesem Aspekt gesehen: Ein erfülltes Leben ist das nicht gerade.

### **Das kommt darauf an, wie man das definiert.**

Die Hauptsache ist, dass man ein Dach über dem Kopf hat, dass man sich an einen Stift setzen und schreiben kann, dass man ein Bett hat, wo man sich regenerieren kann, und dass man täglich eine Kleinigkeit zu essen hat.

### **Wenn man dann eine schöne Arbeit hat, ist das optimal.**

Natürlich! Das Ganze ist der einzige Aspekt, der die Minuspunkte einer solchen Existenz etwas ausgleicht. Jetzt rede ich natürlich nur von mir.

### **Hat Ihnen die Maßgabe des Sozialistischen Realismus in irgendeiner Weise Ihre Arbeit erschwert?**

Nach solchen Sachen habe ich mich nicht gerichtet. In Diskussionen hat das eine Rolle gespielt. Dieser Passus ist vielleicht etwas schwerer gewesen für Schriftsteller und teilweise auch für bildende Künstler. Musik ist die abstrakteste Kunst überhaupt. Musik kann man in dem Sinne nicht erzählen. Man kann sie hören und das hat etwas mit Emotionen zu tun. Man kann da nichts verbalisieren, dann müsste man keine Musik schreiben. Ich setze mich nicht an einen Stift, weil mir der Bauch wehtut. Dann gehe ich zum Arzt und schreibe keine Noten. Das ist keine Aufgabe der Musik. Die Abstraktheit dieses Metiers bleibt. Die Musik war vielleicht am meisten geschützt vor solchen kulturpolitischen Direktiven wie dem Sozialistischen Realismus. Den Schriftstellern und vielleicht teilweise auch bildenden Künstlern konnte mehr reingeredet werden. Den Musikern wurde auch reingeredet, aber solche Sachen habe ich nie mitgemacht.

Ich habe immer geschaut, dass, wenn ich einen Auftrag zur DDR-Zeit bekam, das im Abstrakten bleibt. Meine Domäne war immer die Kammermusik. Ich hatte nie die Ambition, irgendein großes sozialistisches Oratorium zu schreiben. So etwas wurde auch versucht und gemacht. In diese Richtung bin ich sowieso nicht gegangen. So gesehen hat das für mich überhaupt keine Rolle gespielt. Die Musikgeschichte war für mich verbindlich und die wichtigen Leute in ganz Europa, die vor mir lebten. Nicht nur der Ausschnitt unserer sorbischen Musikgeschichte, sondern die Geschichte der ganzen komponierten niedergeschriebenen Musik. Das ist in erster Reihe ein europäisches Phänomen, also der europäischen Musik von den Anfängen her, als angefangen wurde, Musik zu schreiben. Das Ganze ist nicht von vornherein so gewesen. Es ist erst nach dem 10. Jahrhundert, als es in Europa beginnt und Schriftstücke für Musik entwickelt werden. Das betrifft die ganze europäische Tradition, nicht nur irgendeinen regionalen Ausschnitt.

### **Wie bekamen Sie Zugang zu Materialien?**

Zutritt zu Materialien bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte man relativ leicht und selbstverständlich, gedruckte Noten, Platten und so weiter. Schwerer war es, was Neue Musik betrifft. Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, als ich aktiv mit dem Schreiben begann, war es zum Beispiel sehr schwer, selbst für Klassiker der Moderne Noten und Platten zu bekommen. Da sind hier und da mal Plattenausgaben gewesen. In der DDR war es nicht möglich, sich mal eine Strawinsky-Partitur zu kaufen oder eine Bartók-Partitur. Wenig später haben die Ungarn verschiedene Bartók-Sachen herausgegeben. Die konnte man hier auch kaufen. Aber sonst war das alles in westlichen Verlagen. Da hatte man große Mühe, wenn einen etwas ganz besonders interessierte. Man versuchte über Bekannte, etwas aus dem Westen kommen zu lassen, was aber auch nicht selbstverständlich und leicht war. Das ist heute natürlich anders und ein Vorteil nach der Wende, dass man sich alles, was man für die persönliche Weiterbildung benötigt oder was einen interessiert, besorgen kann. Es war etwas schwierig, damals die ganz aktuelle Musik wie eine Stockhausen-Partitur oder Boulez-Partitur oder auch Platten zu besorgen.

### **Gab es im Kreis sorbischer Musikschaffender oder auch im deutschen Umfeld Austausch darüber?**

Unsere sorbischen Kollegen haben sich nicht so sehr interessiert für die Neue Musik. Der Einzige, der einen gewissen Zugang dazu hatte, war vielleicht noch Rawp. Der hat auch verschiedene Sachen für sein kompositorisches Schaffen genutzt. In erster Linie hat er immer den Janáček genannt, aber auch Bartók und Strawinsky. Das waren alles auch Vorbilder für Rawp. Ich weiß mich zu erinnern, dass er auch die eine und andere Partitur besessen hat und sie mir als Jugendlicher seiner Zeit gezeigt hat. Aber sonst war das bei sorbischen Kollegen kein Thema und auf irgendwelchen öffentlichen Sitzungen des deutschen Verbandes eigentlich auch nicht. Dort hat man sich privat mit dem einen oder anderen Kollegen zu solch einem Stoff unterhalten. Wenn mal jemand was hatte oder ich es vielleicht hatte, dann lieh man sich das gegenseitig aus. Solche Dinge sind schon passiert. Aber auf offizieller Ebene weniger.



**Heißt das, dass man mit solchen Menschen eine besondere Verbindung hatte? Heute ist ja eine Menge digitalisiert und auf vieles kann man über das Netz zugreifen.**

Die ganze moderne Technik habe ich nicht mitgemacht, ich lebe ganz traditionell. Über Bibliotheken und verschiedene andere Netze ist das heute natürlich möglich. Zu DDR-Zeiten bin ich sehr viel in die Staatsbibliothek in Berlin gegangen, weil ich ja dort studiert habe. Die hatten die westlichen Dinge auch. Die konnte man sich nur nicht ausleihen, man musste im Lesesaal sitzen. Man konnte dort auch hören. Wozu ich keinen Kaufzugang hatte, die Sachen habe ich mir dort angeeignet. Das war natürlich das Studium betreffend auch ein Problem, weil Sie den Sozialistischen Realismus genannt haben. Über Neue Musik hat man nicht gesprochen. Man hatte eine solide Ausbildung bis zu dem technischen Standard von Brahms. Alles was danach kam, wurde nur sehr marginal gemacht. Obwohl, ich habe bei Kochan studiert, er war ein bekannter Komponist in der DDR. Er hat nicht nur irgendeinen Sozialistischen Realismus, sondern auch ordentliche Kammermusik geschrieben. Der hat zum Beispiel einmal zum Unterricht die Schönberg'sche Harmonielehre mitgebracht. Aber auch er endet mit der Tonalität von Brahms. Das, was er selbst entwickelt, das spielt in seiner Harmonielehre keine Rolle mehr. Es war schwer durch das Hochschulstudium. Das Angebot an den Hochschulen zu DDR-Zeiten war nicht so, wie es heute vielleicht an den Hochschulen für Musik sein wird. Wenn ich dort bin, eigne ich mir viel selbst an. Und natürlich auch, wenn ich mal in Konzerten hier und da etwas Neues höre. In Berlin gab es natürlich mehr, als man sich das in Bautzen überhaupt vorstellen kann. Das habe ich natürlich genutzt und diese Möglichkeiten mitgenommen.

**Es gab in Berlin eine solide Ausbildung.**

Es gab eine sehr solide klassische Ausbildung. Es ist interessant, dass man sich selbst darum bemüht hat, sich alles andere selbst anzueignen.

**Gab es Menschen, die Sie dabei unterstützt haben, die Ihre ersten Versuche mit Ihnen reflektiert und diskutiert haben?**

An einen kann ich mich erinnern, an einen Komponisten. Der war aber nicht mein direkter Lehrer, er hat dort Vorlesungen gehalten zur Formlehre oder Instrumentenkunde für ein ganzes Studienjahr. Er hatte gar keine Kompositionsstudenten. Das war der Paul-Heinz Dittrich. Er ist der letzte der wichtigen DDR-Komponisten, die wirklich Neue Musik geschrieben haben. Er wird nächstes Jahr 90, die Generation wie Boulez. Er hat sich sehr für die Neue Musik interessiert und mit ihm hatte ich natürlich enge Kontakte schon zur Hochschulzeit, obwohl er nicht mein Lehrer war. Zu seinen Vorlesungen bin ich natürlich gegangen. Mit ihm hatte ich später noch lange Kontakt bis Anfang der 1990er Jahre. Dann hat das etwas nachgelassen.

**Nach der Ausbildung haben Sie sich zunächst dazu entschieden, erst einmal – zugespitzt formuliert – eine solide Arbeit aufzunehmen.**

Natürlich, eine Arbeit, bei der man wenigstens irgendwelche Einnahmen hat. Wenn man als ganz junger Mensch vom Studium kommt, fehlen einem dann doch noch einige wichtige Lebenserfahrungen. Die hat man nicht ganz automatisch mit Beendigung des Studiums. Damit ich mich zuerst sicherer fühlte, bin ich in einen festen Beruf gegangen.

## **War das für Sie von Beginn an klar? Wenn man aus Berlin kam, wo viel möglich war, kehrt man gleich in die Lausitz zurück?**

Ich bin ja nicht gleich zurückgekehrt. Das war ein Problem und sehr schwer. Bei jenen Studenten, die ein Orchesterinstrument studiert haben, oder denjenigen, die hauptsächlich als Musikpädagogen arbeiten wollten, war das eigentlich leicht und klar. Die wurden von den Hochschulen weiter an die entsprechenden Orchester vermittelt und haben dort ihre Probespiele gemacht. Die wurden auch an Musikschulen vermittelt, wo sie dann als Lehrer anfangen konnten. Das war in meinem Fall natürlich nicht so, weil ich als Hauptfach die Komposition hatte. Komponist, das war auch zu DDR-Zeiten kein Beruf, wo man mit irgendwelchen festen Einkünften rechnen konnte. Ich musste mich selbst bemühen, irgendeine Stelle zu finden. Ich habe viel, viel vergeblich versucht, irgendwo eine Anstellung zu finden. Ich wollte an und für sich erst einmal in Berlin bleiben. Das ist mir nicht gelungen. Dann habe ich durch die Suche die Möglichkeit bekommen, in Flöha bei Chemnitz an einer Musikschule anzufangen. Dort hatte ich hauptsächlich die ganze theoretische Regelung und einige Klavierschüler. Danach habe ich noch einmal eine postgraduale Ausbildung gemacht und bin Meisterschüler der Akademie der Künste in Berlin geworden, wo mein Mentor Reiner Bredemeyer war. Dort hätte ich natürlich meinen Beruf weitermachen können. Aber ich habe es aufgegeben, weil man ein ordentliches Stipendium bekommen hat. Drei Jahre war ich Meisterschüler an der Akademie. Man hat sich ganz individuell die Treffen mit seinem Mentor abgesprochen und hatte sonst keine Pflichten, außer die, dass man zu Hause sitzen und Noten schreiben konnte. Ich habe natürlich gleich gesagt: Nein, ich mache das Lehramt jetzt nicht, das Stipendium reicht mir für die Zeit. Nach dieser Meisterzeit kam noch einmal die Frage auf, wie nun beruflich weiter. Damals war Bjarnat Nowak Intendant in Bautzen. Er hat mich angesprochen, ob ich Interesse hätte, in die Dramaturgie des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters zu kommen. Das habe ich angesichts der festen Einkünfte mitgemacht. Dann ist mir das Notenschreiben doch so wichtig gewesen, dass ich mich nach ein paar Jahren entschieden habe: Jetzt versuche ich einfach, in das freie Schaffen zu gehen. Irgendwie hat es geklappt, aber man ist nicht reich geworden bei der Sache. Das war auch nicht meine Zielsetzung.

## **Oft ist die Rede von »sorbischen Komponisten«, manche stellen sich auch selbst so vor. Aber wer ist das? In welcher Weise spielt das für Sie eine Rolle? Spielt es überhaupt eine Rolle?**

Das Sorbische ist ganz einfach meine nationale Zugehörigkeit. In diesem Sinne bin ich auch ein sorbischer Komponist. Eine andere Frage ist dann das Ästhetische. Ich habe ganz am Anfang meines Schaffens versucht, mich an Vorbildern zu orientieren. Es gab Namen wie Bartók oder Strawinsky, die ich schon genannt habe. Sie waren damals große Vorbilder für mich. Bei Bartók ist bekannt, dass er sich als Musikwissenschaftler und Ethnograf nicht nur mit ungarischer, sondern auch mit der ganzen Volksmusik ringsherum, sogar bis nach Nordafrika, beschäftigt hat. Das hatte großen Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen. Das war ein Beispiel für mich. Ich habe versucht, so etwas anhand der sorbischen Volksmusik zu machen und nach diesem Beispiel einen gewissen Umgang mit sorbischer Volksmusik zu pflegen. Das habe ich auch mit verschiedenen Kompositionen versucht. Später habe ich mich dann aber eher der

Dodekafonie von Schönberg zugewandt, wo solche Fragen keine Rolle spielen. Beim frühen Strawinsky war es auch so, dass er viel auf Grundlage der russischen Volksmusik gemacht hat. Er versuchte sozusagen, einen nationalen Stil zu entwickeln. Ähnliches haben auch Janáček im vergangenen und Mussorgski im vorvergangenen Jahrhundert gemacht, Letzterer war vielleicht der interessanteste russische Komponist dieser Zeit. Er war für meine persönliche Entwicklung ein wichtiger Komponist. Das habe ich aber, wie gesagt, später aufgegeben und habe mich dann eher gezielt auf die schöpferischen Prinzipien der sogenannten Wiener Schule, was Schönberg, Webern und Berg waren, konzentriert. Im Weiteren wird dann die Generation der nachkriegsmodernen Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Nono und Ligeti interessant. Das sind alles sehr außergewöhnliche Namen der schöpferischen Generation Neuer Musik. Das war für mich ein verbindlicher musikhistorischer Moment, wo ich angeknüpft habe.

