

**Spoštovanemu profesorju in kolegu
dr. PRIMOŽU KURETU ob 80-letnici**

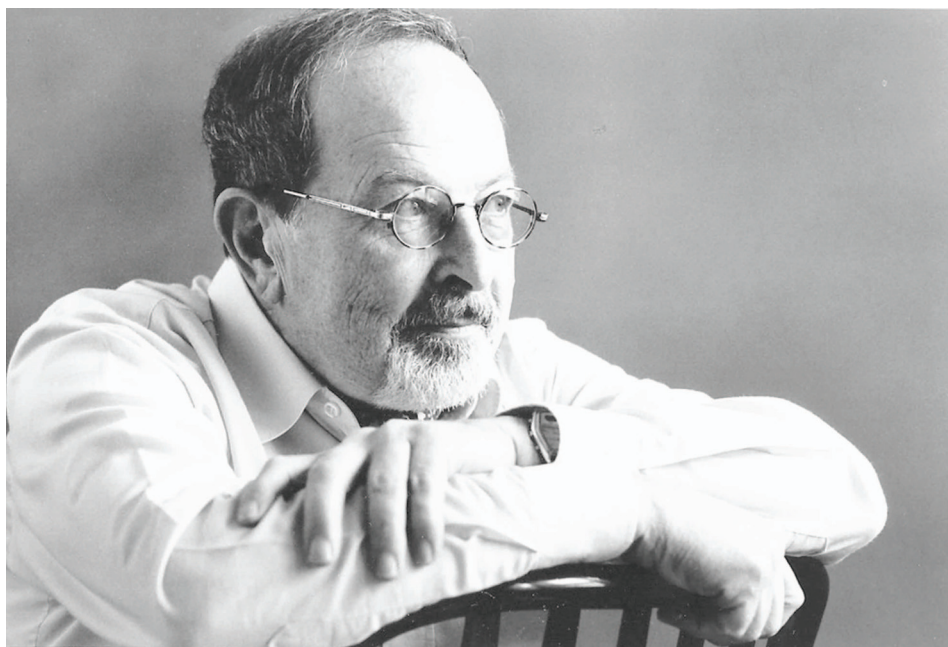


foto: Tihomir Pinter



Univerza v *Ljubljani*
Akademija za *glasbo*

GLASBENOPEDAGOŠKI ZBORNIK
Akademije za glasbo v Ljubljani

THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION
of the Academy of Music in Ljubljana

Tematska številka / Thematic Issue

PRIMOŽ KURET
AMBASADOR SLOVENSKE GLASBE

ZVEZEK / VOLUME 22

LJUBLJANA 2015

PRIMOŽ KURET

AMBASADOR SLOVENSKE GLASBE

Tematska številka GLASBENOPEDAGOŠKEGA ZBORNIKA

Akademije za glasbo v Ljubljani,
Zvezek 22

Thematic Issue of THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION

of the Academy of Music in Ljubljana,
Volume 22

Izdala in založila / Published by:

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Katedra za zgodovino glasbe
Oddelek za glasbeno pedagogiko
Zanjo: Andrej Grafenauer
Stari trg 34, SI – 1000 Ljubljana, Slovenija
Telefon: 00386 1 242 73 05
Fax: 00386 1 242 73 20
E-pošta: dekanat@ag.uni-lj.si

Uredniški odbor / Editorial Board:

Bogdana Borota, Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta (SI)
Rūta Girdzijauskienė, Klaipėda University, Faculty of Arts (LT)
Darja Koter, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)
Gabrijela Karin Konkol, The Stanisław Moniuszko Academy of Music in
Gdansk (PL)
Tatjana Marković, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (AT)
Andrej Misson, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)
Nicole Molumby, Boise State University (USA)
Branka Rotar Pance, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)
Sabina Vidulin, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Odjel za glazbu (HR)

Urednica zvezka / Edited by:

Darja Koter

Asistentka uredništva / Assistant Editor: Tina Bohak

Prevajanje uvodnega prispevka /

Translation of foreword:

Vanda Vremšak-Richter

Oblikovanje in tehnična ureditev /

Design and typesetting:

Darko Simčič

Tisk / Printed by:

Sončnica, d.d.o

Naklada 100 izvodov / Printed in 100 copies

Članki so ponatisnjeni z dovoljenjem.

Articles are reprinted with the permission.

GLASBENOPEDAGOŠKI ZBORNIK Akademije za glasbo v Ljubljani je indeksiran v
mednarodnih bibliografskih bazah Abstracts of Music Literature RILM, ProQuest,
EBSCO

ISSN 1318-6876

VSEBINA / CONTENT

Spremna beseda / <i>Geleitwort</i> (Darja Koter)	9
Die Reisetagebücher des Paolo Santonino (1485-1487)	17
<i>Popotni dnevnik Paola Santonina (1485-1487)</i>	24
Slowenische protestantische Gesangbücher im 16. Jahrhundert	25
<i>Slovenske protestantske pesmarice 16. stoletja</i>	30
Jesuiten Schultheater in Ljubljana	31
<i>Jezuitsko šolsko gledališče v Ljubljani</i>	39
<i>Die Academia philharmonicorum Labacensis</i> . Musik für Hof und Kirche	40
<i>Academia Philharmonicorum Labacensium</i> . <i>Glasba za dvor in cerkev</i>	48
Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana	49
<i>Delovanje in vloga Filharmonične družbe v Ljubljani</i>	59
Der Archivalienbestand der <i>Philharmonischen Gesellschaft in Laibach</i> – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert	60
<i>Arhivska zbirka Filharmonične družbe v Ljubljani – pomemben vir o glasbenem življenju na Slovenskem v 19. in na začetku 20. stoletja</i>	70
Die Laibacher Philharmonische Gesellschaft und die Illyrischen Provinzen (1809-13)	71
<i>Ljubljanska Filharmonična družba in Ilirske province (1809-1813)</i>	77
Joseph Haydns Sakralwerke in Programmen der Philharmonischen Gesellschaft zu Ljubljana (Laibach)	78
<i>Haydnova sakralna dela na sporedih ljubljanske Filharmonične družbe</i>	92
Einige erhaltene Briefe im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach/Ljubljana	93
<i>Nekaj ohranjenih pisem v arhivu ljubljanske Filharmonične družbe</i>	108
Großes Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach) im Jahre 1902	109
<i>Veliki jubilej ljubljanske Filharmonične družbe leta 1902</i>	117
Mozart-Rezeption in Slowenien	118
<i>Recepcija Mozartovih del na Slovenskem</i>	124
Johann Gottfried Herder und die Slowenen	125
<i>Johann Gottfried Herder in Slovenci</i>	132
Das Ständische Theater in Ljubljana / Laibach. Über die italienischen Opernaufführungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Ljubljana	133
<i>Stanovsko gledališče v Ljubljani. Italijanske operne predstave ob koncu 18. in na začetku 19. stoletja</i>	141

Biedermeier in Slowenien	142
<i>Bidermajer na Slovenskem</i>	149
Zum Werdegang der slowenischen nationalen Musikkultur	150
<i>K nastanku slovenske nacionalne glasbene kulture</i>	154
Die geistliche Musik und die slowenische Nationalbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	155
<i>Duhovna glasba in slovensko narodno gibanje v 2. polovici 19. stoletja</i>	161
Mahler und Ljubljana / Laibach	162
<i>Mahler v Ljubljani</i>	169
Laibacher Orchesterverhältnisse und Mahler Orchesterbesetzung in Laibach	170
<i>Ljubljanske orkestrske razmere in Mahlerjeva zasedba orkestra v Ljubljani</i>	175
»Die Heimat, die Theure Schaut Wieder mein Blick...« Über politische und kulturelle Gegebenheiten der slowenischen Musik	176
» <i>Veselje in radost, doma sem, doma</i> «. (iz opere <i>Gorenjski slavček</i> Antona Foersterja) <i>O političnih in kulturnih okoliščinah slovenske glasbe</i>	183
Die slowenisch-tschechischen Musikbeziehungen und Antonín Dvořák	184
<i>Slovensko-češki glasbeni stiki in Antonin Dvořák</i>	190
Ein Brief des slowenischen Komponisten Benjamin Ipavec an Leoš Janáček	191
<i>Pismo slovenskega skladatelja Benjamina Ipavca Leošu Janáčku</i>	195
„Alle Landschaft ist ein Seelenzustand...“ “Hugo Wolf - seine Zeitgenossen und Nachfolger	196
„ <i>Vsa pokrajina je odraz duše</i> ...“ <i>Hugo Wolf – njegovi sodobniki in nasledniki</i>	203
Zemlinsky als Lehrer des slowenischen Komponisten Josip Ipavec	204
<i>Zemlinsky – učitelj slovenskega skladatelja Josipa Ipavca</i>	208
Die Arbeiterkultur in Laibach während der k. k. Monarchie	209
<i>Kultura delavskega razreda v Ljubljani v času Monarhije</i>	218
Die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Kirchen Ljubljanas	219
<i>Glasba v ljubljanskih cerkvah na začetku 20. stoletja</i>	227
Militärmusikkapellen in Ljubljana	228
<i>Vojaške godbe v Ljubljani</i>	235
Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg	236
<i>Nemška kultura na Kranjskem pred prvo svetovno vojno</i>	244
Wagner in den Konzert- und Opernprogrammen vor dem Ersten Weltkrieg in Ljubljana / Laibach	245
<i>Wagner na ljubljanskih koncertnih in opernih sporedih pred prvo svetovno vojno</i> ...	253
Wien und Slowenien - gegenseitige Bereicherungen	254
<i>Dunaj in Slovenija – medsebojna obogatitev</i>	267

Sloweniens Schicksal 1918-1991. Eine kulturhistorische Skizze	268
<i>Usoda Slovenije 1918–1991. Kulturnozgodovinska skica</i>	273
Slavko Osterc – Minutenopern	274
<i>Slavko Osterc – minutne opere</i>	278
Zwei verschiedene „Pater noster“ von Slavko Osterc und Karol Pahor	279
<i>Dva različna očenaša, Slavka Osterca in Karola Pahorja</i>	283
Die Bedeutung der Musik in der slowenischen Widerstandsbewegung	284
<i>Pomen glasbe v slovenskem odporiškem gibanju</i>	289
Slowenische Musik der 50er und 60er Jahre	290
<i>Slovenska glasba 50. in 60. let</i>	294
Slowenische Musik heute zwischen Staat und Markt	295
<i>Slovenska glasba danes - med državo in tržiščem</i>	300
Musik als Opposition	301
<i>Glasba kot opozicija</i>	305
Das apokalyptische Jahrhundert	306
<i>Apokaliptično stoletje</i>	311

Zahvale

Pričujoče delo je predvsem plod avtorja, dr. Primoža Kureta, k izidu pa so pripomogli številni sodelavci in brez njihove pomoči uredništvo revije *Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani* tega ne bi zmoglo. V imenu Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani in uredniškega odbora se kot urednica tematske številke revije vsem sodelavcem iskreno zahvaljujem za tovariško pomoč. Zahvala gre asistentki uredništva Tini Bohak, ki je uspešno premagovala včasih skoraj nepremostljive tehnične ovire in skrbela za skladnost besedil z izvirniki. Profesorju Edu Škulju lepa hvala za vsestransko sodelovanje pri urejanju člankov in nastajanju povzetkov, pri katerih so nesebično pomagali tudi kolegi muzikologi Nataša Cigoj Krstulović, Matjaž Barbo in Leon Stefanija. Gospe Vandi Vremšak-Richter gre zahvala za prevode uvodnih besed. Posebno zahvalo namenjam vsem urednikom in založbam po Evropi, ki so se prijazno odzvali naši prošnji in nesebično dovolili ponatis Kuretovih prispevkov. Med njimi so tudi njegovi osebni prijatelji in dobri znanci Hartmut Krones, Helmut Loos, Peter Andraschke, Friedhelm Brusniak, Norbert Dubowy, Matthias Theodor Vogt, Klaus W. Niemöller, Erik Fischer, Jitka Bajgarová, Jarmila Gabrielová, Nad'a Hrčková, Jana Lengová, Petr Macek, Stanislav Bohadlo, Ladislav Kačič in drugi.