### **Es hat immer eine Rolle gespielt?**

Meine sorbische Zugehörigkeit bleibt, egal, welche ästhetischen Entscheidungen man trifft oder welche Weichen man später stellt. Wenn ich noch ein paar Jahre lebe, denke ich, dass ich noch nicht ganz am Ende bin und dass vielleicht noch das eine oder andere geschehen kann. Das kann man vorher nicht theoretisch sagen. Aber ich schließe nicht aus, dass vielleicht noch einmal eine grundlegende Veränderung geschieht. Meine nationale Zugehörigkeit war für mich immer gleich wichtig und in dem Sinne würde ich mich auch immer als sorbischen Komponisten bezeichnen, auch wenn meine Ästhetik heute nicht mehr aus irgendeiner folkloristischen Praxis stammt.

### **Diese Frage stellt sich immer wieder. Wenn beispielsweise eine Anfrage kommt:**

### **Was ist eigentlich sorbische Musik? Dann sind wir schon am Ende und können nur fragen: Gibt es sie überhaupt?**

Als Terminus technicus kann man das schon nutzen. Ich würde natürlich gewisse Unterschiede machen. Wenn man zum Beispiel von einem Fachterminus wie von italienischer oder französischer Musik spricht, teilweise auch von deutscher Musik, was hier natürlich Österreich mitnimmt – also den deutschsprachigen Raum –, kann man insoweit über solche Termini sprechen, weil diese in der Kunstmusik besondere Formen entwickelt haben. Die barocke Form dieses Concerto grosso ist nämlich etwas Italienisches oder die Oper als Form ist in Italien entstanden, in der Zeit Monteverdis. Das ist italienische Musik. In diesem Sinne sind es keine Sorben. Sie haben diese Dinge aus anderen europäischen Kulturen übernommen und deshalb könnte man auch nicht einmal in erster Linie von einer russischen oder englischen oder portugiesischen und so weiter sprechen. Das kann man erst, wenn im 19. Jahrhundert die nationale Idee in Europa geboren wird. Das gilt für ganz Europa und hat dort eine besondere Rolle für die kleinen und eher unterdrückten Nationen gespielt. Daher haben sich Komponisten sozusagen an ihre Wurzeln der Volksmusik erinnert und daraus geschöpft. Das ist so bei Smetana und Dvořák in Tschechien ebenso wie bei den russischen Komponisten Mussorgsky, Korsakow, Tschaikowsky und weiteren. In England wüsste ich gar nicht, wer ein wichtiger Komponist des 19. Jahrhunderts ist. In der späten Romantik gibt es ein paar Komponisten, die sich auch auf dem nationalen Gebiet versucht haben. Aber was formale kompositorische Prinzipien angeht, kann man eigentlich nur bei Franzosen, Italienern und teilweise bei Deutschen auf dem Gebiet

der Kunstmusik über eine französische oder italienische oder deutsche Musik sprechen. Das läuft in den anderen europäischen Nationen nicht so ohne Weiteres parallel. Und bei Minderheiten ist es noch ein Sonderfall.

**Umso interessanter ist es, wenn man genauer darauf schaut. Wenn von sorbischer Musik gesprochen wird, ist die erste Assoziation Volksmusik und dann sorbische Komponisten.**

Die Komponisten schreiben natürlich keine Volksmusik mehr. Das ist dann sozusagen künstlerische Musik, auch wenn sie die Volksmusik nutzen. Wenn ich Ihnen noch ein paar Namen empfehlen kann: Jan Bělk und Ulrich Pogoda, wenn seine Gesundheit mitmacht, oder Jan Cyž. Die haben eine andere Sichtweise auf verschiedene Dinge. Das würde natürlich nicht dasselbe sein, da wird jeder Kollege etwa anderes erzählen. Als Komponist würde ich heute sagen, dass ich eine europäische Musik schreibe. Ich würde das nicht auf meine sorbische Herkunft begrenzen. Aber meine Herkunft ist sorbisch und deshalb bin ich auch ein sorbischer Musiker, weil das ganz einfach meine nationale Herkunft ist. Ich sehe mich in diesem Sinne natürlich als sorbischen Komponisten, wenn auch das, was ich schreibe, einen größeren Raum einbezieht und nicht mehr nur auf irgendeiner Folkloristik beruht. Vielleicht ist das auch Aufgabe der Musikwissenschaftler, sich einmal damit zu beschäftigen. Das Ganze sind Prozesse und Stoffe, bei denen man nicht so schnell zu einer Antwort kommen kann. Dort wäre eine jahrelange analytische Arbeit unter verschiedenen Aspekten nötig.

**In der Nachwendezeit gab es am Sorbischen Gymnasium in Bautzen eine Spezialklasse für Musik.**

Ich erinnere mich, dass so etwas Ähnliches schon vor der Wende existiert hat, weil mich damals einer der Lehrer eingeladen hat, vor Schülern einen Vortrag zu halten. Das habe ich damals gemacht. Es war eine einmalige Sache, das hat sich nicht wiederholt. Ich wurde auch mal vom Kollegium der Lehrer eingeladen, um über mein Schaffen zu sprechen. Das war kurz nach der Wende und auch das war eine einmalige Sache. Wie sich das Ganze weiterentwickelt hat oder ob dort überhaupt noch etwas in dieser Richtung passiert, das kann ich nicht sagen.

**Verfolgen Sie die Arbeit junger Komponisten?**

Schon, aber sagen wir mal so, was überhaupt nicht mein Gebiet ist, das ist die sogenannte Unterhaltungsmusik. Dort bekomme ich nur zufällig etwas mit. Damit beschäftige ich mich nicht systematisch. Was mein Gebiet ist und was von jungen Leuten darin vertreten wird, das verfolge ich natürlich, wie zum Beispiel den Sebastian Elikowski-Winkler. Aber die, die in irgendwelchen Kapellen und so weiter spielen, da hört man sporadisch das eine oder andere, aber das beschäftigt mich ästhetisch nicht weiter. Man muss sich auch irgendwo Grenzen setzen, man kann nicht alles beobachten.

**Es ist interessant, dass studierte Musikwissenschaftler wie Jan Rawp oder Jadwiga Kaulfürstowa im Sorbischen Institut tätig sind, aber immer mit einem Bein in der Praxis stehen und sich oft auch letztlich dafür entscheiden.**

Das Ganze mit der Musikwissenschaft ist dieselbe Frage wie mit jüngeren Komponisten. Rawp bleibt wahrscheinlich für lange Zeit Einzelgänger im Sorbischen Institut auf dem Gebiet. Inzwischen ist er eine historische Gestalt. Danach gab es noch Marka Cyžowa, geborene Hantušec.

Heute ist Jadwiga Kaulfürstowa da, die kenne ich auch. Sie hat mich auch vor vielen Jahren einmal besucht. Mir scheint zu der Zeit, als sie dort angefangen hat. Der Kontakt wurde aber auch nicht weitergeführt.

**Wie steht es mit Ihrem Vorhaben, sich noch einmal intensiv mit Jan Rawp zu beschäftigen?**

Ich musste das zunächst aus gesundheitlichen Gründen aufgeben. Das hat seine Konsequenzen. Ich möchte in erster Reihe kompositorisch arbeiten. Ich schließe zwar nicht aus, dass ich mich vielleicht nochmal schriftlich mit Rawp umfangreicher befasse. Ausgeschlossen ist das nicht, aber derzeit kann ich nicht sagen, wann das vielleicht einmal möglich sein wird. Alles muss man auch nicht zwingend an irgendein Jubiläum festbinden. Das nächste Rawp-Jubiläum wird in acht Jahren sein. Da wird er 100. Es ist noch etwas Zeit, vielleicht klappt etwas. Auch das will ich nicht ausschließen. Ich bin mittlerweile in einem Alter, wo ich nichts mehr versprechen möchte, dass ich dann vielleicht nicht einhalten kann. Das muss von irgendeinem glücklichen Zufall abhängig sein.



*Juro Mětšk, 1971, Fotografie, SKA Bautzen*



*Juro Měťšk mit Mato Nowak, unbekannter Frau und Měto Pernak (v.l.n.r.), ca. 1974/75, Fotografie, SKA Bautzen*



*Juro Měťšk (r.) mit Reiner Bredemeyer in Jena, um 1980/81, Fotografie, SKA Bautzen*



*Michal Šolta, Juro und Ulrike Mětšk, Philine Engelhardt und Kurt Mie (v.l.n.r.) in Mönchengladbach, 1990, Fotografie, SKA Bautzen*



*Juro Mětšk (l.) mit Detlef Kobjela, um 2002, Fotografie, SKA Bautzen*



*Jan Paweł Nagel, Jan Cyž und Juro Mětšk (v.l.n.r.), 1997, Fotografie, SKA Bautzen*



## **Welches Glück für mich, Juro Mětšk zu begegnen**

Seit meiner Zeit als Musikschüler der Musikschule Bautzen, Außenstelle Kamenz hat mich die Musik immer mehr interessiert. Das befähigte mich schließlich auch dazu, mit meinem Vater in der von ihm gegründeten Tanzkapelle »Credis« zu musizieren. Um das Repertoire dieser Tanzkapelle zu erweitern, war es nötig, viele der Titel vom Tonband abzuhören und zu transkribieren.

Viele Jahre bereitete mir diese Tätigkeit Freude. Aber ich merkte auch, dass es mich irgendwann nicht mehr befriedigte, nur Noten abzuschreiben. Die Vorstellung von Musik war für mich eine andere, die nicht nur aus »Titeln« bestand. Leider stand mir niemand zur Seite, der mich dabei hätte unterstützen können. Über einen Bekanntenkreis sorbischer Studenten erfuhr ich, dass es einen sorbischen, aus Bautzen stammenden, in Berlin studierenden, exzellenten Kompositionsstudenten gebe, Juro Mětšk. Ihn muss ich unbedingt kennenlernen, war mein Wunsch. Dieser Wunsch wurde mir erfüllt.

Hätte ich nicht seine Bekanntschaft gemacht, würde ich wohl musikalisch noch in der »süßen Welt« der Schlagermusik leben. Als ich Ostern 1978 nach Crostwitz mit dem Fahrrad fuhr, um die sorbischen Osterreiter zu sehen, kam es zur Begegnung und ich durfte ihn zusammen mit seinem Freund Mato Nowak kennenlernen. Er wurde mein Lehrer, später Freund. Bei ihm lernte ich komponieren und erfuhr vieles über Musikwissenschaft. Aber darüber hinaus lernte ich bei ihm die Musik des 20. Jahrhunderts kennen – die Musik eines Schönbergs oder Ives', die Musik von Bartók, Strawinsky, Webern, Varèse und Berg; ihm verdanke ich, dass ich durch intensives Studium den wichtigen Vertretern und Strömungen der Musik aus der zweiten Hälfte dieses ausgehenden Jahrhunderts begegnet bin.

Juro Mětšk wies mir den Weg zu den Künsten! Durch ihn habe ich ebenfalls einige seiner Freunde getroffen. Dazu gehören der schon hier genannte Mato Nowak, der Saxofonist und Bassklarinetist Heiner Reinhardt, die Bratschisten Martin Flade und Eberhard Wunsch und schließlich auch der Komponist und Violinist Malte Hübner.

Für alles danke ich Juro sehr.

## Über Jan Cyž

Jan Cyž

verfolgt in seinem Schaffen vielfältige Strategien, er »vernutzt« historische Materialien nicht nur, um quasi humoristische Artikulationen zu erzeugen, sondern scheut auch den offensichtlichen »Galimathias« nicht, heiße Luft zwischen die doppelten Böden seiner Absichten zu blasen. Auf diese Weise wird der Zuhörer angeregt, über das scheinbare »Auslaufmodell Musik« nachzudenken, wenn er es denn erhören kann.

Cyž ist wenig geneigt, auf taube Ohren Rücksicht zu nehmen, sondern hält diesen als Musiker einen schalkigen (akustischen) Spiegel vor: Man sollte die Fratzen erkennen, die von dieser Welt auf uns zuschwimmen. Er weist dem Publikum eine Scharlatanerie, um diese demselben gleichzeitig aufzudeckeln: Keine »Dummheit« kann so »klug« sein, keine »Klugheit« so »dumm«, jeder sollte über seinen Status nachhören: Eulenspiegelgeleien. So schlägt sein Schaffen einen Bogen zu romantischen Phantasmagorien à la Hoffmann, ist er selbst der »Klein Zachi«?

Die Frage bleibt in den doppelten Deckeln der Strategie stecken, die erwartete Antwort verdunstet in der heißen Luft dazwischen, keiner weiß, wer am Ende beim Namen genannt wird. Netz oder doppelter Boden.

Stefan Hauser, Nachricht an die Familie vom 23. Januar 2022

## **Can you help me, occupy my brain? Oh yeah!**

Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Juro. Es war vor vielen Jahren auf irgendeiner Geburtstagsfeier in der Liebknechtstraße. Keine Ahnung, wie ich da hingelangt war. Wir redeten, wie eigentlich fast immer, über Musik. Ich versuchte ihm zu erklären, wer oder was Black Sabbath ist, und er mir im Gegenzug Schönberg und Zwölftonmusik. Spätestens als ich ihm »Paranoid« vorsang, war es vorbei. 4/4 -Takt war das Letzte, woran er interessiert war. Stattdessen füllten wir zwei Schnapsgläser und lachten uns schlapp. Ein Blinder und ein Tauber, die sich einen Film reinziehen, oder so ähnlich ... Man ahnte, was der andere fühlte, und füllte die Gräben mit leeren Pullen auf. So war das damals.

Ich mochte ihn und bin in Gedanken bei Euch.  
H.

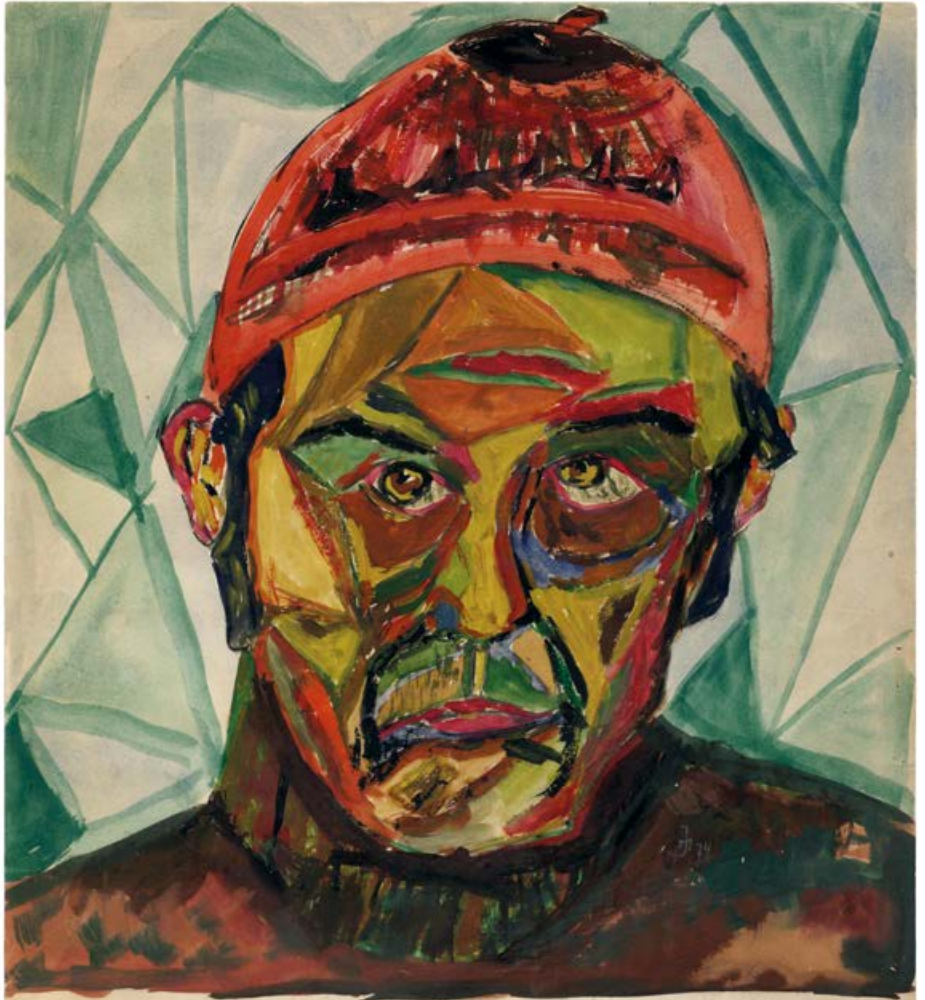
Annette, 2022

## **Der Zuhörer**

Still. Ruhig. Der Blick gesenkt, große wache Augen  
nach innen gerichtet. Konzentriert.  
Hört er zu? Was geht in ihm vor?  
Kein Blickkontakt. Verhaltene Mimik.  
Keine Eile. Geduld. Bis alles gesagt ist.  
Pause.  
Dann plötzlich Aufblicken, präzise sehr treffsichere  
Kommentare mit klarer Stimme und lebhafter Gestik,  
kluge gereichernde Überlegungen.  
Welch besonderer Gesprächspartner!



*Juro Měťšk (liegend) mit Monika Gerdes, Milenka Nawka, Inge Müller, Andreas Hennig, Ulrike Měťšk, Paul Viebeg, Christoph Gerdes und Iris Brankatschk (v.l.n.r.) in der Karl-Liebnecht-Straße 18 in Bautzen, 1994, Fotografie, SKA Bautzen*



Arrête ton travail, c'est l'heure, il faut mourir  
Laisse là ton pinceau, et suis-moi sans éclat ;  
Tu m'as trop souvent peint occupée à mourir.  
Maintenant viens deuser, tu me ressembleras.  
J'ai peint, je m'en souviens, une danse des morts.  
Entrons donc dans le jeu cela n'est que justice.  
Je ne me plaindrai pas, des hommes c'est le sort.  
Camarade je suis prêt, pas de te profonde!

Selbstporträt, Juro Mětsk, 1974, Aquarell, SKA Bautzen



*Juro Mětsk in seinem Arbeitszimmer in der Mättigstraße 14 in Bautzen, 20. Juni 1998, Fotografie, Jürgen Mačij*

## Berichtigung

*»To understand what music has to be, you have to live for music. Who's ready to do that?«*  
Morton Feldman

*»Der Hund der Familie H. stellt das geistige Haupt der Familie dar.«* Juro Měšk

In der Trauerrede sprach der Pfarrer von Juros Kindern Isabella und Paul. Wie wir wissen, stimmt das nicht. Wir waren schon etwas länger auf der Welt, bevor sich unsere Mutter und Juro kennenlernten. Es wird vorher von der Wohnungssuche gesprochen, die sich lang hinzog und schließlich dazu führte, dass Juro Teil unserer Familienkonstellation wurde, denn wir Geschwister sind zum Beispiel auch »nur zwei Halbe«. Jedenfalls, um das Besondere dieser Wohnung, dieses Hauses zu beschreiben: Ganz am Anfang, 1977, wohnten in dieser Wohnung (mit halber Treppe und ohne Bad) drei Parteien. Wir drei, eine sehr alte Frau, die eines der Zimmer behaute und mit uns die Küche teilte, und ein älteres Ehepaar. Sie mit hochgesteckten Haaren (oder geföhnt – wer klärt das auf?), er fuhr einen schlimm-ockerfarbenen Saporoschez. Jedenfalls war die Situation beengt, da auch in den anderen Etagen dieses Hauses viele Leute lebten (gerade die älteren unter ihnen waren sonderbare Menschen). Zurück zu unserer Wohnung. Die alte Frau verschwand und später auch die hochgesteckte Haare und der Saporoschez. Es kamen »Assis«, wie es im Jargon des verschwundenen Landes hieß. Jedoch war die Kombination aus Künstlerfamilie (also meiner Mutter und ihren Freunden, die kamen und Feste feierten, auf denen gesungen und getanzt wurde) und den Neuen nicht unharmonisch, im Sinne: »man kam klar«. Erst nachdem die nun unter uns wohnende Familie H. ihr Reich errichtet hatte (man hörte von dort unter anderem sehr bizarre Neonazi-Schlager), spätestens also, nachdem »unsere Assis« mit denen von unten handgreiflich wurden, war es schon auch schwierig. Irgendwann 1988 wurde unsere Etage ganz frei, Juro zog mit ein und errichtete sein Reich. Dieses Zimmer, in dem er komponierte, wo man saß und Musik hörte – wie sie noch nie in diesem Haus erklungen war. Wir hörten Strawinsky, Stockhausen, Xenakis und Nono, neben den Klassikern wie Beethoven, Mozart und Brahms. Es fanden Exkursionen mit ekstatischem Betrachten von Partituren und expressiven Dirigaten statt. Der Versuch also, uns einfachen Ohren Komplexität verständlich zu machen, sprich einen tiefen Einblick in die Geheimnisse komponierter Musik zu vermitteln. Dieses und vieles mehr kam mit Juro zu uns und die Veränderungen, die vor sich gingen, waren eher nicht spürbar für den Moment ... aber sie begannen nun zu schwingen.

## **Steigen. Sinken. Bleiben.**

Der Blick durch das Fensterkreuz zur nahen Bergkette. Die Kämme wie Mund an Mund gereiht. Mit erheblichen Lücken. Bäume geben Gipfel auf. Viele Menschen nennen das »Zahn der Zeit«. Eine der Kumuluswolken über den Dächern der alten Stadt gibt die Sonne frei. Grund für mich, die Höhle zu verlassen.

Ich schnappe mir eine leichte Jacke und laufe über das holprige Pflaster des zentralen Platzes. Zwei Minuten später sitze ich im WJELBIK an meinem Tisch, links neben der mittleren Nische.

Zu meinem Refugium im WJELBIK wurde dieser Tisch im Herbst 1989. Mein damaliger Chef, der Stadtrat für Kultur, verfügte wie alle Kulturschaffenden der mir noch fremden Stadt über einen Klubausweis, ohne den das WJELBIK nicht betreten werden durfte. Ein weiterer Besucher pro Ausweisinhaber war jedoch möglich. Also betrat ich an jenem Abend eine Bautzener Parallelwelt. Mein Chef orderte Biere und begann mit der Anwesendenanalyse. Da ist zum Beispiel dieser Komponist, zischelte er. Der komponiert nicht, der errechnet die Noten seiner Musikstücke und nennt das Neue Musik. Immerhin, tönte er, verstünde er als Stadtrat für Kultur etwas von Musik, sei er doch Gitarrist in einem Singeklub gewesen. Umso enttäuschender war ihm die mathematische Antwort des sorbischen Komponisten. So arbeite doch kein leidenschaftlicher Künstler. Ich spürte sofort eine konspirative Zuneigung zu Juro Mětsk, ohne ihn zu kennen. Auch ich würde einem Stadtrat für Kultur nicht freiwillig meine künstlerischen Karten auf den Tisch legen.

Ich gebe meine Bestellung auf. Pellkartoffeln mit Quark und Leinöl. Und einen regionalen Apfelsaft, naturtrüb. Die Kellnerin in sorbischer Tracht rauscht durch den gewölbten Raum zum Tresen.

Und natürlich lag Juro richtig, wenn er die Zwölftontechnik mit Mathematischem verband. Eine entsprechende Reflexion konnte dem singeklubgestählten Stadtrat nicht gelingen. Noch frei, brach unvermittelt und laut Paul in unseren kulturtheoretischen Tischkreis und setzte sich, ohne eine Antwort zu erwarten. Wir kannten uns von Veranstaltungen des Jugendklubs PRAXIS II. Mein Chef erwähnte, wir hätten uns gerade über seinen Vater, den Komponisten unterhalten. Nicht Vater, murmelte Paul, knallte sein mitgebrachtes Bierglas um. Drei nasse Männerhosen. Ich teilte mein Bier in Pauls leeres Glas und der Stadtrat verließ uns unter einem Vorwand. Später wechselten wir den Tisch und tranken uns herzlich lachend mit Juro und Ulrike ins Morgengrauen.



Die sorbische Kellnerin bringt mir einen riesigen Teller mit drei Kartoffeln, liebevoll drapiertem Salatbouquet mit essbaren Blüten, einem Schälchen Quark, einem Streifen Butter und der Sauciere mit Spreewälder Leinöl. Džakuju so!

Fortan tauchte ich allein oder mit Freunden in regelmäßigen Abständen zunächst in der Liebknecht, später in der Mättig auf. Es gab stets zu essen. Manchmal hatte Juro gekocht. Oder ich hatte ein warmes Brot, Butter und Kaffee dabei. Immer drehte sich ab dem Zenit der Begegnungen ALLES um Musik. Wir feierten exzessiv Mozarts 260. Geburtstag, hörten stundenlang Mahlers Kindertotenlieder und schmiedeten Pläne für einen städtischen Kompositionsauftrag. Im Ergebnis dessen entstand QUATUOR NOIR (11'46") für Viola, Violoncello, Kontrabass 1 und Kontrabass 2, uraufgeführt am 9. Dezember 2006 im Rahmen der Reihe Bautzener Kammerkonzerte.

Auf dem großen Teller fehlt etwas Salziges. Ich bin vorbereitet. Meiner Jacke entnehme ich eine winzige Tupperdose mit einem Rad Kalbsleberwurst von Wetzko, das ich unauffällig neben dem Butterstreifen platziere.

Den lauten, intensiven Jahren folgte zunehmendes Verstummen. Unsere Lebenskreise hatten ihre gemeinsame Schnittfläche verlassen. Ab und an sah ich Juro am großen Fenster, hinter dem ich saß, um einen guten Kaffee zu trinken, vorüberzueilen. Wie ein Wanderer über dem Nebelmeer auf seinen Gehstock gestützt, schien er auf den Spuren seines Ichs zu wandeln. Es heißt, er sei nachts auf die nahen Berge gestiegen. Vielleicht, um in der Natur den Klängen des schwarzen Quartetts nachzuspüren. Den Wölfen den Nachtwind zu dirigieren. Kito und Šwjentek etwas näher zu sein.

Noch einen Apfelsaft, fragt das fleißige Mädchen in sorbischer Tracht, und räumt den Teller weg. Ich bestelle Espresso, gern mit einem Hinweis auf serbski tykanc. Ihr Gesicht trägt schwer an der Spezialaufgabe, ohne das Lächeln aufzugeben.

Erst jetzt entdecke ich am Nachbartisch den Mann im schwarzen Anzug. Er sitzt mit dem Rücken zu mir. Leise summt er eine eingängige Melodie. Dirigiert dazu dem Osterglockenstrauß auf der weißen Tischdecke. Wie im Vorüberzueilen füllt die Kellnerin sein Weinglas nach. Hastig stellt sie den Espresso vor mir ab. Ein Zupfkuchenwürfel balanciert auf dem Rand der Untertasse. Aufbruch liegt in der würzigen Gastrauluft. Ich drücke ihr einen Schein in die Hand und trinke den Kaffee im Stehen. Am leeren Nachbartisch mit leerem Weinglas und den Narzissen vorbei eile ich in einen von der Sonne verlassenen Nachmittag durch die mir noch immer nicht vertraute Stadt. Aus einem offenen Fenster klimpert Klaviermusik. Da habe ich die Melodie des Mannes vom Nachbartisch im schwarzen Anzug, die mich auf meinem langen Gang durch öde Gassen bis in die tiefe Nacht begleiten wird. »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus.« Und immer wieder »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus.«



*Juro Mětsšk, Bretagne, 1998, Fotografie*

## Brief an Juro Měšk

Lieber Juro,

tatsächlich, vor genau 40 Jahren lernte ich dich an der Berliner Musikhochschule Hanns Eisler kennen. Keiner konnte ahnen, dass sich daraus eine enge Freundschaft entwickeln würde. Du warst der schon fast »fertige« Komponist, dem scheinbar völlig bewusst war, wohin seine Reise ging, und ich der Anfänger mit dem Saxofon. Zwei Musiker mit unterschiedlichsten Herangehensweisen: der strenge Komponist mit seiner reichen Tradition und der Jazzmusiker mit der Improvisation als Mittelpunkt musikalischer Entäußerung. Unsere gemeinsame Liebe für Mozart, Schönberg und Webern, unser ähnliches Verständnis zur Welt und dem Respekt voneinander haben wir miteinander zelebriert und gefeiert. Nach dem Studium hast du Berlin wieder verlassen, um dir in Sachsen durch Musiklehrertätigkeit vorerst eine Lebensgrundlage zu sichern. Dort lerntest du auch deine große Liebe, den Glücksfall, Ulrike, kennen, die dir Halt, Schutz, Inspiration und noch mehr gab und gibt.