Urednica

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist im Grunde das Resultat des Autors, Dr. Primož Kuret. Zu ihrer Veröffentlichung leisteten jedoch viele Mitarbeiter ihren Beitrag. Ohne deren Hilfe hätte die Redaktion der Zeitschrift des *Musikpädagogischen Sammelbandes der Akademie für Musik in Ljubljana* diese Aufgabe nicht bewältigen können. Als Redakteurin dieser thematischen Nummer möchte ich mich im Namen der Akademie für Musik der Universität in Ljubljana und des Redaktionsausschusses bei allen Mitarbeitern herzlichst für ihre Hilfsbereitschaft bedanken. Ein besonderer Dank gilt der Assistentin der Redaktion Tina Bohak, der es gelang, die oft unüberbrückbaren technischen Hindernisse zu überwinden und für die Übereinstimmung mit den Originalen zu sorgen. Mein besonderer Dank für die vielfältige Mitarbeit bei der redaktionellen Bearbeitung der Artikel und dem Verfassen von Resümees geht auch an Prof. Edo Škulj und an die Kollegen Musikologen Nataša Cigoj Krstulović, Matjaž Barbo und Leon Stefanija. Vielen Dank auch an Vanda Vremšak-Richter für ihre Übersetzung der einführenden Worte ins Deutsche. Besonders danke möchte ich auch allen Redakteuren und Verlagen innerhalb Europas, die unserer Bitte nachgekommen sind und uneigennützig ihre Erlaubnis erteilten, die Beiträge nachzudrucken. Darunter befinden sich auch seine Freunde und gute Bekannte, Hartmut Krones, Helmut Loos, Peter Andraschke, Friedhelm Brusniak, Norbert Dubowy, Matthias Theodor Vogt, Klaus W. Niemöller, Erik Fischer, Jitka Bajgarová, Jarmila Gabrielová, Nad'a Hrčková, Jana Lengová, Petr Macek, Stanislav Bohadlo, Ladislav Kačič und andere.

Die Redakteurin

Spremna beseda

S slovensko muzikologijo je povezanih nekaj izjemnih osebnosti, med katere smemo šteti tudi zaslužnega profesorja, doktorja muzikoloških znanosti Primoža Kureta. Njegova znanstvena pot je bila začrtana že s prvo diplomom, ki jo je ubranil kot študent zgodovinskega oddelka Akademije za glasbo in oddelka za zgodovino umetnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani leta 1959 z interdisciplinarnim delom *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, za katerega je prejel študentsko Prešernovo nagrado (1960). Želja po nadaljnjem raziskovanju in znanstvenem delu ga je vodila na podiplomski študij na novoustanovljenem oddelku za muzikologijo v Ljubljani, kjer je pod mentorstvom Dragotina Cvetka in neformalnim somentorstvom Emilijana Cevca nadaljeval z raziskovanjem na področju glasbene ikonografije in leta 1964 promoviral. Kot pravi, se je pri raziskavi boril z mlino na veter, saj v tedanji Jugoslaviji ni bilo mogoče dobiti ustrezne literature in se seznanjati s primerjalnimi študijami. Svoja pionirska leta si je dobro zapomnil, kar najbolje vemo njegovi študentje, ker nas je vseskozi nesebično zalagal z literaturo in usmerjal v mednarodni prostor.

Po pridobljenem doktoratu ni dobil zelenega dela, zato je dobro desetletje deloval v ljubljanski občinski upravi, ob tem pa znanstvenega in publicističnega dela ni opustil. Predvsem je bil dejaven kot kritik in recenzent, objavljaj pa je tudi znanstvene prispevke in postal eden rednih sodelavcev takrat nastale znanstvene revije *Muzikološki zbornik* (izhaja od leta 1965). Za dr. Kureta je bilo prelomno leto 1975, ko se je poklicno usmeril v profesuro, raziskovalno pa osredotočil na nove, njemu lastne muzikološke teme, s katerimi se je zapisal med najpomembnejše slovenske muzikologe. Na Akademiji za glasbo je služboval do upokojitve leta 2005, kar pa ni pomenilo, da bi se povsem umaknil. Ostal je mentor in nepogrešljivi svetovalec mlajšim kolegom. V svojem dolgoletnem pedagoškem in znanstvenoraziskovalnem delovanju je dosegal odlične in bogate rezultate. Poleg poučevanja svetovne in slovenske zgodovine glasbe je v dveh mandatih opravljal funkcijo predstojnika oddelka za glasbeno pedagogiko ter na njegovi razvojni prelomnici konstruktivno in učinkovito vodil prenovitvene procese, ki so pomembno vplivali na razvoj tega oddelka ter spodbudili uveljavitev podiplomskega magistrskega in doktorskega študija. Prav tako v dveh mandatih se je izkazal kot prodekan Akademije za glasbo za študijske zadeve in pripomogel k prenovi vseh študijskih programov in k boljši organizaciji učnega procesa. Pod njegovim mentorstvom so nastala številna raziskovalna seminarska, diplomska in magistrska dela ter doktorske disertacije. Nekateri njegovi študentje so bili nagrajeni s študentsko Prešernovo nagrado Akademije za glasbo, uspešni pa so tudi njegovi podiplomanti, ki delujejo na različnih znanstvenoraziskovalnih in glasbenopedagoških področjih. Primož Kuret je bil nepogrešljiv recenzent didaktičnih zbirk za glasbeno vzgojo v osnovni šoli, dolgoletni sodelavec revije *Glasbena mladina*, pisec aktualnih prispevkov s področja glasbenega izobraževanja v različnih periodičnih publikacijah, aktiven član *Delovne skupnosti glasbenih pedagogov ArGeSüd* in *Evropske zveze za glasbo v šoli (EAS)* ter predsednik *Nacionalne komisije za vsebinsko prenovu glasbenega šolstva*. Cenimo ga tudi kot pobudnika in organizatorja muzikoloških simpozijev, ki od leta 1986 do danes potekajo pod imenom *Slovenski glasbeni dnevi*. S svojo pronicljivo naravo je izbiral aktualne in tudi provokativne teme slovenskega in mednarodnega značaja ter doprinesel k temu, da *Slovenski glasbeni dnevi* doživljajo

strokovno in medijsko pozornost, koncertni programi pa razpirajo starejšo in sodobno slovensko klasično glasbo ter skrbijo za njeno prepoznavnost. Posledično so številni gostujoči referenti postali stalni sodelavci in nekateri med njimi so se oprijeli tudi »slovenskih« tem, kar odstira širše poglede na slovensko glasbeno preteklost.

Primož Kuret je bil pobudnik in prvi urednik revije *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, s katerim je k snovanju in objavi prispevkov spodbudil akademski podmladek in kolege profesorje ter s tem vplival na znanstveni razvoj specialnih glasbenih področij v okviru glasbene pedagogike. Pred več kot dvajsetimi leti sta s kolegom dr. Edom Škuljem skupaj zasnovala serijo muzikoloških simpozijev v okviru Akademije za glasbo (prva leta v sodelovanju s Teološko fakulteto), ki so tematsko vezani na proučevanje slovenskih skladateljev, katerih opus še ni doživel poglobljenih znanstvenih raziskav. Odsevi teh simpozijev so zbrani v monografskih publikacijah, ki kvalitetno nadgrajujejo vedenja o nacionalni zgodovini glasbe, jih uvrščajo v mednarodni prostor in pomenijo pomemben člen glasbenozgodovinske literature. Ne nazadnje naj poudarimo, da je bil Primož Kuret tudi predsednik Slovenskega muzikološkega društva ter predsednik in član vrste nacionalnih odborov kulturnega značaja. Za svoje delo je bil nagrajen s številnimi priznanji najvišjega kova. Prejel je Betettovo listino (2002), častno članstvo v Accademii Filarmonice v Bologni (2002), nagrado Republike Slovenije na področju šolstva za življenjsko delo v vzgoji in izobraževanju (2005), prestižno Herderjevo nagrado (2005), častitljivi avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. razreda (2005), stanovsko Mantuanijevo nagrado za življenjsko delo (2006), podeljeno pa mu je bilo tudi častno članstvo Slovenske filharmonije (2008).