Mir scheint, dass du in Wirklichkeit nicht in den aufregenden Metropolen zu leben brauchst. Du beziehst deine kreative Spannung aus anderen Quellen. Die sind intimerer und universeller Art und entstehen zwischen deinem Inneren und den äußeren Verhältnissen, deinen Sehnsüchten und Zweifeln. Wenn du daherkommst, wirkst du wie ein aus der Anfangszeit des vorigen Jahrhunderts gefallener Künstler. Und sicherlich siehst du dich dieser Zeit sehr verwandt. Aber du bist natürlich ein Mensch der Gegenwart. Und du reflektierst die wechselnden gesellschaftlichen Verhältnisse, Moden, Anschauungen mit großem Ernst und wunderbarem Humor. Ich bin immer wieder beeindruckt von deinem enormen Wissen über Musik, Kunst und deren Begleiterscheinungen. Du wähltest deinen Weg des Komponierens aus der Tradition der strukturellen Bindungen und der freien Tonalität und das nicht mit akademischer Akribie, sondern stets öffnend, konsequent, reizvoll, durchstrukturiert und sinnlich. Du bist nicht der Mann, der sich in den Mittelpunkt schiebt, die Fäden zieht und sich dabei wohlfühlt. Du bist ein Mann der leiseren Gangart und einer Bescheidenheit, die schon fast wehtut. Deine Musik bevorzugt auch die leiseren Töne und sie wirkt auf mich wie intime Psychogramme. In Strukturen gebunden, suchen die Klänge nach sich selbst, Verankert-sein-Wollen, biegsam und schwankend hinauf ins Freie und zurück und hin und her: Aufregungen und Abstürze gebannt in schwebender Offenheit auf der Suche nach dem Leichten, wissend, dass uns die unverstellte Musik an unser ursächliches Sein zurückführen kann.

Ich gratuliere dir.

Ich danke dir.



*Juro Měťšk (mittig) mit seiner Mutter Ludmila Měťškowa (l.), Mato Nowak (hockend) und Měrcin Nowak-Njehorříski (r.), 1972, Fotografie, SKA Bautzen*

## Drei Skizzen dreier Begegnungen

### I

In der Stadt hingen Plakate. Holger Biege singt in Dresden. Mit Juro beschlossen wir, uns das Konzert anzuhören und anzusehen, also kontaktierten wir Holger und verabredeten uns für ein Treffen mit ihm danach. Von Freikarten keine Spur, also sorgte ich für den Eintritt. Es war wohl für uns beide das erste Mal, einem solchen Konzert beizuwohnen. Das fast durchgehend junge und mehrheitlich weibliche Publikum begrüßte alle Titel mit Beifall und lauten Rufen, regelrechte Begeisterung gab es bei Liedern wie »Wenn der Abend kommt« und vor allem bei »Sagte mal ein Dichter«. Holger im Scheinwerferlicht am Klavier auf der Bühne gab eine souveräne Vorstellung. Anschließend dauerte es recht lange, bis wir uns trafen, er hatte noch mit seinen Fans zu tun. Wir gingen in ein Restaurant, hungrig nach der Vorstellung aß Holger etwas. Soweit ich mich erinnere, drehte sich das Gespräch um den gerade stattgefundenen Auftritt und Holgers Eindrücke, seine weiteren Pläne und Konzerte. Wir dachten an unsere Studentzeit in Berlin mit den vielen Treffen zurück; wenn wir Musik zusammen gehört hatten, dann meist Bartóks Streichquartette. Später sagte Holger dann auch öffentlich, sein Lieblingskomponist sei Béla Bartók. Überraschend kam eine junge Frau an unseren Tisch und fragte unseren Freund, ob er nicht Holger Biege sei. Dies bejahte er und sie bat ihn um ein Autogramm. Schweigen. Dann sagte Holger lachend zu Juro, ob er nicht vielleicht ein wenig neidisch sei? Juro gab dies unumwunden zu und schon waren wir bei der offenbar ewigen Diskussion über den Gegensatz von sogenannter U- und E-Musik. Auch die salomonische Feststellung, es gäbe allenfalls gute oder schlechte Musik – das war uns klar – ist nur eine scheinbare Lösung. Wie schon so oft zitierte Juro Max Reger, Schweine und Künstler würden erst nach ihrem Tode geschätzt, damit seine Misere (und auch Hoffnung) ausdrückend. Der Unterschied war allerdings auch zu offensichtlich, Holger war erfolgreich und lebte zu der Zeit glänzend mit und von seiner Musik, während Juro ihn nicht erfüllende Arbeit annehmen musste, da er allein vom Komponieren nicht leben konnte. Wer hätte damals ahnen können, dass beide, nachdem sie jeweils auf ihrem Gebiet Wesentliches geleistet hatten, zu früh und fast im gleichen Alter von uns gehen würden?

### II

Prag, Nerudova 10, was für eine schöne Anschrift! Dort inmitten der uralten Stadt in einer kleinen Dachwohnung lebten Bohumil und Miriam Malotín, er Solocellist im Orchester der Staatsoper, damals genannt Smetanovo divadlo, sie Dozentin für Psychologie an der Karlsuniversität. In Dresden wohnend und arbeitend reiste ich so oft wie möglich nach Prag in ihr gastfreundliches Heim. Telefonisch angemeldet fuhren wir auch einmal mit Juro dorthin. Wie sich herausstellte, war das Gästezimmer ganz unter dem Dach besetzt, so schiefen wir in Schlafsäcken

im Wohnzimmer. Am nächsten Morgen wurde klar, wer das oberste Zimmer besetzt hatte, es war Jan Rawp, der in Prag studiert hatte und sich dort bestens auskannte – auch er nahm die Gastfreundschaft der Malotíns, wie zahlreiche andere Sorben, gerne in Anspruch. Er wollte noch in die Universitätsbibliothek, Material sichten, und dann zurückfahren, klagte aber über gesundheitliche Probleme, die ihm beim Arbeiten hinderlich wären. Nachdem er gegangen war, blieb seine Person Gesprächsthema, Bohumil Malotín mutmaßte, Rawps Krankheit sei neurologischer Art. Er fragte Juro nach dessen Verhältnis zum älteren Kollegen und Verwandten. Juro drückte seine Hochachtung für Rawps Schaffen aus, besonders für die im sorbischen Umfeld so notwendige musikwissenschaftliche Arbeit, erwähnte aber auch, dass Rawp den großen Schritt hin zu einer modernen sorbischen Musik, den er mit seinen »Metamorphosen« (1964) gemacht habe, mit seiner »Sinfonie verte-bleue«, deren Uraufführung 1975 in Cottbus wir beide zusammen erlebt hatten, nicht konsequent fortgesetzt hätte. Bohumil Malotín interessierte sich sehr für Juros Schaffen, mehrmals hatte er dessen »DREI SKIZZEN« für Violine solo in der Transkription für Violoncello glänzend zur Aufführung gebracht. Einmal sogar auf der Schadzowanka in Bautzen, wonach sich Juro herzlich bei ihm bedankte und ihm gratulierte und wohl halb im Ernst und halb im Scherz die Redewendung »Perlen vor die Säue werfen« anbrachte – wobei unklar blieb, ob er damit den hervorragenden Solisten oder sein Stück meinte oder beides. Die Schadzowanka ist ja auch oder vielleicht vor allem ein studentisches Tanzvergnügen. Jedenfalls löste sich alles in Lachen auf. Bohumil Malotín starb im Jahre 2000, nur sechs Jahre älter als Juro bei seinem Ende.

### III

Juro Měťšks *MUSICA DA CAMERA*, entstanden 1978, er hat dann aber noch länger daran gearbeitet, enthält elektronische Elemente. Ursprünglich von Karl-Heinz Stockhausen, jedenfalls in Europa, in die neue Musik eingeführt, benutzten in jener Zeit etliche Komponisten dieses Mittel auf verschiedene Weise, es war sozusagen modern. So auch Paul-Heinz Dittrich in seinem »Concert avec plusieurs instruments no. 3« (Konzert für Flöte, Oboe, Orchester und Live-Elektronik, nach Stéphane Mallarmé), wohl nicht ganz zufällig ebenfalls aus dem Jahre 1978. Der Titel des Konzerts ist offensichtlich bei Johann Sebastian Bach entliehen, dessen »Six Concerts à plusieurs instruments« meist »Brandenburgische Konzerte« genannt werden, und ist sicherlich eine Ehrenbezeugung für den großen Meister, sagt aber auch einiges über das Selbstwertgefühl des Komponisten aus. Juro und Dittrich kannten sich von der Musikhochschule Hanns Eisler, wo Dittrich bis 1976 Assistent war, dann aber wohl aus politischen Gründen entlassen wurde (oder selber gekündigt hatte, das war uns nicht ganz klar). Er war nicht unmittelbar Juros Lehrer, aber Juro war ja anfangs zu Spezialschulzeiten der einzige Kompositionsstudent, sie waren dadurch auch Kollegen, wenngleich unterschiedlicher Generationen. Es entstand ein Austausch, Juro war auch in Zeuthen bei Dittrich zu Besuch, aber das Verhältnis war nie so herzlich wie später Juros Beziehung zu seinem Mentor an der Akademie, Reiner Bredemeyer (er starb 1995 in einem Alter wie Juro). So kam es zu der Einladung zur Uraufführung des genannten Konzerts 1978 in Dresden. Man muss bedenken, dass im Konzertleben der DDR zeitgenössische Musik kaum eine Rolle spielte, es reichte so etwa bis Schostakowitsch,

sie wurde nicht sonderlich unterstützt, außer wenn sie ausdrücklich sozialistische Botschaften »übermittelte«. Mit anderen Worten, um Erfolg zu haben und gepieelt zu werden, musste man als Komponist Westkontakte haben. Und die hatte Paul-Heinz Dittrich, im Gegensatz zum jungen Juro Mětšk. So eine Premiere war demnach so etwas wie ein Ereignis der Neuen Musik. Wir sind natürlich nach Dresden gefahren, um alles mitzuerleben. Aber das ist jetzt schon so lange her, dass mir Einzelheiten kaum noch erinnerlich sind. Der Dresdener Kulturpalast war gut gefüllt, die Dresdener lieben ihre Orchester, und Abonnements waren gewöhnlich ausverkauft. Aber die Dresdener sind auch im musikalischen Sinne konservativ, so war es nicht verwunderlich, dass mit dem Einsetzen der elektronischen Klänge im Konzert auch eine leichte Unruhe im Publikum bemerkbar wurde, eine wohlgekleidete Dame im Parkett erhob sich demonstrativ von ihrem Platz und lief den Mittelgang mit schnellen Schritten dem Ausgang zu. Hätte sie das Programmheft aufmerksam gelesen, wäre ihr sicher die Bezeichnung »Live-Elektronik« im Konzertnamen aufgefallen und sie wäre »vorgewarnt« gewesen! Aber das blieb ein Einzelfall, das Konzert war letztendlich ein schöner Erfolg, sicher auch dank der hervorragenden Solisten. Anschließend gab es eine kleine Premierenfeier im engsten Kreis. Mit Juro waren wir ja noch Studenten, mir schien es geradezu überwältigend, mit zwei wahrhaft weltberühmten Musikern, also mit dem Oboisten Heinz Holliger und dem Flötisten Aurèle Nicolet, sowie mit Paul-Heinz Dittrich an einem Tisch zu sitzen, der den anderen Juro als Kompositionsstudenten vorstellte. Gesprochen wurde nicht nur über die erfolgreiche Premiere, sondern auch über zahlreiche Probleme davor. So hatte die amerikanische Firma Bose die akustische Anlage für den elektronischen Teil kostenlos zur Verfügung gestellt, allerdings mit der Bedingung, der Name »Bose« müsse ausdrücklich im Programmheft erwähnt sein. Dittrich berichtete, wie vieler Anstrengungen es bedurfte, bis endlich ein Kulturfunktionär dies genehmigte. Als Dittrich 2000 im Alter von 90 Jahren starb, schrieb Juro einen Gedenkartikel für die Serbske Nowiny. [...]



*Die Ziege, Ulrike Mětšk, 2014, Mischtechnik*



## Juro Měšk und Günter Józef Šwjentek erobern den Czorneboh<sup>1</sup>

Sommer in der Lausitz. Durch die Weizenwogen rattern die Erntekapitäne. Staub liegt in der Luft. Hoch oben steht eine Feldlerche über den Dingen. Zwei dunkel gekleidete Männer verlassen die politische Hauptstadt der Sorben, die Stadt der Kreisleitungen, des Gerichtes, der Luftwaffe, der morbiden Altstadt und des Gelben Elends. Kräftigen Schrittes steigen sie auf Mehltheuer zu, als wollten sie eine Schneise in die Zeit schlagen. Von Hand zu Hand wechselt die Flasche Lunikoff. Sie bleiben am breiten Hang stehen, um nach der Stadt zurückzusehen. Sie kommt ihnen trist und leer vor, wie das Land, in dem sie leben.

»Gott, wenn es die Lausitz nicht gäbe«, brüllt Šwjentek mit weit von sich gestreckten Armen.  
»Bleib so«, ruft der andere, und fotografiert ihn mit bloßen Händen.  
»Die ganze Stadt in Wodka ertränken – da blieben nur die trinkfesten Sorben übrig.«

Sie lassen sich ins Gras fallen. Šwjentek setzt die Mundi an die Lippen.