Primož Kuret je v šestdesetih letih (objavljati je začel leta 1956) napisal nepregledno množico razprav, znanstvenih in strokovnih člankov, številne monografije, glasbene kritike, ocene in poročila, prispevke za leksikografsko literaturo, spremna besedila k različnim publikacijam, bil urednik knjižnim izdajam in revijam, prevajalec ... V bibliografskih zaznamkih je pod njegovim imenom častivredno število 1247 enot, kar pa gotovo ni končna številka. K temu bi bilo treba prišteti še marsikaj pomembnega. Članke in prispevke je objavjal v številnih časnikih in časopisih (*Tribuna, Delo, Dnevnik, Večer, Naši razgledi ...*) ter v znanstvenih in strokovnih revijah, kot so *Muzikološki zbornik, Kronika, Zgodovina za vse, Zvuk, Naši zbori, Glasbena mladina ...*, pri čemer ne smemo pozabiti na številne tuje revije, zbornike razprav in monografske publikacije. Profesor Kuret pa ni le eden najplodovitejših slovenskih muzikologov; kot osveščen in razgledan mož je namreč kmalu spoznal, da so zgodovinska dejstva in premisleki o dosežkih glasbe na Slovenskem in o njeni umeščenosti v mednarodni prostor evropski strokovni javnosti malo znani. O tem se je prepričal na svojih znanstvenih poteh, ki so se od sredine osemdesetih let gostile in do danes niso usahnile. Sam pravi, da je sodeloval na več kot stotih znanstvenih konferencah. Predaval je domala po vsej srednji Evropi, v Nemčiji, Avstriji, Švici, Italiji, na Češkem in Slovaškem, pa tudi v baltskih deželah, Kanadi in še kje – vedno o slovenski glasbi in njeni vpetosti v evropska družbeno-kulturna gibanja. Najpogosteje se je odzival na povabila nemških, čeških in slovaških kolegov, saj so bila to pogosto znanstvena srečanja o skupnih temah, povezanih z avstrijsko monarhijo in razvojem nacionalne glasbe posameznih narodov, društvenim gibanjem, nastajanjem glasbenih ustanov in šol, razvojem koncertne poustvarjalnosti ... Pri tem je Primož Kuret izoblikoval svoje življenjske teme, ki so hkrati nacionalne in evropske. Poznamo ga kot

največjega poznavalca zgodovine ljubljanske Academie Philharmonicorum, Filharmonične družbe in Slovenske filharmonije, natančno in vsestransko je dopolnil vedenja o mladem Gustavu Mahlerju v času njegovega delovanja v Ljubljani (1881/82), poglobljal se je v življenje in recepcijo del Huga Wolfa ter utrjeval zavest o tem, da so bili njegovi starši slovenskih korenin, proučeval je glasbeno migracijo iz nemških in čeških dežel, ki je med 19. in 20. stoletjem močno zaznamovala slovenski glasbeni prostor. Predmet njegovega zanimanja so tudi pogledi na glasbo iz obdobja med obema vojnama, na slovensko avantgardo in operno poustvarjalnost. Ob vsem pa težko najdemo vsebine, ki se jih ne bi dotaknil. Njegovi članki so večinoma objavljeni v deželah, ki jih je redno obiskoval, tam predaval in se udeleževal znanstvenih srečanj. Pisal jih je v nemščini, medtem ko so nekateri natisnjeni tudi v drugih jezikih (angleški, italijanski, bolgarski, češki, japonski, ukrajinski ...). Prispevki so publicirani v uglednih muzikoloških revijah, pri založbah različnih evropskih univerz in glasbenih inštitutov, pa tudi v publikacijah drugih eminentnih založniških hiš. Primož Kuret je v več kot tridesetih letih stkal prenekatero znanstveno in strokovno vezi ter jih povezal s slovensko glasbeno kulturo. Na mednarodnih konferencah je nastopal kot muzikolog, čigar poslanstvo je promocija slovenske znanosti in osveščanje tuje javnosti o slovenski glasbeni preteklosti. Kot svetovljan je znal poiskati stičišča med različnimi kulturnimi tradicijami, prepoznati medsebojne vplive in soodvisnosti z družbenopolitičnimi gibanji. S svojo karizmo in znanstveno širino je svoje kolege navduševal tudi za proučevanje slovenske glasbe. Pri svojem delu je bil vedno natančen, poveden in zanimiv, predvsem pa znanstveno poglobljen in družbeno kritičen. Svoje življenjsko poslanstvo je v marsičem presegel, zato se zdi samoumevno zapisati, da je spoštovani profesor dr. Primož Kuret ambasador slovenske glasbe.

Ob njegovem jubileju se je porodila želja, da bi slovensko in mednarodno javnost posebej opozorili na tisti del Kuretovega znanstvenega opusa, s katerim je promoviral slovensko glasbo v mednarodni javnosti. Odločili smo se ponatisniti izbor njegovih študij, ki jih je napisal v nemškem jeziku. Ker so izhajale v različnih deželah, v daljšem časovnem obdobju in v publikacijah, ki večinoma niso dostopne v slovenskih knjižnicah, je pomemben del njegovega opusa strokovni javnosti manj znan. Z razpršenostjo sta se »izgubili« marsikatera žlahtna misel ali podrobnost iz primarnih virov, ki lahko bralca opozorita na pomembnost in povednost določene tematike. Pri izboru gradiva je bilo veliko dilem, saj je nabor enostavno prevelik, da bi ga lahko v celoti ponatisnili. Primarno so bile upoštevane avtorjeve vodilne teme in njegove želje ter dovoljenja urednikov in založb za ponatis posameznega dela. Prispevki so povzeti po izvornikih, navedenih na koncu besedila, pri čemer je bil dosledno upoštevan vsakokratni sistem opomb in navajanja literature, slikovno gradivo pa smo zavestno izpustili. Določena selekcija je nastala tudi na podlagi urednikovih odločitev. Ne nazadnje smo želeli ustvariti publikacijo, ki bi odstirala avtorjeve odzive in poglede na zgodovinska dejstva, prepletala glasbenozgodovinske in družbeno-politične teme, pokazala na avtorjevo kritično misel, skušali smo strniti najpomembnejše teme, s katerimi se je jubilar dr. Primož Kuret desetletja ukvarjal in si z njimi prislužil številne domače in mednarodne nagrade.

Ob vnovičnem prebiranju številnih Kuretovih prispevkov ostaja samo še želja, da bi spoštovani profesor dr. Primož Kuret svoje misli še naprej zapisoval ter z njimi plemenitil slovensko znanstveno pero.

V Ljubljani, junija 2015

Darja Koter

Geleitwort

Mit der slowenischen Musikologie sind einige außerordentliche Persönlichkeiten verbunden, zu denen wir auch den emeritierten Professor, Doktor der Musikwissenschaften, Primož Kuret zählen dürfen. Sein wissenschaftlicher Weg war bereits mit seinem ersten Diplom vorgezeichnet, das er im Jahr 1959 mit seiner interdisziplinären Arbeit *Musikinstrumente auf mittelalterlichen Fresken im slowenischen Raum* als Student der Abteilung für Musikgeschichte an der Akademie für Musik und der Abteilung für Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät in Ljubljana verteidigte, wofür er 1960 mit dem Prešeren-Studentenpreis ausgezeichnet wurde. Der Wunsch nach weiterer Forschung und wissenschaftlicher Arbeit führte ihn zum Postdiplomstudium an der neugegründeten Abteilung für Musikologie in Ljubljana, wo er unter der Betreuung von Dragotin Cvetko und der informellen Betreuung von Emilijan Cevc seine Forschung auf dem Gebiet der musikalischen Ikonographie fortsetzte und im Jahr 1964 promovierte. Wie er selbst sagt, habe er bei seiner Forschungsarbeit mit Windmühlen kämpfen müssen, da es im damaligen Jugoslawien nicht möglich war, an die entsprechende Literatur zu kommen und sich mit vergleichenden Studien bekannt zu machen. Seine Pionierjahre seien ihm gut im Gedächtnis haften geblieben, was wir, die wir seine Studenten waren, bestätigen können, da er uns durchwegs uneigennützig mit Literatur versorgte und in den internationalen Raum zu lenken wusste.

Nach dem erworbenen Dokortitel bekam er nicht die gewünschte Stelle, weswegen er ein gutes Jahrzehnt in der Verwaltung der Gemeinde Ljubljana tätig war, seine wissenschaftliche und publizistische Arbeit jedoch nicht aufgab. Er war vornehmlich als Kritiker und Rezensent tätig, veröffentlichte wissenschaftliche Beiträge und wurde einer der ständigen Mitarbeiter der damals entstandenen wissenschaftlichen Zeitschrift *Musikologischer Sammelband* (erscheint seit 1965). Für Dr. Kuret war das Jahr 1975 bahnbrechend, als er sich beruflich für die Professur entschied und seine Forschungsarbeit auf neue, ihm eigene musikologische Themen fokussierte, mit denen er sich unter den bedeutendsten slowenischen Musikologen einreichte. Er war bis zur Pensionierung im Jahr 2005 als Hochschullehrer an der Akademie für Musik tätig, was jedoch nicht bedeutet, dass er sich danach vollkommen zurückgezogen hätte. Er blieb Mentor und ein unentbehrlicher Berater jüngerer Kollegen. Während seiner langjährigen pädagogischen und wissenschaftlichen Tätigkeit erzielte er bedeutende Resultate. Er unterrichtete Musikgeschichte und übte zwei Mandate lang die Funktion des Vorstands der Abteilung für Musikpädagogik aus. Er leitete sie in der Zeit der Erneuerungsprozesse konstruktiv und effektiv, was die Entwicklung dieser Abteilung stark prägte und die Etablierung des Magister- und Doktorstudiums anregte. Zwei Mandate bekleidete er an der Akademie für Musik das Amt des Prodekanen für Studienangelegenheiten und trug wesentlich zur Erneuerung aller Studiengänge und zu einer besseren Organisation des Lehrprozesses bei. Unter seinem Mentorat entstanden zahlreiche Seminar-, Diplom- und Magisterarbeiten, sowie Dissertationen. Einige seiner Studenten wurden mit dem Prešeren-Preis für Studenten der Akademie für Musik ausgezeichnet; erfolgreich sind auch seine Postdiplomanten, die in verschiedenen wissenschaftlichen und musikpädagogischen Bereichen tätig sind. Primož Kuret war ein bedeutender Rezensent didaktischer Sammlungen für den Musikunterricht an Hauptschulen, langjähriger Mitarbeiter der

Zeitschrift *Glasbena mladina*, Autor aktueller Beiträge zur Musikausbildung in verschiedenen periodischen Publikationen, ein aktives Mitglied der *Arbeitsgemeinschaft Musikpädagogik der südlichen Länder Europas ArGeSüd*, sowie des *Europäischen Bundes für Musik in der Schule (EAS)* und Vorsitzender des *Nationalen Ausschusses für die inhaltliche Erneuerung des Musikschulwesens*. Er wird auch als Initiator und Organisator von musikologischen Symposien geschätzt, die seit 1986 bis heute unter dem Namen *Slowenische Musiktage* stattfinden. Mit seiner scharfsinnigen Natur wählte er zeitgemäße und auch provokative Themen slowenischen und internationalen Charakters und trug dazu bei, dass die *Slowenischen Musiktage* die Aufmerksamkeit der Fachwelt und der Medien erregen und die Konzertprogramme für die Erkennbarkeit der älteren und der zeitgenössischen slowenischen Musik sorgen. Infolgedessen sind viele Gastreferenten zu ständigen Mitarbeitern geworden, einige von ihnen haben auch "slowenische" Themen aufgegriffen, was einen tieferen Einblick in die slowenische musikalische Vergangenheit gewährt.

Primož Kuret war Initiator und erster Redakteur der Zeitschrift *Musikpädagogischer Sammelband der Akademie für Musik in Ljubljana*, womit er den akademischen Nachwuchs und seine akademischen Kollegen zum Publizieren von Beiträgen anregte und auf die wissenschaftliche Entwicklung spezieller musikalischer Gebiete im Rahmen der Musikpädagogik wirkte. Vor mehr als zwanzig Jahren konzipierte er zusammen mit seinem Kollegen Dr. Edo Škulj eine Serie musikologischer Symposien an der Akademie für Musik (in den ersten Jahren in Zusammenarbeit mit der Theologischen Fakultät), die thematisch an die Erforschung slowenischer Komponisten gebunden sind, deren Opus bis dahin nicht tiefgründig wissenschaftlich erforscht worden war. Die Resultate dieser Symposien sind in monografischen Publikationen gesammelt, die das Wissen von der nationalen Musikgeschichte qualitativ aufstocken, sie in den internationalen Raum platzieren und ein bedeutendes Segment musikgeschichtlicher Literatur darstellen. Nicht zuletzt soll betont werden, dass Primož Kuret auch Vorsitzender des Slowenischen musikologischen Vereins und Vorsitzender und Mitglied vieler nationaler Ausschüsse im kulturellen Bereich ist. Für seine Leistungen erhielt er zahlreiche Auszeichnungen höchsten Ranges: die Betetto-Urkunde (2002), die Ehrenmitgliedschaft in der Accademia Filharmonica Bologna (2002), den Preis der Republik Slowenien auf dem Gebiet des Schulwesens (2005), den renommierten Herder-Preis (2005), das ehrwürdige Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Ranges (2005), den Mantuani-Preis für sein Lebenswerk (2006) und nicht zuletzt die Ehrenmitgliedschaft der Slowenischen Philharmonie (2008).

In den sechziger Jahren verfasste Primož Kuret (er begann 1956 zu publizieren) eine beträchtliche Zahl an Abhandlungen, wissenschaftlichen und fachlichen Aufsätzen, zahlreiche Monografien, Musikkritiken, Rezensionen und Berichte, Beiträge für lexikografische Literatur, Geleitworte zu unterschiedlichen Publikationen; er war Redakteur verschiedener Editionen und Zeitschriften, Übersetzer und vieles mehr. In bibliografischen Vermerken befinden sich unter seinem Namen bemerkenswerte 1247 Einheiten, was sicherlich noch nicht die endgültige Zahl sein wird. Doch das ist noch längst nicht alles an Bedeutsamem. Er veröffentlichte Artikel und Beiträge in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften (*Tribuna*, *Delo*, *Dnevnik*, *Večer*, *Naši razgledi* ...) und in wissenschaftlichen und fachlichen Zeitschriften, wie z.B. in *Muzikološki zbornik*,

Kronika, Zgodovina za vse, Zvuk, Naši zbori, Glasbena mladina ..., wobei auch zahlreiche ausländische Zeitschriften, Sammelbände mit Abhandlungen und monografische Publikationen erwähnt werden sollten. Professor Kuret gehört nicht nur zu den produktivsten slowenischen Musikologen, als ein kulturbewusster und belesener Mann kam er früh zu der Einsicht, dass historische Fakten und Überlegungen über die Errungenschaften der Musik auf slowenischem Gebiet und ihre Positionierung im europäischen Raum der fachlichen Öffentlichkeit nicht hinreichend bekannt sind. Davon konnte er sich auf seinem wissenschaftlichen Weg überzeugen, den er seit Mitte der achtziger Jahre bis heute beschreitet. Er sagt selbst, er habe an mehr als hundert wissenschaftlichen Konferenzen teilgenommen. Er hielt Vorlesungen in nahezu allen mitteleuropäischen Ländern, in Deutschland, in Österreich, in der Schweiz, in Italien, in Tschechien und der Slowakei, aber auch in baltischen Ländern, in Kanada und anderswo - immer über die slowenische Musik und ihre Einbettung in europäische gesellschaftlich-kulturelle Bewegungen. Am häufigsten folgte er den Einladungen seiner deutschen, tschechischen und slowakischen Kollegen, da es sich dabei häufig um wissenschaftliche Treffen mit gemeinsamen Themen handelte, die mit der österreichischen Monarchie und der Entwicklung der nationalen Musik einzelner Nationen, mit der Vereinsbewegung, der Gründung von Musikinstitutionen und Schulen, sowie der Entwicklung der Konzerttätigkeit verbunden waren. Dabei formten sich seine Lebens Themen heraus, die zugleich national und europäisch sind. Wir kennen ihn als den größten Kenner der Geschichte der *Academia Philharmonicorum Labacensis*, der Philharmonischen Gesellschaft und der Slowenischen Philharmonie, des Weiteren ergänzte er gründlich und vielseitig das Wissen über den jungen Gustav Mahler in der Zeit seiner Tätigkeit in Ljubljana (1881/82), er vertiefte sich in das Leben und in die Rezeption von Hugo Wolf und festigte das Bewusstsein davon, dass seine Eltern slowenischer Herkunft gewesen waren; er erforschte die Musikmigration aus deutschen und tschechischen Ländern, die während des 19. und 20. Jahrhundert den slowenischen Musikraum stark prägte. Gegenstand seines Interesses sind auch Ansichten über die Musik aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, über die slowenische Avantgarde und das slowenische Musiktheater. Bei all dem fällt es uns schwer, Inhalte zu finden, denen er sich nicht gewidmet hätte. Seine Artikel wurden vornehmlich in Ländern veröffentlicht, die er regelmäßig besuchte, wo er Vorlesungen hielt und an wissenschaftlichen Treffen teilnahm. Er verfasste sie in deutscher Sprache, einige davon sind auch in anderen Sprachen erschienen (Englisch, Italienisch, Bulgarisch, Tschechisch, Japanisch, Ukrainisch ...). Seine Beiträge wurden in angesehenen musikologischen Zeitschriften veröffentlicht, bei Verlagen verschiedener europäischer Universitäten und musikologischer Institute und auch in Publikationen anderer eminenter Verlagshäuser. Primož Kuret knüpfte während dieser mehr als dreißig Jahre etliche wissenschaftliche und fachliche Beziehungen und verband sie mit der slowenischen Musikkultur. Als Musikologe trat er auf internationalen Konferenzen auf, mit dem Anliegen, die slowenische Wissenschaft einem breiteren Publikum bekannt zu machen und die ausländische Öffentlichkeit über die slowenische musikalische Vergangenheit in Kenntnis zu setzen. Als Weltbürger vermochte er Berührungspunkte zwischen verschiedenen kulturellen Traditionen zu finden, gegenseitige Einflüsse zu erkennen und die Wechselbeziehungen mit gesellschaftlichen Bewegungen aufzudecken. Mit seinem

Charisma und seiner wissenschaftlichen Reichweite begeisterte er seine Kollegen für das Erforschen der slowenischen Musik. Bei seiner Arbeit war er immer gründlich, eloquent und interessant, vor allem aber wissenschaftlich tiefgreifend und gesellschaftskritisch. Er ging konsequent seiner Berufung nach und übertraf sie in vielerlei Hinsicht; deshalb ist es angebracht festzuhalten, dass verehrter Prof. Dr. Kuret ein Botschafter der slowenischen Musik ist.

Anlässlich seines Jubiläums entstand der Wunsch, die slowenische und internationale Öffentlichkeit insbesondere auf denjenigen Teil seines wissenschaftlichen Opus aufmerksam zu machen, mit dem er den Bekanntheitsgrad der slowenischen Musik im internationalen Raum steigerte. Wir haben uns entschlossen, eine Auswahl seiner Studien nachzudrucken, die er in deutscher Sprache verfasst hat. Da sie über einen längeren Zeitraum hindurch in verschiedenen Ländern erschienen waren, dazu noch in Publikationen, die größtenteils in slowenischen Bibliotheken nicht zugänglich sind, ist dieser bedeutene Teil seines Opus der hiesigen Fachöffentlichkeit weniger bekannt. Infolge dieser breiten Streuung sind so manche edlen Gedanken oder wichtige Details aus primären Quellen "verloren" gegangen, die dem Leser die Signifikanz einer bestimmten Thematik nahebringen. Die Auswahl des Materials gestaltete sich als äußerst schwierig, da es sich einfach um ein zu umfangreiches Opus handelt, als dass man es im Ganzen nachdrucken könnte. Primär wurden seine Themenschwerpunkte und Wünsche berücksichtigt, als auch die Zustimmung der Redakteure und Verlage, Teile einzelner Werke nachzudrucken. Bei den Beiträgen handelt es sich um Zusammenfassungen der Originale, die am Ende des Textes angeführt sind, wobei das jeweilige Fußnotensystem und die Literaturangaben konsequent berücksichtigt wurden; das Bildmaterial wurde vorsätzlich nicht miteinbezogen. Eine gewisse Selektion ergab sich auch auf der Grundlage der vom Redakteur getroffenen Wahl. Unser Anliegen war es, eine Publikation zu erstellen, die sowohl die Resonanz des Autors und seine Ansichten über historische Fakten, als auch die Verknüpfung der musikgeschichtlichen und gesellschaftlich-politischen Themen und den kritischen Geist des Autors aufdeckt. Es ist zugleich ein Versuch, dem Leser einen Überblick über die wichtigsten Themen zu verschaffen, mit denen sich der Jubilar Dr. Primož Kuret jahrzehntelang beschäftigt hat und für die er mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet wurde.

Beim erneuten Lesen seiner zahlreicher Beiträge bleibt nur noch der Wunsch übrig, dass verehrter Prof. Dr. Kuret die slowenische Wissenschaft auch weiterhin mit seinen edlen Gedanken bereichert.

Ljubljana, Juni 2015

Darja Koter

Die Reisetagebücher des Paolo Santonino (1485-1487)

Eine Quelle wie Santoninos *Reisetagebücher* ist von den Entstehungsbedingungen, vom Inhalt und von den Aussagemöglichkeiten sehr komplex. Die quellenkritische Auseinandersetzung sollte daher auch möglichst umfassend und interdisziplinär erfolgen. Meine persönlichen Möglichkeiten erstrecken sich auf die musikgeschichtliche Interpretation, mögliche sonstige Ansatzpunkte muß ich anderen Bearbeitungen überlassen.

In der Einleitung zur deutschen Übersetzung meinte Rudolf Egger¹ im Jahre 1947, die »Reisetagebücher des Paolo Santonino werden in Fülle wissenschaftliche Einzelarbeit anregen«. Diese Prognose hat sich auch erfüllt. Besonders wichtig ist aber die Tatsache, daß Santoninos *Reisetagebücher* als Ganzes in der Kulturgeschichte des europäischen Spätmittelalters einmalig sind.