»Hallo, Schwefeldioxyd! Hallo, Kohlenmonoxyd,  
herein, herein, wir atmen Euch ein  
tagaus und tagein, herein.  
Hallo, Teer und Ruß und Rauch  
alle Auspuffgase auch  
oh fein, oh fein wir atmen Euch ein  
tagaus und tagein oh fein  
Kataklysmen, Ektoplasmen, atomare Weltorgasmen  
und wenn die viele Giftluft dann  
nicht mehr in meine Lunge kann  
frisst sie noch meinen Grabstein an.  
Hallo, Schwefeldioxyd! Hallo, Kohlenmonoxyd  
herein, herein, wir atmen Euch ein.  
Holt Luft, einmal noch, ganz tief, tief, tief, ganz tief.«

»Scheiße«, sagt der andere, und nimmt einen großen Schluck Wodka. Šwjentek springt plötzlich auf und macht über den Freund hinweg einen eleganten Bocksprung. Er umkreist ihn in

<sup>1</sup> Auszug aus »Günter Šwjentek. Enfant terrible seiner Zeit« von Blanka Funke und Andreas Hennig. Erschienen im Programmheft des 14. Bautzener Poesiekonzerts mit dem Titel »Słowa, słowa, te dyrbyja pite być – Worte, die getrunken werden. Ein Abend für Günter Šwjentek«, 3. Dezember 2005, Bautzen.

weitem Radius und springt erneut. Wieder läuft er seinen Halbkreis und springt. Der andere scheint immer kleiner zu werden. Nun soll er springen. Er ziert sich zunächst, stellt dann aber die Flasche in sicherem Abstand neben einen Maulwurfshaufen, nimmt Anlauf und setzt zum Sprung über den hockenden Šwjentek. Im letzten Augenblick jedoch zögert er und landet auf dessen Rücken. Šwjentek springt auf, den Freund am Hals, und trägt ihn galoppierend ein ganzes Stück Huckepack. Erschöpft fällt der Reiter ins Gras und bleibt stöhnend liegen. Šwjentek aber sprintet zurück und holt die Flasche. Er packt sie am Zwiebelturm des Halses und trinkt sie in ein, zwei Zügen leer.

»Připodnica, ich bin bereit«, schreit er in die Mittagsglut.

Da tritt hinter einer Eiche eine schöne junge Frau hervor, geht mit wehendem Gewand auf ihn zu und legt ihre Sichel um Šwjenteks Hals. Vorsichtig zieht sie ihn an sich und sagt: »Dobry džeń, schöner Sänger, was ist, du singst ja gar nicht, hat es dir die Stimme verschlagen?« »Ich hab was Besseres für dich«, sagt Šwjentek frohen Mutes, holt zwei Blockflöten aus der Hosentasche und gibt ein Konzert für die Mittagsfrau, die ihm inzwischen zu Füßen liegt. Ihr Leib bäumt sich ihm und der goldenen Flöte entgegen, und als er mit beiden Instrumenten sein staccato finale trällert, durchjagen Wellen des Glücks und höchster Wonne das hellhäutige Weib, das zu zerfließen scheint im Gras zu Füßen des Helden und Meisters am breiten Hang vor Mehltheuer in jenem Sommer, in dem alles möglich schien. Šwjentek beugt sich über sie, bedeckt ihr sorbisches Mädchengesicht mit 100 Küssen, bis er spürt, dass sie nicht mehr atmet. Er packt sie an den Schultern, schüttelt sie, schüttelt sie, nun schon verzweifelt, immer wieder, bis er seinen Namen hört. Er öffnet die Augen. Sein Freund hat sich über ihn gebeugt.

»Nicht schlafen, Józef«, sagt er. »Wir wollen noch bis Wuischke am Czorneboh. Komm jetzt, Józef, komm.«

Sie kommen bis zur Roten Schenke in Pielitz. Erstmal Kaffee. Wieder bei Kräften noch einen Kaffee und einen Weinbrand. Die Kellnerin, ein junges Ding von 17, 18 Jahren, ist irritiert. Der große Lockenkopf mit dem Vollbart redet ununterbrochen auf sie ein, während er sich gleichzeitig mit seinem Begleiter unterhält.

»Wenn du uns ein Bier aus gibst, halte ich eine Rede zum Sonntag auf dem Tisch«, sagt Šwjentek zur Kellnerin.

»Gib uns zwei Biere aus, dann macht er's nicht«, sagt der andere.

»Ich gebe gar nichts aus«, entgegnet die Kleine eingeschüchtert.

»Dann bezahlen wir das Bier und ich stelle mich stumm auf den Tisch. Aber mal ernsthaft: Hast du einen Freund oder bist du ein freies Vöglein, wie ich eins bin?«

»Nein, ich habe einen Freund.«

»Dann gib mir seine Adresse, ich rede mit ihm, denn du kommst von jetzt an mit uns mit. Wir brauchen ein Mädchen wie dich, denn wir wollen den Czorneboh erobern.«

»Wozu brauchen Sie mich dabei?«

»Du hast schöne, klare Augen, das ist viel heutzutage.«

Wortlos geht das Mädchen in die Küche. Es fühlt sich überfordert. Später bringt es den beiden eine Bockwurst, die sie sich teilen, und Bier. Und plötzlich ist der Gasträum von Šwjenteks Gesang erfüllt. »Ave Maria«. Die anderen Gäste starren reglos auf ihre Teller. Es ist, als müssten die Wände weichen, sich öffnen diesem wunderbaren Tag der Freundschaft zweier Männer, ganz unterschiedliche Musiker, deren Herzen den gleichen Rhythmus schlagen.

»Präludium in C-Dur von Bach«, raunt Šwjenteks Freund beim Rausgehen dem Mädchen zu. Der Wirt steht als Ausrufezeichen in der Tür. Über den Meschwitzer Feldern kreist ein Gabelweih am Himmel seine einsamen Runden.

»Eine tote Maus«, ruft Šwjentek, und berührt sie ganz vorsichtig mit der Fußspitze. Da erwacht das kleine Tier aus seinem Sonnenbad und trollt sich schlaftrunken zum nächsten Loch. Wie zwei große Jungen lachen und toben die beiden auf Wuischke zu, wo der Dichter sie mit Kuchen erwartet, die Gläser auf dem Tisch, den inneren Blick zu Künftigem und gierig auf das Wort.

Februar 2014

## FÜR JURO MĚTŠK

ANEKDOTE zu seinem 60. GEBURTSTAG am 1. MAI 2014

Anfang der 80er Jahre des vorigen JH.'s dürfte ich über Ulrike Mětšk, der Gattin des Komponisten Juro Mětšk seit 1988, Selbigen kennenlernt. Seine stille und ruhige, ja bescheidene Wesensart beeindruckte mich sofort. Ich hatte große Freude, den außerordentlich bemerkenswerten Komponisten der insbesondere speziellen Musik eingewöhnen und schätzen zu lernen. Seine unermessliche Geduld, mir seine Kompositionswiese nahebringen und zu erklären, wackeln noch heute in mir eine große Bewunderung! Auch Musikwerke aus allen Jahrhunderten schufen durch seine Erläuterungen eine in mir gänzlich neue Erfahrung. Beim Anhören der Werke dirigiert er sehr gern mit, und ich denke, er wäre auch ein großartiger Dirigent, wenn er nur seine Schüchternheit diesbezüglich überwände...

Unerhört, die Musik erfüllt sein Denken und Fühlen! Mit 11 Jahren hat er schon zu komponieren begonnen. Sein absolutes Gehör verschafft ihm die Fähigkeit, alles aus dem Kopf zu komponieren.

Der Anregung von Juro Mětšk verdanke ich auch, mir zur Vervollkommnung meiner autodidaktischen Klavier- und Musiktheoriestudien in den 90er Jahren die umfangreiche und ganz hervorragende Harmonielehre und als Ergänzung dazu die Vorschule des Kontrapunkts von Arnold Schönberg zu erwerben.

2005 bat Herr Mětšk mich, aus seiner Instrumental-Komposition "Quatür Noir" die vier Stimmen einzeln für jeden Spieler herauszuschreiben. Das war eine überaus lebendige Zusammenarbeit von Herrn Mětšk und mir! Nie werde ich diese Exegese aus meinem Sinn verlieren, und dafür bin ich Herrn Mětšk unendlich dankbar!

Ursula Brůrková (\*1940),  
vor der Reihe u. a. Antiquariatsbuchhändlerin

## Erinnerungen an Juro Mětšk

### 1. Der Anfang

Es war im Februar des Jahres 1969, als ein Mitschüler des Internats der Spezialschule für Musik in Berlin, die ich seit 1966 besuchte, mir zurief: »Da ist ein Neuer gekommen, der komponiert auch.« Mein Interesse an diesem Neuen war sofort wach, da mich neben dem Geigenspiel das Komponieren zunehmend beschäftigte. In kürzester Zeit kamen wir ins Gespräch und es stellte sich heraus, dass wir in vielen Fragen der Musik ähnliche oder gar gleiche Ansichten hatten. Wir machten gemeinsame Entdeckungsreisen ins Musikuniversum. Der eine machte den anderen auf spezielle Werke oder auf Einzelheiten daraus aufmerksam. Viel Gewinn brachte mir durch Juro das Kennenlernen Beethovens später Streichquartette, Schuberts »Winterreise« oder Bergs Oper »Wozzeck«, um nur einige Kompositionen zu nennen, die wir uns immer wieder – meist stundenlang hintereinander – in der Berliner Staatsbibliothek »einverlebten«. Ja, es hatte etwas so Existenzielles wie eine Nahrungsaufnahme. Und Juro freute sich über meine Hinweise auf das Werk Haydns oder Schostakowitschs oder auf Beethovens 8. Sinfonie.

Die Lebendigkeit dieses Austausches auf musikalischem Gebiet blieb hier natürlich nicht stehen, sondern durchzog alle uns berührenden Themen. Das ist der Grund, dass diese Freundschaft fast dreiundfünfzig Jahre, bis zu Juros Tod im Januar 2022 Bestand hatte. Und es war auch nicht verwunderlich, dass andere Freunde von Juros und meiner Seite sich uns nicht nur zugesellten, vielmehr sich mit ihren Gedanken und ihrer wertvollen menschlichen wie künstlerischen Substanz einbrachten. So trug der sorbische Mathematikstudent Mato Nowak – von Juro zu uns kommend – seine sehr interessante, weil außerhalb aktiver künstlerischer Tätigkeit stehende Perspektive bei. Zwar auch Musiker, aber ebenfalls mit anderem Ausgangspunkt ist der Sänger und Komponist von U-Musik Holger Biege hier wichtig zu nennen. Gerade mit ihm führten Juro und ich häufig lange, bereichernde Gespräche. Und Holger war nicht nur ein kenntnisreicher Musiker, sondern brachte gerne auch philosophische Gedanken mit ein. Von mir kamen Freunde wie Holm Birkholz, ein hervorragender Geiger und Komponist aus meiner Spezialschulklasse, der später zuerst als 1. Konzertmeister in Weimar, danach in selber Funktion im Rundfunksinfonieorchester Leipzig und darauf als Geiger bei den Berliner Philharmonikern eine bemerkenswerte, sehr schöne Laufbahn hatte.

Oder Bernhard Czupalla, später als wunderbarer Solooboist der Norddeutschen Philharmonie Rostock auch mein Orchesterkollege. Für diesen und uns selbst schrieben Holm und ich eine Reihe von Trios, die Juro interessiert für sich aufnahm und natürlich mit uns intensiv besprach. In dieser Zeit (1972) komponierte er »TŘI SKICY« (DREI SKIZZEN) für Violine solo, die er mir widmete. Ich bedankte mich für dieses schöne Geschenk, indem ich das Werk am 18. November 1972 im Rahmen der 98. Schadzowanka (dem Treffen der sorbischen Studenten)

in Bautzen uraufführte. Im Sender Cottbus machte ich dann auch eine Aufnahme dieses Stücks für den Sorbischen Rundfunk. Auch in späteren Jahren fand ich immer wieder Gelegenheiten zur Aufführung davon. In gewisser Hinsicht könnte man an Franz Schuberts Freundeskreis denken. Da wie hier trugen Freunde das Ihre zu einem lebhaften künstlerischen Miteinander bei. War es vor zweihundert Jahren der Schubert Franz, der sich im Zentrum des geistigen Austausches befand, möchte ich für unseren Kreis Juro diesen Platz zuweisen.

Unsere Freundschaft wuchs gewissermaßen auch ins Familiäre. So wurde ich im Hause Mětšk fast wie ein Sohn aufgenommen. Es gab gelegentliche Wanderungen mit Eltern und der Schwester Wanda in Bautzens Umgebung, bei denen mir Juros Vater, Dr. Frido Mětšk, als überaus kenntnisreicher Erzähler viel Interessantes über die Oberlausitz, die Sorben und Bautzen vermittelte. Reziprok wurde Juro von meinen Eltern in unserem brandenburgischen Heimatdorf Groß Kreuz in vielen Schulferien genauso herzlich aufgenommen.

Wesentliche Impulse für unser beider künstlerischer Entwicklung setzten die häufigen Begegnungen mit dem sorbischen Komponisten Jan Rawp, dem sorbischen Dichter Kito Lorenc und dem Maler Horst Bachmann. Bei denen redeten, diskutierten wir manchmal bis in die frühen Morgenstunden. Immer war es sehr spannend! Einmal hörten wir bei Horst Bachmann alle sechs Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach. (Kein Wunder beim Namen dieses Malers.)

Juros Verehrung für die großen Vorgänger erhellt folgende Episode: Als 1971 Igor Strawinsky starb, hielt es die Leitung der Spezialschule für Musik (sic!) nicht für nötig, diesen Tod mit auch nur einer Zeile zu erwähnen. Deshalb schlug mir der Freund vor, unsererseits eine dem Komponisten gerecht werdende Würdigung zu verfassen. Das taten wir und unser illegal veröffentlichtes Schreiben war sogar für eine kurze Zeit an der Wandzeitung im Flur der Spezialschule zu lesen.