Die Zeit vor einem halben Jahrtausend war in Slowenien die Zeit der Pest, der Türkeneinfälle, der gewaltigen Unterdrückung des Landvolks und – dadurch bedingt – der Bauernaufstände. Auch dauert der Streit zwischen dem Kaiser und dem Ungarnkönig Matthias Corvinus. Um dem Volke einigermaßen zu helfen, erließ Kaiser Friedrich III. im Jahre 1492 ein besonderes Patent für die Krain, wonach die Bauern berechtigt waren, mit ihren Produkten in ganz Österreich, Ungarn, aber auch in Italien, Deutschland, Griechenland und Spanien – wo die Handelswege hinführten – freien Handel zu treiben. Diese Rechte wurden später mehrmals bestätigt. Das Reisen war nicht nur ein beliebtes, sondern auch ein notwendiges Unternehmen. Die slowenischen Lande waren Teil eines Gebietes mit regem Verkehr und ansehnlicher Wirtschaft. Die Wallfahrer begaben sich sogar nach Compostella in Spanien, nach Köln in Deutschland und die Jungen studierten an den Universitäten in Wien, Padova, Bologna und in Deutschland.

Wie schon gesagt, war diese Zeit die der Türkeneinfälle und eines gewaltigen Druckes auf den Bauernstand. Verschiedenste Steuern häuften sich. Die Bauern schlossen sich zum Aufstand zusammen, um für ihre überkommenen Rechte zu kämpfen. Der größte Bauernaufstand fand 1515 statt, endete aber für die Bauern tragisch. Dabei war das Bauernvolk auf Gedeih und Verderb den türkischen Räubereien ausgesetzt,² weshalb Werkirchen, gennant „tabor“, errichtet wurden, wo der Bauer sein armseliges Hab und Gut in Sicherheit bringen konnte.

In der Zeitspanne von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gab es an die 60 blutige Einfälle der Türken in Krain. Den Berichten ist zu entnehmen, daß 1473 die Hälfte Krains eingeäschert war, bis zum Jahr 1508 sind von den Türken über 200.000 Einwohner Krains getötet oder in die Sklaverei verschleppt worden. Zu diesen Heimsuchungen kamen noch andere: Im Jahre 1511 vernichtete ein Erdbeben eine Reihe von Städten und Dörfern, die Felder wurden von Schwärmen von Heuschrecken verwüstet, die erschöpften Einwohner wurden von verschiedenen Epidemien, zunächst von der Pest, heimgesucht, und viele wurden das Opfer strenger Winter. Deshalb

1 Rudolf Egger, *Die Reisetagebücher des Paolo Santonino (1485-1487)*. Klagenfurt 1947. Zur Musikpraxis siehe auch: Primož Kuret, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem* [Musikinstrumente auf den mittelalterlichen Fresken Sloweniens]. Ljubljana 1973, S. 163.

2 Peter Štih – Vasko Simoniti, *Slovenska zgodovina do razsvetljenstva* [Slowenische Geschichte bis zur Aufklärung]. Ljubljana 1996, S. 164.

brauchten die Leute geistlichen Trost; vielleicht liegt darin der Grund, wieso in den slowenischen Landen unvergleichlich mehr Kirchen gebaut worden sind als anderswo in Europa, sogar an einsamen Orten, wo man keine erwarten würde.

Das Oberhaupt der protestantischen Bewegung in Slowenien, Primož Trubar (1508-1586), wettete noch im Jahr 1558: »Erbaut haben sie [d. h. die Slowenen, Anm. der V.] und bauen immer noch ihre Pfarrkirchen auf fast allen Besitzungen, Bergen und schönen Ebenen, in Wäldern und Hainen, große Kirchen, manchmal zwei zusammen, sodaß in vielen Pfarreien zu 24 und mehr Filialkirchen und Kapellen errichtet sind und jeden Tag neue dazu kommen.«³

Doch auch die Kirche erlebte kritische Zeiten. Die Priesterschaft war mangelhaft ausgebildet und der Unzucht ergeben. Im Jahr 1448 mußte eine Versammlung der höchsten kirchlichen Würdenträger in Laibach den Priestern den Unterhalt von Konkubinen, den Trunk, das Leiten von Tavernen und den Verkauf von Sakramenten strengstens verbieten.⁴ Im Volk traten Elemente heidnischer Kulte auf, neue Sekten (z.B. die Stifter und die Springer) fanden Unterstützung. Alle diese Erscheinungen reichten noch in das 16. und sogar bis in die Anfänge des 17. Jahrhunderts. Der spätere Papst Pius II., Aeneas Silvius Piccolomini (1405-1464), schrieb in der Mitte des 15. Jahrhunderts, er sei in der Krain unter die Wilden geraten,⁵ und der Erzbischof von Seckau, Martin Brenner (1548-1616), bekannt als „Apostel der Steiermark“, stellte mit Entsetzen fest: »Wenn irgendwo ein Land ist, in dem der Teufel waltet, der seine Befehle durch Vermittlung von Alchimisten, Zaubernern und Wahrsagern verbreitet, so ist es in Krain.«⁶

Daß dies nicht ganz der Wahrheit entsprach, bezeugt die Tatsache, daß es in jenen Zeiten viele gebildete Slowenen gab, die in Wien oder in Italien studiert hatten. Viele bekleideten hohe kirchliche Ämter, waren Universitätsprofessoren und hatten andere hohe Stellungen inne. Es ist bewiesen, daß in den Jahren zwischen 1451 bis 1518 in Wien mehr als 600 Krainer studierten, von denen viele angesehene und einflußreiche Persönlichkeiten wurden, wie z.B. Tomaž Prelokar (Thomas de Cillia, 1420-1496), Bernhard Perger, dem im Jahre 1478 Rektor der Universität Wien war, Brikcij Preprost (?-1505) aus Celje (Cilli) oder der Diplomat Sigismund Herberstein (1486-1562) – einer von diesen war auch Georg Slatkonja, Leiter der Hofmusikkapelle und Bischof von Wien.⁷ Die Umstände, die in Slowenien herrschten, sind aber sehr wahrscheinlich die Ursache, warum die slowenische Intelligenz lieber in der Fremde blieb: die Möglichkeiten, sich noch weiter zu entwickeln, waren dort viel besser und es war ruhiger.

Paolo Santonino reiste mit Bischof Pietro Carlo aus Caorle in den Jahren 1485-87 auch durch die slowenischen Länder und schrieb seine Eindrücke in einem Tagebuch nieder. Es geschah dies in Zeiten der Unsicherheit, in denen allenthalben die Spuren der Zerstörungswut zu sehen waren, insbesondere an Kirchen und Friedhöfen. Kirchen und

3 Mirko Rupel, *Slovenski protestantski pisci* [Slowenische protestantische Schriftsteller]. Ljubljana 1966, S. 125.

4 Josip Gruden, *Cerkvene razmere med Slovenci v XV. stoletju in ustanovitev lj. škofije* [Die kirchlichen Verhältnisse in Slowenien im 15. Jahrhundert und die Gründung der Laibacher Bistums]. Ljubljana 1908, S. 26ff.

5 Ibidem, S. 36.

6 Zitiert nach Jure Mikuž, *Podobe Gallusove dobe* [Die Bilder aus der Zeit von Gallus]. Ribnica 1991, S. 16.

7 In den Jahren von 1365 bis 1609 studierten an der Wiener Universität circa 3000 Studenten aus slowenischen Ländern (vgl. Štih – Simoniti, siehe Ahm. 2, S. 190).

Altäre durch Weihen neu zu begründen, zählte zu den Rechten des Bischofs. Der zuständige Bischof bis zur Drau war damals der Patriarch von Aquileia, Kardinal Marco Barbo (1471-1491), sein Stellvertreter auf dieser Reise war der Bischof von Caorle, der kleinen Lagunenstadt, Pietro Carlo. Der Patriarch gab ihm als Reisebegleiter und Sachverständigen Paolo Santonino, den Sekretär der Patriarchatskanzlei, mit. Zweck der Reise war aber außer der Weihe von Kirchen auch das Spenden der Firmung und die Überprüfung des Klerus.

Santoninos Tagebücher wurden nie gedruckt. Nur ein Exemplar befindet sich seit 1549 in der vatikanischen Bibliothek, der *Codex Latinus 3795*. Santonino stammt aus Südumbrien und lebte seit 1469 in Udine. Er war Rechtskundiger, seine Bildung entsprach dem gesamten Wissen der Zeit. Santonino war Laie und einer der wohlhabenden Bürger von Udine. In seinen Tagebüchern erkennen wir in ihm einen echten Italiener, einen Mann, den zu leben versteht, Freude an gutem Essen und am Weine hat und Interesse an der Zubereitung von Speisen zeigte. Er hat Sinn für Etikette und Zeremonien, beobachtet scharf die Mienen des Gastgebers und er vergaß nie ausführlich der Frauen zu gedenken – er beschrieb Kleider und Schmuck, Erscheinung und Tugenden der Weiblichkeit und war für Schönheit durchaus empfänglich.⁸

Der Verdienst, Santoninos Tagebücher der Vergessenheit entrissen zu haben, gebührt Kardinal Mercati. Er hat in der Festschrift für Bartolomeo Nogara im Jahre 1937 Santoninos Abschnitt über Celje veröffentlicht.⁹

Santoninos Tagebücher sind auch eine Quelle zur Kenntnis der musikalischen Praxis in den bereisten Ländern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In seinem Tagebuch erwähnt Santonino alles, was er in den Orten, die er als Begleiter des Bischofs besuchen durfte, gesehen und gehört hatte. Die erste Reise im Jahr 1485 führte ihn über Tolmezzo nach Kärnten. Im folgenden Jahr war er in Krain und Kärnten. Er besuchte Škofja Loka, Kranj, Velesovo, Trzič, Villach und andere Orte. Er war über den musikalischen Anteil im Gottesdienst begeistert. Im Jahr 1487 kam er mit dem Bischof in die Steiermark. Er besuchte Slovenske Konjice, Ptuj, und andere Orte besuchten.

Aber überlassen wir Santonino das Wort und zitieren wir nach Eggers deutsche Übersetzung, was er über Musik und Musiker geschrieben hat.