Im Jahr 1975 endete unser Studium. Juro erprobte einige Berufe des Gelderwerbs wegen. Allerdings entschloss er sich – wie immer aufs Wesentliche fokussiert – den steinigen, harten Weg als freischaffender Komponist zu gehen. Ich begann meine Tätigkeit als Geiger in der Norddeutschen Philharmonie in Rostock.

Das Fundament unserer Freundschaft, gelegt in der gemeinsamen Berliner Zeit, hat sich aber bis zum Ende als tragfähig erwiesen.

## **2. Der Komponist**

Die Ernsthaftigkeit, mit der er seinem Komponieren nachging, war schon beim Schüler zu beobachten. Nicht bloßes Interesse galt den Meistern der Vergangenheit, nein, es war die Verehrung der Vorgänger, die aus dem Kennenlernen und immer weiter sich vertiefenden Studium derer Werke bei ihm wuchs. Seine eigene künstlerische Kraft wurde von jenen herausgefordert, stimuliert. Und sein schöpferisches Ich entwickelte sich im »Zwiesgespräch« mit den Lehrern Mozart und Beethoven, Bach und Schubert, Bartók oder Strawinsky, Schönberg und erst recht Anton Webern. Hier wären aber noch viele weitere zu nennen ...

Gelegentlich, wenn wir gerade von der Schallplatte ein Meisterwerk zu Ende gehört hatten, stand Juro auf und machte eine tiefe Verbeugung vor der Partitur des eben Gehörten.



*Juro Mětsk in seinem Arbeitszimmer in der Mättigstraße 14 in Bautzen, 2014, Fotografie, Maćij Bulank / Domowina-Verlag*

Das war keine Pose, kein Gag, sondern Ausdruck seiner ernsten, tiefsten inneren Zuneigung für einen großen Kollegen! In solchen Augenblicken konnte man manchmal von ihm hören: »Da faulst du ab ...!«

Mit seiner eigenen Musik hat Juro dann selber Meisterschaft erreicht, was jedoch kein Wunder war bei diesen Lehrern und der ihm selbst innewohnenden kompositorischen Schöpferkraft. Schau ich allgemein auf sein Schaffen, kommen mir Worte wie »feinste Strukturierung des Materials und der Form« oder »immer nur das Wesentliche im Blick« oder auch »keine überflüssige Note schreiben« in den Sinn. Die Qualität seiner Arbeiten spiegelt sich übrigens auch in den handgeschriebenen Partituren wider, denen ebenfalls sorgfältigste Ausführung eigen ist. Und noch eine Dualität: Wie sein Charakter ist auch seine Musik niemals lärmend oder sich eitel in den Vordergrund aufspielend. Dem zurückhaltenden, eher stillen Wesen Juros entspricht sein Werk. Das hat allerdings zur Folge, dass man sich bemühen muss, konzentriert diesem Menschen und seiner Arbeit beizukommen. Man sollte seine Ohren spitzen; auf alle Details achten.

### **3. Juro, der Sorbe**

Bei unserem Kennenlernen fiel mir zuerst sein Vorname auf: »Juro? – Nie gehört«. Er erklärte, dass es die niedersorbische Form von Georg sei. »Sorbisch? Niedersorbisch?« Ich lernte, dass seine Muttersprache, die zur slawischen Sprachfamilie gehört, teils dem Polnischen (Niedersorbisch), teils dem Tschechischen (Obersorbisch) ähnelt. Auch erstaunte mich, dass er erst

mit sechs Jahren auf der Straße im Spiel mit anderen Kindern Deutsch gelernt hatte. In seinem Elternhaus redete die Familie natürlich in ihrer Muttersprache. War ich zu Gast in Bautzen, bat ich alle, trotz meiner Anwesenheit untereinander beim Sorbischen zu bleiben. Nur in persönlicher Ansprache wechselte man ins Deutsche. So gelang es mir, eine kleine Anzahl an Wörtern dieser so schön klingenden Sprache zu lernen. Juro erzählte mir viel über sein Volk, sodass es Jahre später zu einer künstlerischen Reaktion hierauf kommen sollte. Dazu später mehr.

Die erwähnten Besuche beim Komponisten Jan Rawp, der die Volksmusik seiner Leute erforschte, vertieften mein Wissen zusätzlich. Für den Sorben Juro Mětšk war die Volksmusik natürlich Teil seiner Identität, für den Komponisten allerdings, im Gegensatz zu Rawp, kein zwingender Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. So ist sein Werk zwar als sorbische Musik zu bezeichnen, aber nur durch den Umstand, dass der Autor Sorbe war.

Seine Muttersprache aber war ihm wesentliches Element seines Lebens und so bestimmte er, dass auch der Trauergottesdienst für ihn zum größten Teil auf Sorbisch gefeiert werden sollte, was dann auch so geschah.

#### **4. Janko**

In den vorangegangenen Abschnitten tauchen die Begriffe »Freund«, »Komponist« und »Sorbe« auf. Diese drei treffen auf Jan Cyž, genannt Janko, genau zu: Beide Künstler sprachen so oft wie möglich in ihrer Muttersprache miteinander. Häufiger Gegenstand dabei war derselbe Beruf mit seinen unzähligen Fragen, Problemen, Ängsten und zum Glück auch Freuden. Neben seiner auswärtigen Ausbildung zum Komponisten nahm er in den achtziger Jahren zusätzliche Unterweisung bei Juro, die ihm, so meine Einschätzung, geholfen hat, zu einem sehr guten Komponisten zu werden. Solche Entwicklung ließ verständlicherweise eine Freundschaft zwischen beiden wachsen, die unverzichtbarer Teil in Juros wie in Jankos Leben wurde.

#### **5. Fernweh ...**

... so heißt ein Gedicht von Frido Mětšk, das dieser im Jahre 1944 schrieb und das von seinem Sohn 1987 für Sopran und Klavier vertont wurde. Es war ein folgenreiches Geschenk, das Juro mir mit einem gedruckten Exemplar dieses Liedes machte. Die deutsche Nachdichtung, die Kito Lorenc schuf, hat mich tief berührt, sodass auch ich für denselben Text eine Musik komponierte. Es gab also auf einmal zwei Kompositionen zum selben Gedicht. Uns beiden kam nun der Gedanke, sorbische Kollegen und auch welche aus Mecklenburg-Vorpommern zu fragen, ob sie sich diesem Gegenstand nicht ebenfalls künstlerisch annähern wollten. Und tatsächlich hatten wir die Freude, sowohl sorbische Komponisten wie auch einige aus meiner jetzigen Heimat Mecklenburg-Vorpommern als »Mittäter« gewinnen zu können.

Das von uns so genannte Fernweh-Projekt erblickte im Jahr 2007 das Licht der Welt. Mittlerweile kamen bereits sechs Ausgaben dieser Reihe zustande; die letzten Konzerte, die wir Juro Mětšk widmeten, fanden im Mai 2023 statt. Gemeinsam sind diesen Konzerten immer ein zuvor festgelegtes Thema und ein definiertes Instrumentarium sowie die Bestimmung, dass jedes Konzert im sorbischen Sprachraum und in Mecklenburg-Vorpommern aufzuführen ist. Natürlich war als Komponist neben Juro und mir immer auch Jan Cyž dabei. Jan Rawp, Detlef



Kobjela, Hinc Roj und Christian FP Kram waren weitere Partner aus dem Süden; aus Mecklenburg-Vorpommern kamen Peter Manfred Wolf, Birger Petersen, Michael Baumgartl, Jochen A. Modeß, Lutz Gerlach und Johannes Finsterbusch dazu. Die von allen gelieferte sehr gute Musik wurde in Bautzen, Hoyerswerda, Leipzig, Rostock, Stralsund und Greifswald aufgeführt.

## 6. Tot und doch lebendig

In vielen Traueranzeigen lese ich vom schmerzlichen Verlust eines Menschen, den seine Lieben betrauern. Und häufig klingt eine Hoffnung oder die Gewissheit an, dass der Gegangene ja in der Erinnerung und somit in den Zurückgelassenen lebendig bleibt. Diese Annoncen geben mir über das Leid fremder Menschen Auskunft und bleiben doch, wenn auch glaubwürdig, seltsam unscharf, indirekt, fern.

Nun aber ist alles anders geworden: Der Verlust des so engen Freundes, mit dem mich jahrzehntelanges Denken und Handeln, Glauben und Hoffen und ein tiefes Verständnis füreinander verband, hat mich sehr getroffen. Meine Situation empfinde ich wie im Zwielficht: Der Tod ist zu uns gekommen, ganz konkret, schmerzhaft. Er lässt sich nicht wegdiskutieren. Die intensiv miteinander verbrachte Lebenszeit jedoch sagt mir mit jeder noch so kleinen Erinnerung: »Nein! Das kann doch nicht wahr sein, das ist nicht wahr!«

Nun ist das in fremden Trauernachrichten Gelesene auch für mich real geworden. Ein transzendenter Impuls in mir aber will mit dem Freund auch weiterhin Kontakt haben.

Und auch, wenn er fort ist, weiß ich, was er denkt.



Andreas Hennig, *Hommage J. M.*, 2017, *Collage*, Privatbesitz



*Juro Měťšk auf dem Taucherfriedhof in Bautzen, Dezember 2021, Fotografie, SKA Bautzen*

## In selbstbewusster Stille. Nachruf auf Juro Mětšk

Die Kunst ernst, aber sich selbst dabei nicht zu wichtig zu nehmen – solches Understatement hatte und hat es im Kunstbetrieb von jeher besonders schwer. Der 1954 geborene sorbische Komponist Juro Mětšk lebte, nach einigen Wanderjahren in seine Heimatstadt Bautzen zurückgekehrt, dort ohne Computer oder Smartphone in gelassener Stille, unangefochten von allen gerade angesagten Moden. Zur Selbstvermarktung war er maximal untalentiert oder vielleicht auch nur uninteressiert daran, weil er seine Zeit für Wesentlicheres brauchte: aus dem Mikrokosmos klanglicher eine Essenz kommunikativer Vorgänge zu filtern – Monologe und Gespräche, haarige Dispute oder skeptische Annäherungen, in äußerster Konzentration auf den Punkt gebracht.

Man hört aus diesen Interaktionen – eher in kammermusikalischen als monumentalen Formaten, mit oft ungewöhnlichen Instrumentenkombinationen, nie müßig ausschweifend, immer fett- und pathosfrei – einen wachen und offenen Geist, der beobachtet und analysiert, aber nicht urteilt. Plakative Correctness oder Anpassung in irgendeine Richtung lag für ihn außerhalb künstlerischer Kategorien; das galt für seine Zeit in der DDR ebenso wie danach und machte sein Verhältnis zu den Hütern der jeweils aktuellen gesellschaftspolitischen und ästhetischen Weisheiten stets spannend bis anstrengend. Stattdessen liebte er schon in Werktiteln wie *ALLA BREVE...?*, *SENZA...* oder *INCOGNITO* eine – bisweilen wohl leise ironische – Verärselung, die aber nicht vom hohen Ross herab dozierte, sondern, wie die Klänge selbst, Freiräume öffnete: streng organisiert, aber in dieser Strenge ebenso gelöst, undogmatisch und offen wie das Spiel eines unbeobachteten Kindes. Mětšks Stücke sind klingende Dramolette für ein weites Feld lyrischer, sarkastischer oder melancholischer Assoziationen – und immer gerade kurz oder lang genug, um maximale Konzentration zu fördern, sie aber nicht überzustrapazieren.

Gesellig, mit feinem Humor und ohne Aufheben praktizierte er seine Kunst einer knappen, gestisch pointierten Klangformung, die die Prinzipien der Zweiten Wiener Schule mit geistvoller Kreativität interpretierte. Dabei zog es ihn nie in kühle kosmopolitische Weiten; sein Engagement für die sorbischen Angelegenheiten, die Verwurzelung in der zweisprachigen Oberlausitz standen außer Frage und bereicherten auch ohne äußerliche Demonstrationen das geistige Leben seines sorbischen wie deutschen Umfeldes. Das ist nun, zu früh, zu Ende gegangen: am Donnerstag vergangener Woche ist Juro Mětšk im Alter von nur 67 Jahren gestorben.



*Porträt Juro Mětšk, Gerhard Nath, 22. Dezember 1999, Bleistift, SLUB Dresden*

## Zum Gedenken an Juro Mětšk

*Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und es erstirbt, bleibt es allein;  
wenn es aber erstirbt, bringt es viel Frucht. Johannes 12, 24*

Am 20. Januar 2022 verstarb der sorbische Komponist Juro Mětšk im Hospiz in Herrnhut. So konnte ihn, umgeben von einfühlsamer Fürsorge, seine Ehefrau Ulrike begleiten.

Ich bin dankbar, ihn kennengelernt zu haben. Gesehen haben wir uns nicht so oft, aber es hat durch Telefonate und Briefkontakt zu Ulrike immer einen Gedankenaustausch auf freundliche, kameradschaftliche Art gegeben. Zuletzt hatte sich Heiligabend 2021, bei einem Telefongespräch mit Ulrike, noch eine indirekte Kommunikation ergeben. Wie todkrank Juro da schon war, habe ich erst später erfahren.

Er hat viel Frucht gebracht, um auf das Christuswort einzugehen.

Und nach seinem Tod bedenke man, dass er ein beachtliches Werk an Kammermusik und Orchestermusik, genannt sei RETOUR, hinterlassen hat.

Er schenkte der sorbischen Kunst ernste Musik.

Sein musikalisches Arbeiten geschah im Ringen um seine künstlerische Wahrheit.

In der sorbischen Oberlausitz befand sich sein durch ihn erkannter Lebenskreis.

Es ist sehr angemessen, ihn durch die Aufführung seiner Werke zu ehren.

Das sorbische Musikleben möge durch diese Haltung gefördert werden.

Juro lebt in den Herzen derer, die ihn geschätzt haben, weiter.

Möge Juro als Weizenkorn eine erfreuliche Ähre im Musikleben nach sich ziehen.

Und das ewige Licht leuchte ihm.