»Am 3. Oktober 1485 wurde ein üppiges Festessen im Orte Kötschach veranstaltet, bei dem der edle Herr Leonhard, Seiner kaiserlichen Majestät Hauptmann auf Burg Pittersberg im Gailtale, anwesend war, ein äußerst bescheidener und hochgebildeter Mann. Das Festessen aber war reichbesetzt mit zahmem und wildem Geflügel, mit Vierfüßlern und unter anderem ist auch ein Eichhörnchen in Kräutersoße vorgesetzt worden. Nach dem Essen trat ein Schauspieler des hohen Herrn Leonhard, des Grafen von Görz, auf, der Zither spielte, manches Stück auf dem Waldhorne blies, mit reicher Mimik Possen vortrug und alle Gäste durch seine Schalkhaftigkeit zu frohem Lachen

⁸ Helmut Hundsbichler, »Pavel Santonino v Sloveniji (1486 in 1487). Stvarnost in mentaliteta v potopisu iz pozne gotike« [Paolo Santonino in Slowenien (1486 und 1487). Realität und Mentalität in einem Reisebericht aus der Spätgotik]., in *Zgodovinski casopis* [Historische Zeitschrift] 50 (1996) 2 (103), S. 187-202.

⁹ „Una visita a Cilli del 1487“, in: *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara 1937*, S. 263ff. Den gesamten lateinischen Text veröffentlichte Giuseppe Vale im Jahr 1943. Die deutsche Übersetzung besorgte Rudolf Egger (siehe Anm. 1) im Jahr 1947, die slowenische Primož Simoniti 1991.

brachte, was uns ganz erfrischte« (14-15 „[...] *peracto prandio accessit mimus Ill.i Domini Leonardi Comitiss Goricie, qui chytara et hircino cornu diversimode canens, ac gestu et sermone vario jocus, convivos omnes facietis suis risu et iucunditate resolvit, ac refecit ex toto*“, Vale 125).

»Am zweiten Sonntag des Monates, den 9. Oktober, hat der Bischof den neuen Chor der Kirche des hl. Laurenz in Tristach eingeweiht [...] Ein Chor vorzüglicher Sänger assistierte und begleitete zu nicht geringer Freude der Besucher den Lauf der Messe mit mehrstimmigen Gesänge. Nach dem Gottesdienste ging es zum Mahle [...] Sänger würzten uns das Mahl, indem sie vor jedem einzelnen Gange Lieder in ihrer Sprache zum Besten gaben.« („*Affuitque chorus optimorum cantorum qui figuratis notis cursum missae, non sine magna astantium voluptate sunt prosecuti [...] Reddiderunt cantores orandium jucundis, qui singulis ferculis cantilenas aliquis suo idiomate premittere curaverunt*“, Vale 135,136).

Bei der Einweihung der Altäre in Nußdorf war anwesend der Fürst von Görz „mit der Frau Gräfin [...] und mehreren Rittern. Voran gingen vier Trompeter mit schallenden Instrumenten“ (*Tubicines III.or, tubis perstreptibus preibant*“, Vale 139).

In der Pfarrkirche St. Daniel hat der Bischof den Chor der Kirche geweiht. »Es gab ein feierliches Hochamt [...] Der Feier wohnten bei außer guten Sängern vortreffliche Musiker, zwei mit der Harfe und zwei mit der Zither« ([...] *divinorum sollemnibus affuere preter cantores bonos, musici optimi bina lira et chytara canentes*, [...])“ Vale 146).

»Für die dort geborenen Leute« - meinte Santonino - daß sie »alle von Natur aus« Zither- und Harfenspieler sind. »Das sagten sie selber und zum Teile habe ich es selbst erfahren.« (48, „*Vallis ipsa licet sit in aspera frigidissimaque regione posita, homines tamen in ea nati, fere omnes sunt a natura chitaredi, et lyriste, ut ipsimet dicunt, et ego ex parte novi*.“ Vale 150).

Am Ende der Beschreibung dieser Reise berichtet Santonino:

»Von der Pfarre S. Daniel im Gailtale abwärts bis Villach leben unter den Deutschen Slowenen und beide Völker sind zweisprachig.« („*A plebe S. Danielis vallis Gille infra usque Villacum, admixti sunt sclavi alemanis et utraque natio, utrumque idioma callet*.“ Vale 170). »Zu verwundern ist es, wie sie Zeit für Festmähler und Trinkgelage haben, sodaß sie Tag und Nacht nicht aufhören. Man hat den Eindruck, daß je mehr und je verschiedenere Gänge aufgetragen werden, sie ihren Appetit immer wieder erneuern. Ein Zuschauer mag nicht ohne Übertreibung sagen: diese Leute haben allmächtige Mägen! [...] Die Geistlichen haben meistens eils Wirtschaftserinnen, junge und schöne, denen auch Mägde beigegeben sind. Die Zivilbevölkerung nimmt daran keinerlei Anstoß, denn fast überall werden von ihr die Geistlichen verehrt, geachtet und hochgeschätzt. Nirgends ist bei den vielen Weihungen von Kirchen und Altären getantzt worden, sondern alle wohnten lediglich in einziger Andacht dem Gottesdienste bei. Nirgends kam es zum Raufen oder zu Streitigkeiten, nirgends gab es auch nur den geringsten Skandal. Es mögen sich daher die Friauler Bauern schämen, die an Zucht und Frömmigkeit von den Barbarenleuten übertroffen werden.« (74-75).

Im nächsten Jahr ging die Reise am 24. August los. Am letzten August hörten der Bischof und sein Gefolge

»zwei Messen in Lack [Škofja Loka], die erste in der Kirche S. Jakob, die zweite aber mit Gesang in der Kirche der Lacker Klarissinnen, welche vortrefflich singen.« („Ultima augusti binas audivimus missa in Loch, primam in ecclesia S. Jacobi: secundam vero, et in cantu, in ecclesia monialium dicti ordinis C. Clare, que optime canunt.“ Vale 181). »In Krainburg [Kranj] ist die prächtig gebaute Pfarrkirche des hl. Kanzian, in der kein Holztramben zu finden ist, sondern das Dach über einem hohen Gewölbe ruht. In ihr tun ständig elf Geistliche Dienst, und ausgezeichnet ist sie durch hervorragende Sänger und eine neue Orgel, welche unter Aufsicht und auf Kosten des ehw. Lehrers des Kirchenrechtes, Herrn Matthias Operta, aufgestellt worden ist [...] Am 1. September hörten wir in der Pfarrkirche eine Messe, welche Orgelspiel und süße Singstimmen zu einem höheren Genuss machten [...]« („[...] deservunt in ea continue XI presbiteri et ab optimis cantoribus, et novis organis, cura et impensa R(everendissimi) de decretorum doctoris D(omini) Mathie Operta, positus plurimum ornata. Prima septembris, missam in parrochiali ecclesia audivimus: quam organa et suavissime cantorum voces iucundiores prebuere, Vale 183-184). »Am 3. September kehrten wir zum Prädikantenkloster der seligen Jungfrau in Velesovo (Michelstetten) zurück um eine Messe zu hören, welche durch einen der Kapläne zelebriert wurde. Die Nonnen sangen mit Engelstimmen und kunstreich auf einem erhöhten Chor. Davon haben wir alle großes Vergnügen.« („Moniales in choro altius posito officium cantorum preregerunt; dulcissimis ac suavissimis vocibus, et secundum artem: quae res omnibus nobis magne fuit voluptati“, Vale 187).

Von Velesovo wanderten die Reisenden nach Kärnten. Vorher kamen nach Neumarkt (Tržič). Santonino schreibt:

»Wir hatten hier, gemessen an der Unwirtlichkeit und Kleinheit des Ortes, ein ausreichendes Essen, dem nicht die guten Fische fehlten, und nach dem Danksagen haben einige von uns zur Zither, die dem Herrn Kaspar gehörte, gesungen, um sich zu erholen und den traurigen Bischof zu erheitern.« („[...] post gratiarum actionem, aliqui ex nostris ad chitarum (que ipsius D(omini) Casparis erat) cecinerunt, recreationis gratia“, Vale 188).

In Villach hörten sie mehrere Messen und »eine besonders schöne Singmesse«. Die Kirche besaß zahlreiche Folianten für den Gesang. In ihr gibt es

»auch eine Orgel mit vollem, süßem und harmonischem Ton. In der Kirche sind angestellt ein Lehrer und ihm zur Seite ein Kantor, ein Subkantor und eine vertraglich verpflichtete Hilfskraft, welche viele Knaben im Gesange einüben und welche täglich an dem Amte mit ihren Schülern und anderen Sängern teilnehmen. Diese alle stellen dar und bilden einen wahrhaften Engelschor; denn man hört bei ihm die lieblichsten Stimmen harmonisch zusammenklingen.« („[...] et libros alios in cantu in magna copia [...] sunt inibi etiam organa magnam dulcem et consonam vocem habentia,“ Vale 184).

Am 7. September stand Santonino „morgens auf und begab sich in die Kirche, wo der Lehrer und seine Kollegen eine feierliche Messe zu Ehren des heiligen Leibes Christi sangen, die anzuhören das ganze Volk von Villach zusammenkam. Eine solche feierliche Singmesse fand nach Ortsbrauch jeden Donnerstag statt. Doch vor Beginn der Messe „wurde voll Hingebung eine Prozession um die Kirche abgehalten, bei welcher der Lehrer, die Kantoren und die Knaben vorangingen und einstimmig Lobeshymnen sangen [...]“

»Am 8. September wurden in der genannten Kirche vier feierliche Singmessen und über zehn stille gehalten, und so geschieht es, wie man berichtet, auch an den anderen Festtagen [...] Nach der Predigt aber singen Männer und Weiber mit lauter Stimme, *veni s. spiritus*‘, dann gehen sie zum Opfern.«

Die dritte und letzte Reise führte den Bischof und Santonino über Tolmin (Tolmein) und Škofja Loka (Lack) nach Konjice (Gonobitz) in der Steiermark. In der Umgebung von Gonobitz weihte der Bischof in einer Filiale der Gonobitzer Pfarrkirche drei Altäre, die durch die Türken geschändet worden waren, wieder sein. Die nächsten Tage verbrachten der Bischof und Santonino in Gonobitz und in der Umgebung (Loče, Gorica, Čadram), wo der Bischof wieder viele Altäre einweihte. Santonino beschreibt begeistert die Umgebung und die Stadt Gonobitz. Besonders zufrieden war er mit dem Essen »mit vielen guten Gängen und einem vom Jagdhunde des Herrn Archidiakon erbeuteten Hasen« (140). »[...] Um das Mahl noch angenehmer zu gestalten, waren zwei Musikanten da, welche mit etwas verschiedenen Flöten, einer größeren und einer kleineren, aufspielten« (141) („*Tibiis aliquando diversis fistulis maioribus scilicet et minoribus cecinerunt*“).

Die Reise ging dann weiter über Poljčane (Pölttschach), Laporje (Lapriach) und Studenice (Studenitz), Makole (Maxau), Črešnjevce (Kerschbach) und Majšperk (Monsberg) nach Ptuj (Pettau). Santonino erwähnt, daß sich Ptuj »eines Überflusses an Brot, Wein und Fleisch« (148) erfreut. In der Umgebung von Ptuj firmte der Bischof nach Tische viele Gläubige in der Kirche der Heiligen Maria auf dem Gnadenberge (Ptujška gora).