## Nachtstück

I

Nein, ein Götterlieblich ist er nun gerade nicht, der Sliwowitz, der kleine Herr, wie er da so geht, mit Mütze fast über die Ohren, zu Unzeiten manchmal mit Sonnenbrille, dass man ihn nicht so sieht.

Das vierte Mal ist er heute schon raus und rein. Nein, Sliwowitz ist sich selbst nicht grün. Glück hat er gehabt, mit der Linde vorm Fenster. Sliwowitz liebt die Musik. So steht er manche Stunde an jenem Ort, schaut nach der Linde, welcher Vogel hinein-, welcher Vogel hinausfliegt. Wenn Sliwowitz in der Zeit von Mai bis Oktober das Fenster öffnet, hört er die Linde rauschen. Jetzt freilich rauscht sie nicht, das Fenster ist geschlossen, es ist Februar. Aber hin und her läuft er in seinem Zimmer und hört Musik.

Die Frau kommt mit dem Wischtuch und sagt: »Der SCHWANENSEE ist wieder zu laut, Sliwowitz!«

»Hör zu«, sagt Sliwowitz, »dreimal dasselbe Motiv, doch immer geringfügig abgewandelt. Wie ein Silberblick. Da zeigt sich der Meister.«

Die Frau ist schon wieder zur Türe raus.

»Hast du verstanden, Frau?«

Die Frau stellt sich in die Tür, mit einem Ohr im Zimmer, mit dem anderen Ohr im Flur.

»Hörst du die Oboe?«

»Hör ich«, sagt die Frau und ist gleich weg.

»Höre, hier ist die Tonfolge anders!«, ruft er und wartet ab.

»Warte, ich komme gleich«, antwortet die Frau.

Aber da wird Sliwowitz ärgerlich: »Ich warte mein ganzes Leben lang!« Damit stellt er den SCHWANENSEE ab, kleidet sich an.

»Frau, ich geh ein Ringel.«

»Es ist schon spät, es ist schon kalt!«, ruft sie. Aber soll er sich doch die Unruhe vom Halse schaffen.

Sliwowitz erklärt nun seiner Frau, welche Wege er gehen wird. Er wird das Kloster umrunden, mindestens die zwei Pappeln erreichen, gegebenenfalls noch über den Bach, bis ans Wäldchen. Und jetzt geht er aber wirklich, öffnet die Wohnungstür, macht sie jedoch schnell wieder zu. Sliwowitz hat im Hausflur ein Geräusch gehört.

»Nur die Nachbarn«, sagt die Frau.

Er wartet ab, dann ist der Hausflur frei. Sliwowitz wünscht der Frau: »Gute Nacht, gute Ruh« und geht.

Die Frau schaut Sliwowitz vom Küchenfenster aus nach. Erst verschluckt ihn der Apfelbaum, dann wandert sein Kopf über eine Reihe parkender Autos, dann verliert sich Sliwowitz in der Nacht. Ade, ade! Sliwowitz wandert mit dem Stock. Und der gute Mond geht so stille durch die Abendwolken hin, nicht wahr Sliwowitz? An den zwei Pappeln steht Sliwowitz nun, ist in eigentümlicher Stimmung. Hoch schaut er.



*Mondnacht (auch Böhmisches Schloss getitelt), Ulrike Mětsk, 2010, Mischtechnik*

## II

»Oh, du todeskranker Mond! Du Kalter!« Er setzt über den Bach. Dann aber nicht bis zum Wäldchen. Sliwowitz wird seine guten Gründe dafür haben. Stehen bleibt er und nun ergreift ihn ein wildes Weh. Das Lied von der Heimat und den roten Blitzen fällt ihm ein und den längst schon toten Eltern und dass ihn hier keiner mehr kennt.

Und da ist der Mond hinter einer schwarzen Wolke verschwunden. Und Sliwowitz wandert ohne Schatten und Lied weiter, zurück in die muntere Stadt, beinahe kopfüber. Und es sind Wege, die er der Frau nicht angesagt hat.

Zum Bahnhof hin – zum SCHLACHTHOF dann  
die JÄGER hoch – die LIEBKNECHT runter  
an der Kreuzung rechts ab und rüber zu ALDI  
ab Ecke SCHILLER bis zur Kapelle  
die SCHUBERT rauf bis zur Tankstelle  
dann zum GOTTESACKER gleich nebenan.

Am Gottesacker überkommt ihn eine kleine Schwäche. Die hellen Tropfen stehn ihm auf der Stirn. Der Fuß ist matt. Da blinkt ein Licht, Sliwowitz in das Wirtshaus geht. Erst guckt er von draußen durch das Fenster in die Gaststube. Die ist fast leer. Nur ein kleiner Tisch mit einsamen Herzen. Keine schöne Müllerin. Nach der ist Sliwowitz auch nicht aus. Mehr nach männlichem Stillschweigen, womöglich im Einverständnis von Unglücklichsein – und 'nen Kurzen und ein Bier dazu.

»Ah«, sagen die am Tisch, und meinen seinen feinen grünen Shawl und den Stock dazu und dass Sliwowitz Abwechslung verspricht. Sein Hut kommt auf den Tisch. Gleich bekommt er auch den Kurzen und sein Bier. Dann ist Stillschweigen. Sliwowitz schaut in den goldenen Brunnen, was sein halber Liter ist, drin sieht er drei Sonnen furchtbar glänzend stehen und weiß auch gleich, was er jetzt fragen wird.

»Kann man Klavier spielen?« Man kann.

»Nicht jeder, aber du immer, Sliwowitz«, ruft der Wirt.

Da setzt sich Sliwowitz ans Klavier, sagt: »Nebensonnen« und spielt los.



Bei Förster (Radeberger Bierstube), Ulrike Mětsk, 8. März 2010, Mischtechnik



Denen am Tisch wird es so wunderbarlich. Ich seh immer nur eine, sagt am Tisch eine. Zur Ruhe hat Sliwowitz sie nicht auffordern müssen. Sliwowitz singt also, man lauscht und dann klappt er den Klavierdeckel zu. Sliwowitz sitzt am Bier und hat sich übernommen mit dem Gesang und der Sehnsucht darin. Die Bitte um ein weiteres Lied schlägt er aus. Aber vielleicht wollen sie eine Geschichte hören? Die wollen sie. Und der Wirt, der nichts mehr zu tun hat, als alle Viertelstunde ein Bier einzuschenken, rückt den Stuhl ran, stemmt die Ellenbogen auf den Tisch und hört zu.

»Ist's dir passiert?«, fragt er.

»Ist mir passiert! An einem Tag im Oktober, schöner Tag, bin ich gewandert zum Teich, da hinterm Wäldchen. Bin ich also hingewandert und sehe auf der kleinen Insel Schwäne und drumherum auch welche. Etwa einen halben Kilometer entfernt ist die Insel.«

»Na, nicht ganz, schätze vierhundertfünfzig«, sagt einer.

»Kann auch sein«, sagt Sliwowitz.

### III

»Jedenfalls stehe ich da so und gucke. Da erhebt sich plötzlich ein Schwan aus dem Wasser und schießt auf mich zu. Wie eine Concorde. Im nächsten Augenblick ist der Schwan dreißig Meter vor mir. Ich konnte schon diese bösen Augen sehen, diese schwarze Maske.«

»Stimmt genau, die sehn so aus!«

»Hab es mit der Angst zu tun gekriegt. Hab den Stock hier hochgerissen, ganz hochgehalten, und das Tier angeherrscht: ›DŽIJ PREĆ!, hab ich gebrüllt.«

»Was hat er gesagt?«

»GEH WEG, hat er gesagt!«

Sliwowitz ist aufgesprungen und macht das vor. »Hab den Stock so – so hier drohend – gehalten. So hier. Und da – ist der Schwan wie ein Stein – ungefähr fünf Meter – vor mir ins Schilf gefallen. Und war verschwunden.«

Sliwowitz' Geschichte ist zu Ende. Die Männer bestellen sich Biere – und Sliwowitz nutzt die Bestellerei aus, greift Stock und Hut, legt flink seine Zeche auf den Tisch, klopft auch gleich drauf und ist zur Türe hinaus.

Und nun lassen wir Sliwowitz ziehn  
wird er die Straße runter gen Osten?  
vielleicht  
wer weiß  
mitten ins Morgenrot hinein  
dass er wieder kein Ende find'  
weil dieses Rot  
das in der Wolke blinkt  
so schimmernd in sein stilles Fenster dringt.



*Wanderer Juro, Ulrike Mětšk, um 2008, Tusche*

DDR M 025

U. Měťšk  
Herbstmorgen

Als der Himmel die erste rote Spalte  
zeigte  
der Lieder müde ,ist der Wanderer  
hinausgetreten  
geschmückt

Foto: Dvorcek  
F III 9 171 1 95 87

mit Stock und Hut  
Schockschwerenot  
ist gewaltig ausgesritten  
gen Osten wirbeln  
die Lindenblätter hinterher  
auch ~~Ausgang~~ der Krähen  
die kecken

Novak, Dresden 8020 Telefon 47 35 89

die wunderlichen Tiere werden ihn  
nicht verlassen  
den, der da hüpf, ein schwarzer  
Punkt in die ~~mit~~ glänzende Spalte  
hinein  
der bringt eine matte Blume heim  
ADE!

[ ]  
[ ]  
[ ]

Foto-  
Handlung

(Oktober 2012)

»Herbstmorgen«, Gedicht Ulrike Měťšk, Oktober 2012

[Přeco to same]

[Knot]

Surovka souz sítz  
ptaků ptaků  
što ty souz

Wčo wšto  
dšhelš

→ Wčo wčo se je  
Měšče

surovka souz sítz

Sutaj raz

plwo a

Wšleac !

[Sutaj raz]

Wenn er gefragt würde (- er wird nicht gefragt -),  
würde J.M. zum "Künstler-Fragebogen" der Sächsischen  
Zeitung antworten (- er wird nicht antworten -):

Ich mag die Lausitz, weil  
ihr Grundklang slawisch ist

Mir gefällt an der Lausitz nicht,  
den slawischen Grundklang immer mehr zum Schweigen  
bringen zu wollen, obwohl er kaum noch vernehmbar  
ist

Mein größter Fan ist  
mein Gegner

Mein Traum ist  
der Konjunktiv

Ich habe Angst vor  
Leben und Sterben

Gar nichts im Sinn habe ich mit  
Kompetenzfreudigkeit

Wenn ich eine Million Euro hätte, würde ich  
etwas zur Verbreitung meines Werkes beitragen

Lieblingsbuch  
falsche Fragestellung

Lieblingsmusik  
falsche Fragestellung

Lieblingofilm  
falsche Fragestellung

Lieblingsessen  
falsche Fragestellung  
oder schmeckt so groß wie ein  
Abartdeckel.

Juro Mětšk  
23IX2003

(Fortsetzung Nr. 1 - "Wald" -)

10.00.00, Nr. 10!

(immer mit Hauptknoten)

Juro Měšk 94

1994 - SLUB Dresden  
(Wendische Schiffahrt)

Georg (Klarinette)

II  
VR  
CB

Stück des Jahres  
Satz: **GRÖßTE KAPITEL**!

*Handwritten musical notation with various annotations and markings.*

Interdisziplinäre, eine Arbeitswelt für Kollegen ist zu werden, um in hoher Qualität arbeiten zu können, wird sich konzentrieren und mehr dabei in den Gruppen voranzutreiben, um "Mitarbeiter" zu werden. Infolgedessen kann man eine bessere Arbeitswelt schaffen, wenn man die eigenen Fähigkeiten und die Fähigkeiten der Kollegen nutzt. **MANAGE = INFORMAL = INFORMELLE = INFORMALISIERUNG** (Informalisierung).  
 In der Folge ist die "Phase" der Arbeit (Arbeit) nicht mehr nur ein "Mittel" zur Erreichung der Ziele, sondern ein "Zweck" an sich selbst. (Bühler) "Arbeitsleben wird komplexer" (siehe auch oben) Nr. 10

**Nr. 2** ("Hans Lohse")

**MÄDCHEN (Hans)** (Hauptknoten)

**RATSCHEN!**

Handbuch S. 9  
1.000/1.000/1.000

Georg (Klarinette)

Vc  
Klavier

*Handwritten musical notation for strings and piano.*

**Wieder das selbe Konzept - Pfeifen alle**

**Bekanntes Pfeifen**

**Breit Pfeifen**

*Handwritten notes and markings in red and purple.*

**GRÖßTE KAPITEL**: Änderungen aus für (typisch) beliebige zwei (beliebige) Buchstaben.  
 17.10.94 für Besondere der Welt mit ablicht!