»Hiernach reinigte er die von Ungläubigen entweihte Kirche bestens. Dann wurden wir eingeladen, ja genötigt durch Bitten und Zureden des Herrn Hermann und der Frau Omelia, bei ihnen das Essen zu nehmen und zu übernachten, und wir stiegen zu ihrer nahen Burg hinab [...] Da mußten wir nicht bloß aus einem, sondern aus allen Bechern trinken. Dann kamen wir zum Abendmahle. Nicht weniger als acht Gänge haben wir bezwungen, alle mit großer Sorgfalt und Tafelgepränge von Frau Omelia bereitet.«

Santonino erwähnt, daß Frau Omelia »gleich gut deutsch und slowenisch spricht« und daß sie schön und hübsch war. Und dann in einer Randbemerkung: »Ich spürte in meinen Gliedern eine zweites gewandeltes Gesetz, das dem Gesetze Gottes widerstreitet.« Frau Omelia selbst

»saß zwischen Herrn Archidiakon und dem Sekretäre Santonino, und öfter mischte sie bei Tische den Wein und reichte ihn beiden. Die Augen aber warf sie häufiger auf den Herrn Archidiakon als auf den Paolo, warum weiß ich nicht; vielleicht weil er ihr bekannter war, oder weil er jünger, größer und stärker war als Santonino. Schließlich standen wir vom Mahle [...] dann begannen Flötenspieler, oder wie die Leute sagen, Pfeifer zum Tanze aufzuspielen. Der Herr Ritter forderte als ersten Santonino auf, mit Frau Omelia zu tanzen. Als er sich mit Unerfahrenheit in solcher Kunst entschuldigte,

entgegnete er, daß er ihn gerne unterrichten wolle, nahm seine teure Frau bei der Hand und tanzte unverzüglich einen Tanz vor. Als dieser beendet war, forderte er Santonino zum zweitenmale auf, mit der besagten schönen Frau zu tanzen [...] Als der Sekretär die Würde seines Amtes und gleicherweise seine Unkenntnis vorschützte und völlig ablehnte, da ärgerte sich die Dame offensichtlich recht sehr, weil sie sich verschämt fühlte. Nach einigen anderen Tänzen kam ein erlesener Nachtrunk mit vorzüglichem, honiggesüßtem Backwerk und mit süßem Weine [...] (154,155)“.

Nach dem Besuch vieler Orte in der Untersteiermark, kamen der Bischof und sein Gefolge wieder nach Gonobitz, wo sie in der Pfarrkirche St. Georg eine »von vortrefflichen Sänger gesungene Messe hörten« (169). Auch das Abendessen »verschönten uns der Lehrer und die Kantoren der besagten Gonobitzer Kirche, welche mehrstimmig verschiedene Loblieder und Hymnen sangen« (172), (scholasticus et cantores ecclesie predicte de Gonabicz, qui diversas laudes et ymnos, figurata notis cecinerunt“, Vale 254).

Santonino konnte zwar nur eine subjektive Auswahl von Mitteilungen niederschreiben, und wie jeder Autor eines historischen Reiseberichts liefert er nicht »Beschreibung« und »Information« im heutigen, dokumentarischen Sinne. Sachinhalt und Realität können erst nach geeigneter Interpretation zutage treten. Helmut Hunsbichler meint sogar, daß die »Reisetagebücher eine Liebhabearbeit [seien], die ausschließlich der persönlichen Erinnerung und der Unterrichtung von Freunden diene, wohl eine literarische Übung, die nur für einen humanistisch interessierten Leserkreis in Udine bestimmt waren«.¹⁰

Die Beobachtungen, Feststellungen und Beschreibungen Santoninos bezeugen aber auch, daß sich das Musikleben und die musikalische Praxis in den größeren slowenischen Pfarrkirchen und Klöstern zumindest auf dem durchschnittlichen europäischen Niveau befanden. Es waren aber auch in kleineren Orten, so etwa in Slovenske Konjice, Pfarrschulen tätig, die Sänger und Instrumentalisten heranzogen. Die Beobachtungen Santoninos lassen auch die Beliebtheit der weltlichen Instrumentalmusikpraxis hervortreten.¹¹ Dieselbe aber war bestimmt nicht nur auf die Orte beschränkt, die Santonino besucht hatte.

Objavljeno v: *Die Wiener Hofmusikkapelle I*. Herausgegeben von Elisabeth Theresia Fritz Hilscher, Hartmut Krones, Theophil Antonicek. Böhlau Verlag, 1999. Str. 107–116.

¹⁰ Hunsbichler, siehe Anm. 8, S. 187-202.

¹¹ Mehr dazu bei Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* [Die Geschichte der Musik in Slowenien] 1. Ljubljana 1958, und bei Kuret, siehe Ahm. 1, S. 163ff.

Povzetek

Popotni dnevnik Paola Santonina (1485–1487)

Latinsko pisani popotni dnevnik Paola Santonina (1485–1487) nas med drugim seznanja z glasbeno prakso ustnega izročila in dejansko poustvarjalnostjo tistega časa v slovenskih deželah južno od Drave. Paolo Santonino je naše kraje obiskal v spremstvu Pietra Carla, škofa v Caorlu, v času, ko je ta po naročilu oglejskega patriarha vizitiral predele Koroške, Kranjske in Štajerske, ki so spadali pod oglejsko upravo. Škof je s spremstvom opravil tri vizitacijska potovanja: od 29. septembra do 11. novembra 1485 je bil na Koroškem, ob spodnjem toku reke Drave in Zile. Na drugem potovanju od 25. avgusta do 1. oktobra 1486 so cerkveni dostojanstveniki preko Kobarida, Tolmina in Grahovega potovali do Cerknega; od tam so šli v Škofjo Loko, obiskali Kranj, Velesovo in Tržič, nakar so preko Ljubelja odšli na Koroško. Tretje potovanje je trajalo od 7. maja do 8. junija 1487. Preko Tolmina, Grahovega, Škofje Loke in Vranskega so potovali v Slovenske Konjice; obiskali so več cerkva na Štajerskem (Ptujsko Goro) in grad Majšperk ter se preko Celja vrnili domov. Ker je takrat že obstajala ljubljanska škofija, njenih župnij niso obiskovali in tudi Ljubljani so se izognili. Santoninov dnevnik je bogat z opisi raznih realij in razmeroma pogosto z glasbenimi dogodki. Skoznje spoznamo povedne drobce posvetne in deloma tudi duhovne glasbene prakse, večglasno glasbo nunskega samostana v Velesovem, glasbo za ples na gradovih in instrumentalno igranje v duhovnem okolju. Če omenjeno glasbeno izvajanje razumemo v pravem kontekstu, lahko potrdimo, da je bilo za Santonina presenetljivo aktualno in prepričljivo izvedeno.

(Edo Škulj)

Slowenische protestantische Gesangbücher im 16. Jahrhundert

Das 16. Jahrhundert war in den slowenischen Ländern eine Zeit der Glaubenskriege, Bauernaufstände und türkischen Angriffe. Das ganze slowenische Territorium war politisch, wirtschaftlich und kulturell von Fremden abhängig. Ljubljana war die Residenz des Fürstbischofs, hier war auch der Adel anwesend. Die Stadt hatte viele Handelsbeziehungen, insbesondere mit Italien, starke geistliche und kulturelle Beziehungen aber mit Deutschland. Mit jungen heimischen Intellektuellen kamen auch protestantische Ideen aus Deutschland nach Slowenien und die slowenischen Länder haben Luthers Lehre sehr schnell bekannt kennengelernt. Bereits vor Ljubljana (1529) wirkte in Triest ein protestantischer Zirkel. In der 50er Jahren stärkte sich der Protestantismus in Ljubljana. So entstand eine lateinische Ständeschule (1563), in der einige gute Musiker (darüber später mehr) wirkten, die krainischen Stände und die Stadtverwaltung kamen in protestantische Hände.

Auch für die slowenischen Protestanten war Musik ein Mittel zur Verbreitung neuer Lehren. Die Reformatoren verlangten u. a., daß die liturgische Sprache jedem verständlich sei. Diese Ideologie führte auch in den slowenischen Ländern zu fruchtbaren Ergebnissen. Der bedeutendste Reformator Krains und Begründer der slowenischen Schriftsprache war Primož Trubar (1508-1586). Wegen seiner Predigten des Evangeliums wurde er verfolgt und mehrmals aus der Heimat verbannt. Zum ersten Mal mußte er Ljubljana im Jahre 1540 für zwei Jahre und später erneut im Jahr 1547 verlassen. In Deutschland (Tübingen und später Deredingen) organisierte Trubar eine große Druckerei und hat zahlreiche Bücher in die slowenische Sprache übersetzt und veröffentlicht. Somit ist Trubar zum Begründer der slowenischen Literatur geworden. Als 1584 Jurij Dalmatin (1547-1589) die Bibel in die slowenische Sprache übersetzt und veröffentlicht hat, war die slowenische Sprache bereits eine ausgeprägte Schriftsprache.

Trubar bemühte sich auch um die Gesangbücher. Von Anfang hatte er, wie Luther, die Wichtigkeit des Kirchenliedes in der nationalen Sprache für die Verbreitung der protestantischen Lehre erkannt. Der Jesuit Conzenius hatte Recht mit der Aussage, daß »Luthers Lieder mehr Seelen geraubt haben als die Protestantische Theologie«. Auch aus diesem Grunde war seine ersten slowenische Schrift (*Catechismus in der windischen Sprach*, 1550) zum Teil auch ein Gesangbuch. Demzufolge ist dem slowenischen Kirchengesangbuch während des Ganzen 16. Jahrhundert der Titel *Ta celi Catechismus* erhalten geblieben. Trubar war in seiner Jugend Diskantist der Musikkapelle des Triester Bischofs Peter Bonomo und daher mit der Musik gut vertraut. Als erstes Buch veröffentlichte er 1550 den Catechismus mit sechs Liedern mit Melodien in der Mensuralnotation als kurzer Kommentar zum Kathechismus. Trubar beauftragte seine Landsleute, daß »sie jeden Festtag singen sollen«. Dieses Erste Gesangbuch im Catechismus wurde zur Grundlage aller weiteren protestantischer Gesangbücher. Im Jahr 1561 kehrte Trubar auf Einladung der krainischen Stände als erster Superintendent der slowenischen protestantischen Kirche siegreich nach Ljubljana zurück. Er war mit der Organisation der evangelischen Kirche des Landes voll beschäftigt und widmete seine gesamte Zeit und Kraft der slowenischen Kirchenordnung. Das bot dem Landesfürsten Erzherzog Karl eine willkommene Veranlassung, um Trubar unter dem Vorwand, daß diese Einführung der Kirchenordnung ein Eingriff in seine landeshoheitlichen Rechte sei,

für immer aus seinen Ländern zu verbannen. Die Bitten des Landes blieben erfolglos. Trubar sollte aus Krain entfernt werden, und so mußte er Ende Juli 1565 Ljubljana wieder, diesmal für immer, verlassen. Er ging als Pfarrer nach Lauffen, von wo er bald nach Deredingen bei Tübingen versetzt wurde um näher zu Druckerei zu sein.