*Handwritten musical notation at the bottom of the page.*

Quelle = "S..."  
 Quelle - 5-

Autografische Skizze »Wendische Schiffahrt«, Juro Měšk, 1994, SLUB Dresden

## Chronologisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Juro Mětšk<sup>1</sup>

- 1 SONATE (in As) für Klavier (1967), dreisätzig
- 2 DREI SONATEN für Flöte und Cembalo (1967)
  - a) Nr. 1 (in C), dreisätzig
  - b) Nr. 2 (in h), dreisätzig
  - c) Nr. 3 (in d), dreisätzig
- 3 STREICHQUARTETT (in g) für zwei Violinen, Viola und Violoncello (1967, 2. Fassung 1968), zweisätzig
- 4 SONATE (in h) für Klavier (1967/68), viersätzig
- 5 »ZYBOL WOHEŇ DUJE«; Liederzyklus für Singstimme und Klavierbegleitung auf Texte von Alojzy Nagel und Saloméja Nėris (1967/68)
  - a) »Wšudžom zyma« (Nagel)
  - b) »Mały róžk« (Nagel)
  - c) »Nalěčo« (Nagel)
  - d) »Słuchaj luba« (Nagel)
  - e) »Z njezapomnitych dnjow« (Nagel)
  - f) »Z ranja« (Nagel)
  - g) »Pod sněžkom nazymy« (Nagel)
  - h) »Słónco kčěje« (Nėris)
- 6 ZWEIINTERMEZZI für Klavier (1968)
- 7 SIEBEN LEICHTE STÜCKE für Flöte und Klavier (1968)
- 8 SECHS LIEDER für Singstimme und Klavierbegleitung auf Texte verschiedener Autoren (1968)
  - a) »Mój ródny krajo« (Saloméja Nėris)
  - b) »Nalěčo« (Saloméja Nėris)
  - c) »Njespěwaj wječor pusty« (Alojzy Nagel)
  - d) »Vivat Łužica« (Alojzy Nagel)
  - e) »Mój spěw« (Alojzy Nagel)
  - f) »Bliže k ranju« (Jakub Bart-Ćišinski)
- 9 »SERBAM«, Musik für Klavier, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester auf einen Text von Jakub Bart-Ćišinski (1968/69)
- 10 ZWÖLF MINIATUREN für Klavier (1968/69)
- 11 FÜNFZEHN KINDERLIEDER für einstimmigen Kinderchor (oder Sopransolo) und Klavierbegleitung auf Texte verschiedener Autoren (1968/69), teilweise Zweitfassung (1979)
  - a) »Kraj lutkow« (Jan Radyserb-Wjela)
  - b) »Z nalěcom« (Jan Radyserb-Wjela)

- c) »Mjetel a pčotka« (Jan Radyserb-Wjela)
- d) »Žyma a jeje rjemjesta« (Jan Radyserb-Wjela)
- e) »Šwjerće« (Jan Radyserb-Wjela)
- f) »Měsačk« (Jan Radyserb-Wjela)
- g) »Rěčka a kwětka« (Jan Radyserb-Wjela)
- h) »Pěknje hraje« (Jan Radyserb-Wjela)
- i) »Kołbasny džeń« (Jan Radyserb-Wjela)
- j) »Holčka« (Michał Nawka)
- k) »Bosa kruwa« (Michał Nawka)
- l) »Sněhowka« (Michał Nawka)
- m) »Měd« (Michał Nawka)
- n) »Zaspany Jank« (Michał Nawka)
- o) »Klanki« (Gerat Libš)

- 12 STREICHQUARTETT für zwei Violinen, Viola und Violoncello (1968/69), viersätzig
- 13 DUO CONCERTANT für zwei Klarinetten (1969)
- 14 METAMORPHOSEN. Variationen für Klavier (1969)
- 15 CANTATA SOLEMNIS für Bariton solo, vierstimmigen gemischten Chor, Schlagzeug und Streicherchester auf einen Text von Jurij Brézan (1969)
- 16 ELF LIEDER für Singstimme und Klavierbegleitung auf Texte verschiedener Autoren (1969)
  - a) »Smjertna hora« (Handrij Zejler)
  - b) »Přecelej« (Jakub Bart-Ćišinski)
  - c) »Glosa« (Jakub Bart-Ćišinski)
  - d) »Wuchowajće zemju serbsku« (Jakub Bart-Ćišinski)
  - e) »Hwězda pada« (Jakub Bart-Ćišinski)
  - f) »Holca« (Jonas Mačiulis-Maironis)
  - g) »Hwězdze« (Alojzy Nagel)
  - h) »Młodosć« (Saloméja Nėris)
  - i) »Zhubjena« (Saloméja Nėris)
  - j) »Mała kwětka« (Roža Chěžkec)
  - k) »Lodžišćo šćerći« (Aleksys Churginas)
- 17 »IMPRESSIONEN UND ILLUSIONEN«. Divertimento »im alten Stil« für Klavier (1970), viersätzig
- 18 SONATA für Flöte solo (1970), dreisätzig
- 19 »SORBISCHES GESANGBUCH«, dreizehn Gesänge für vierstimmigen gemischten Chor a cappella auf Texte verschiedener Autoren (1970/71)
  - a) »Pastyrška pėseń« (Franciszek Sedzicki)
  - b) »Škowronči spěw« (Jan Patok)
  - c) »Na horje« (Stanisław Okoń)
  - d) »Kašubska kolebawka« (Jarosz Derdowski)
  - e) »Rozmyslenje Cejnowy« (Jan Kamowski)
  - f) »Bože sedleško« (Handrij Zejler)



- g) »Wuradženje pachota« (Handrij Zejler)
  - h) »Hołbik chcyl być« (Handrij Zejler)
  - i) »Posledni jězd« (Jan Rdyserb-Wjela)
  - j) »Powitanje meje« (Jan Rdyserb-Wjela)
  - k) »Kěrluš« (Johannes Gigas)
  - l) »Hdžeha sy?« (sorbischer Volkstext)
  - m) »Dona nobis pacem« (lateinischer Messtext)
- 20 »TRŮ MUSKETĚROJO«, Musik zum gleichnamigen Spiel für Kinder von Evgenij Sozonow für Klarinette, Horn, Schlagzeug und Violine (1971), sechssätzig
- 21 QUINTETT für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1971), funfsätzig
- 22 CANTUS für Tenorsolo und Orchester auf einen Text von Helmut Preißler (1972)
- 23 DREI SKIZZEN für Violine solo (1972), dreisätzig
- 24 DREI SORBISCHE VOLKSLIEDER (Bearbeitungen) für Singstimme und Klavierbegleitung (1973)
- a) »Ty sy tajka wikotata«
  - b) »Kóčka drěma«
  - c) »Štó ma njewjesta być«
- 25 DREI EPIGRAMME für Oboe und Violine (1972/73), dreisätzig
- 26 CANTI PER CELLO E PIANO (1973, 2. Fassung 1982), funfsätzig, Edition Peters, Leipzig
- 27 MONIMENTUM TEMPORIS für Orchester (1974), dreisätzig
- 28 EUPHORISCHE KOMPLEXE für Klavier (1975)
- 29 DREI LIEDER für Singstimme und Klavierbegleitung auf Texte von Juro Surowin und Mato Kosyk (1975), Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
- a) »Połojce« (Surowin)
  - b) »Kocka sy, jan' njejsom myš« (Surowin)
  - c) »Na tšoch kralach« (Kosyk)
- 30 ACCENTS ANTIQUES für Streichquartett (1975), fünfsätzig, Verlag Neue Musik, Berlin
- 31 PSYCHOGRAMME für Orchester (1976), fünfsätzig, Edition Peters, Leipzig
- 32 ETUDE SUR LE TRITON für Flöte (auch Piccolo- und Altflöte), Violine, Fagott (auch Kontrafagott) und Zuspieldband (1978)
- 33 MUSICA DA CAMERA für Flöte (auch Piccolo- und Altflöte), Oboe (auch Englisch-Horn), Fagott (auch Kontrafagott) und Zuspieldband (1978/79), zweisätzig
- 34 ZWEIPLUS EINS für zwei Flöten und Violoncello (1980), dreisätzig
- 35 ...TORSO...ALLA...RONDO...ALLA...TORSO..., Trio per viola, contrabbasso e pianoforte in una parte (1980/81)
- 36 SESTETTO für Flöte (auch Piccolo- und Altflöte), Fagott, Horn, Schlagzeug, Violine und Viola (1981/82), Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
- 37 ... MIT GROTESKEM RIESENBOGEN ... (TRÜB EIN PIZZICATO) ... für Viola solo (1984), Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
- 38 ALLA BREVE...?, Reliquie für Altsaxofon, Harfe, Violoncello, Kontrabass 1 und Kontrabass 2 (1984)

- 39 »ŽIWJENE SO NJEPODA«, Teil II zur gleichnamigen Gemeinschaftskomposition (Jan Bulank, Detlef Kobjela und Jan Paul Nagel) auf einen Text von Jurij Bržan für Sprecher, vierstimmigen gemischten Chor, Klarinette, Altsaxofon, Bassklarinetten, Schlagzeug und Klavier (1984/85)
- 40 SENZA... für Oboe solo (1985), Deutscher Verlag für Musik, Leipzig
- 41 »DAS SPIEL VOM KASPER, DER KÖNIGIN TAUSENDSCHÖN UND DER NOCH TAUSENDMAL SCHÖNEREN PRINZESSIN SCHNEEWITTCHEN«, Musik zum gleichnamigen Puppenspiel von Franz Fühmann für Altsaxofon, Trompete, Posaune, Harfe, Violine und Kontrabass (1986), neunsätzig
- 42 SYNDROM für Klarinette, Altsaxofon, Bassklarinetten, Viola 1, Viola 2, Violoncello und Klavier (1985–1987), Edition Peters, Leipzig
- 43 »GABY JA KÍSDĽA MĚĽ...«, Lied für Sopran und Klavierbegleitung auf einen Text von Frído Měťšk (1987)
- 44 »Es hätte auch anders sein können ...« KONTRAKTION. Kontra-Aktionen für Oboe, Englisch-Horn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass (1987/88), Verlag Neue Musik, Berlin
- 45 KLAVIERSTÜCK I (1988)
- 46 »PŘIRUNANJE WO WODNYM MUŽU«, Musik zum gleichnamigen Schauspiel von Helmut Rychtar für Altsaxofon, Posaune und Viola (1989), mehrsätzig
- 47 »PŠEŇCA NA AWTODRÓŽE« – »ZŁÓSTNICA« – »NA PÓDLANSKICH KOLIJACH«, Musik zu den gleichnamigen Einaktern von Felix Mitterer für Fagott, Basstuba und Kontrabass (1989), mehrteilig
- 48 INCOGNITO, Fragment für vier Klaviere (1990/1993)
- 49 »ŠKRĚ« (»Funken«), Musik zu einem Dokumentarfilm über den sorbischen Patrioten Jan Skala (1992)
- 50 DREI SEQUENZEN für Violoncello und Schlagzeug (1992)
- 51 »DIE WENDISCHE SCHIFFFAHRT«, Bühnenmusik zu dem gleichnamigen Schauspiel von Kito Lorenc (1993/94)
- 52 »DIE TEUFELSBRÜCKE«, Bühnenmusik zu einem Puppenstück (1996)
- 53 TABLEAUX GROTESQUES für Kammerchor und kleines Orchester nach Texten von Kito Lorenc (1999/2000)
- 54 ZWEI SORBISCHE VOLKSLIEDER: 1. »Jaskolicyngne gnjezdko« für Sopran und Klavier (2003), 2. »Barlinju« für Bariton I, Bariton II und Klavier (2003)
- 55 RETOUR für großes Orchester (2003/04)
- 56 »AUGENBLICK«, Musik zu dem gleichnamigen Zeichentrickfilm von Maja Nagel (2005/06)
- 57 QUATUOR NOIR für Viola, Violoncello, Kontrabass 1 und Kontrabass 2 (2005/06), Edition Roy, Berlin
- 58 »IMMERFORT«, Musik zu dem gleichnamigen Zeichentrickfilm von Maja Nagel (2009/10)
- 59 STIGMA für Klarinette, Tenorsaxofon, Bassethorn, Baritonsaxofon, Bassklarinetten, Violoncello, Kontrabass 1, Kontrabass 2 und Kontrabass 3 (2013/14)
- 60 MODUL X für Violine solo (2015)

## CD 1996

Domowina-Verlag  
GmbH



## CD 2015

Edition Roy



## CD 2016

Edition Roy



1 Armin Köhler verzeichnete in seinem 1990 erschienenen Artikel »Struktur als Code. Anmerkungen zu einigen ästhetischen und strukturellen Aspekten in Juro Mětšks kompositorischem Schaffen der 80er Jahre« 47 Kompositionen, die Mětšk selbst um weitere 13 ergänzte. Siehe dazu Lětopis D 1999, S. 58–76, besonders S. 73–76.

## **Bildquellen**

Die nicht gekennzeichneten Abbildungen befinden sich im Privatbesitz der Familie Mětšk.

SLUB Dresden – Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden  
SKA Bautzen – Sorbisches Kulturarchiv am Sorbischen Institut in Bautzen

Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte der künstlerischen Werke Juro Mětšks liegen bei Ulrike Mětšk.

Titel:

Juro Mětšk, Ahrenshoop, 1986, Fotografie, SLUB Dresden

## Herausgeber:innen

**Dr. Theresa Jacobs** 1980 in Bautzen geboren, lebt in Leipzig, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sorbischen Institut in Bautzen.

**Paul Viebeg** 1971 in Luckenwalde geboren, lebt in Berlin, seit 1999 künstlerischer Produktionsleiter in der darstellenden Kunst, Sohn von Ulrike Mětšk.

## In Zusammenarbeit mit

**Ulrike Mětšk** (geb. Viebeg) 1947 in Potsdam geboren, lebt und arbeitet in Bautzen, 1965 Studium der Theologie in Greifswald, 1971 Wechsel zum Schauspielstudium an die Staatliche Schauspielschule in Berlin, Ausbildung zur Schauspielerin, später zur Puppenspielerin, zwischen 1981 und 2003 Puppenspielerin am Deutsch-Sorbischen Volkstheater in Bautzen, 2004 Gründung einer freien Theatergruppe und seither freischaffend tätig, es entstehen eine Reihe von Theater- und Prosatexten, seit 2006 Widmung der Malerei, Mutter zweier Kinder.



*Juro, Ulrike Měšřk, um 2011, Tusche*



Das vorliegende Heft reflektiert Leben und Werk des im Januar 2022 verstorbenen sorbischen Komponisten Juro Mětšk auf besondere Weise: Freunde und Weggefährten schrieben Nachrufe. Seine Frau Ulrike Mětšk versammelt diese und ergänzende, auch eigene Schriftstücke, Texte, Bilder und Fotografien, die in ihrer Gesamtheit dem Phänomen des Komponisten auf die Spur zu kommen suchen. Das verdichtete und im intuitiven Schichtverfahren verfügte Material, dem Zusammenlegen eines nicht geometrischen Puzzles ähnlich, erzählt nicht linear von Leben und Werk Juro Mětšks. Der Porträtierte selbst kommt zu Wort, einerseits augenzwinkernd, es bliebe eventuell »nur Schabernack« eines Lebens übrig. Andererseits wird in einem ausführlichen Interview Grundsätzliches formuliert, die Vergangenheit berührt und in die Zukunft gewiesen. Im Dialog dazu visualisieren die von Ulrike Mětšk gemalten Bilder Wesentliches des Menschen Juro Mětšk, während sie sich gleichzeitig dem dokumentarischen Report eines Lebens entziehen.