Das zweite Gesangbuch *Ene duhovne pejsni (Geistliche Lieder)* wurde 1563 in Urach gegen Trubars Wille gedruckt. Trubar war mit einigen Texten und Melodien nicht einverstanden. Dieses Gesangbuch (von Mathias Klombner) ist zweiteilig, aber ohne Vorwort und ohne Melodien. Der erste Teil ist ein Abdruck der sechs Lieder und der Litanei aus Trubars Katechismus aus dem Jahre 1550, der zweite Teil mit 60 Liedern hat einen besonderen Titel *Ene duhovne peissni (Der ander Theil der Windischen Psalmen und geistlichen Liedern)*. Diese Lieder des zweiten Teiles beziehen sich auf die Schöpfung, das Glaubensbekenntnis, den Vaterunser, auf Pfingsten und das Gotteswort; es sind Psalmen, Sterbe- und Begräbnisslieder, Morgen-, Abend- und Tischgebete, Lob- und Danklieder dabei. Vielen davon sind die Anfangsworte der Melodien überschrieben, nach denen sie zu singen sind. Die Autoren sind außer Trubar auch andere slowenische Protestanten.

In Deutschland wandte sich Trubar wieder der literarischen Tätigkeit in slowenischer Sprache zu. Nach dem *Psalter* gab er 1567 unter dem Titel *Eni psalmi* sein wichtigstes Kirchengesangbuch in Tübingen heraus. Er hatte die alten und neuen slowenischen geistlichen Lieder und Psalmen gesammelt, geprüft und korrigiert und ließ sie nun mit den Melodien und eigenen neuen Noten drucken. Dieses Buch entsprach einem dringenden Bedürfnis und schon bald erschien seine neue erweiterte und verbesserte Auflage. Die Sammlung aus dem Jahre 1567 hielt er für die zweite Auflage des Gesangbuches. Leider ist diese Auflage nur fragmentarisch erhalten. Aus der dritten Auflage (1574) mit der Titel *Ta celi Catechismus... (Der ganz Catechismus, etliche Psalmen, und Christliche Gesäng, die man auff den fürnemsten Feste singet, in der Windische Sprach. Zum dritten mal corrigiert und gemehrt)*, wissen wir, daß die Sammlung 41 Lieder mit 35 Melodien enthielt. Primož Trubar hat das Gesangbuch Georg Khisel gewidmet. Die Adelsfamilie Khisel war eine musikliebende und überzeugte Protestanten-Familie. Auf der Rückseite steht eine kurze slowenische Erinnerung betreffs diesen Lieder an »mui lubi Crainei inu Sloveni«. Veit Khisel, der auch Bürgermeister von Ljubljana war, hat im Jahr 1544 Stadtpfeifer eingeladen und pflegte Kontakte mit verschiedenen italienischen Musikern. Viele von diesen Komponisten (z.B. Giacomo Gorzani, Matthia Ferrabosco – 1585, Claudio Merulo – 1574) haben der Familie Khisel ihre Werke gewidmet. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist der blinde Lautenist Giacomo Gorzani aus Apulien (it. Puglia), der in Kärnten und dann in Triest wirkte und seine Sammlung aus dem Jahre 1561 *Libro primo Intabolutura di liuto* Hans Khisel, sein *Il primo libro di Napolitane* (1570) dessen Sohn Georg Khisel widmete.

Trubar hat in der Widmung an Khisel auch seine Gedanken über Musik geäußert. Er schrieb: »Die Musica mit jren Instrumenten und Orgeln hat gleichwol jren vrsprung, wie Moyses schreibet, von der Cainischen falschen Kirchen, namlichen von Jubal (wie sie dann hernach vnd jetzund am meisten vnd mit grossen vnkosten bey der Abgötterey vnd falschen Gottesdiensten, weltlichen Lüsten vnd Freuden wirdt missgebraucht). So hat doch Gott selbst neben andern Ceremonien vnd eusserlichen Gottes-Diensten auch die Psalmen vnd geystliche Lieder in der Kirchen zu singen befohlen.« Trubar zitiert dann

Paulus und Jakob, die verlangten von den Christen, »mit Hertenzen ... Psallieren vnd Gott loben ... Dann die Musica, das Gesang, wan es recht vnd Gottsällig geprauchet würde, bewegt der Menschen Hertenzen zur andacht vnnnd Christlicher jinnerlicher Freud.« Und an eine andere Stelle: »Vnd als offft man zu Laybach: Nun bitten wir den Hey.Geist oder Ozha, Syn Duh Nebeski kral etc mit fünff Stimmen bey dem Regal, Posaunen, Cincken, vnd Schalmeien in der kirchen hat gesungen, hab ich dazumal allwegen ein sonderlich frewd, andacht, lieb, lust vnd ernst zum Predigen vnd Gebet in mir empfunden.«

Die Gesangbücher waren für die junge evangelische Kirche von großer Bedeutung. Das bezeugten auch viele immer umfangreichere und vollständigere Auflagen aus den Jahren 1574, 1579, 1584 und 1595.

Eine bedeutende Frage ist die Herkunft der Melodien. Trubar selbst schrieb in der Widmung aus dem Jahre 1574, daß er »unsere alte und neue slowenische geistliche Lieder und Psalmen – auf neue durchgeschaut, vermehrt und gedruckt mit besonderen neuen Noten hat«.

Die nächste Auflage besorgte Jurij Dalmatin im Jahre 1584 und erwähnte, daß viele Lieder aus dem deutschen und lateinischen übersetzt wurden und daß er viele alte und neue slowenische Lieder gesammelt hat. Es handelt sich nach Trubars und Dalmatins Worten auch um älteres Repertoire der slowenischen katholischen Kirchlichenlieder. Eine Studie über diese Frage hat schon Josip Cerin in seiner Wiener Dissertation verfaßt und 1908 auch in slowenischer Sprache veröffentlicht. Vor ihm hat sich mit diesen Fragen bereits im 19. Jahrhundert Theodor Elze, der erste protestantische Pastor von Ljubljana befaßt. Später haben auch andere Autoren (Mirko Rupel, Jože Koruza, Dragotin Cvetko, Andrej Rijavec) über slowenische protestantische Gesangbücher geschrieben. Aus diesen Forschungen geht hervor, daß als Vorbilder neben dem deutschen *Achtliederbuch* (1524), dem *Geystlich Gesang-Büchlein* von Johann Walter aus dem Jahr 1524, besonders die *Geystliche Lieder* (1524) von Valentin Babst und eine Ausgabe von tschechischen *Brüder Pysnicky duchovai* (1501,1505) dienen. Bei den slowenischen Gesangbüchern handelt es sich um verschiedene Ebenen: einerseits sind es übersetzte und umgearbeitete lateinische, deutsche und tschechische Lieder, andererseits alte slowenische Kirchenlieder. Das sind diejenigen Lieder, die mit »ta stara peissen« - »das alte Lied« - »vetus Slavorum« oder »vulgaris Slavorum cantus« bezeichnet sind: *Te stare deset zapuvedi – vetus Slavorum Decalogus oder Vulgaris Slavorum in die resurrectionis cantus* etc.. Die Texte sind überwiegend liturgisch, ihre Zahl ist größer als die der Melodien. Bei Texten ohne Melodie haben die Herausgeber angegeben, nach welcher Weise sie gesungen werden sollten. Und umgekehrt: derselbe Text konnte nach verschiedenen Melodien gesungen werden. Die Singbarkeit der Melodien ermöglichte die schnelle Verbreitung der Lieder, die bald überall gesungen wurden. Sehr bekannt war z.B. das alte Lied *Jesus ta je od smerti vstal* (*Christ ist erstanden*).

Die Bedeutung des einstimmigen Singens war für die Protestanten sehr groß. Darauf weist auch die Tatsache, daß Trubar und seine Mitarbeiter neben Gesangbüchern auch andere Bücher mit Noten ausgestattet haben. So z.B. im Jahre 1567 in Tübingen *Eno duhovno peissen – Ein geistliches Lied gegen den Türcken* geschrieben in der Mensuralnotation, oder *Tri duhovne peisnni – Drei geistliche Lieder* aus dem Jahr 1574 mit 11 Liedern, davon 4 mit Melodien. 1574 erschien auch in Ljubljana in slowenischer Sprache *Der ganze Passion, aus allen vier Evangelien*, die nach einer deutschen Melodie

O Mensch bewein dein Sünde groß oder nach einer slowenischen *Sueti Paul* gesungen werden sollte. Dieses Lied besteht aus 30 Strofen von je zwölf Zeilen und fand, trotz seiner Länge, Aufnahme in die 4. Auflage des slowenischen Kirchengesangbuches. *Ta pervi Psalm* oder mit deutschen Untertitel *Der erst Psalm Davids mit dreyen Auslegungen, zum Trost den betrübten Christen, so von Turcken vnnnd Papisten verfolget werden, in Gesangweiß gestellt*. Dieser Druck enthält 4 Lieder (drei Auslegungen des 1. Psalm und ein Abendgebet von Primož Trubar), wovon zwei mit Melodien versehen sind.

Viele von diesen Liedern gehörten auch zum Liedgut in der Lateinschule, wo man auch den Figuralgesang pflegte. Die Standesschule war ein wichtiges Zentrum der Musikkultur in Ljubljana. Ich habe die Bedeutung des Musikunterrichts in der Schule bereits erwähnt. Darüber sagte Luther: »Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.« Die Musik in der Schule in Ljubljana betreuten verschiedene Kantoren; man pflegte mehrstimmigen Gesang und Instrumentalmusik. Welcher Art die aufgeführten Kompositionen waren, ist nicht bekannt. Unter den Kantoren der Ständeschule war auch Wolfgang Striccius. Er ist auch der einzige, dessen Werke aus dieser Zeit erhalten geblieben sind.

Striccius wurde 1570 in Wunstorf bei Hannover geboren und wirkte in der Zeit von 1588 bis 1591 u.a. als Kantor der Ständeschule in Ljubljana. Seine erste Sammlung deutscher Lieder aus dem Jahr 1588 *Neue teutsche Lieder mit vier Stimmen* wurde bei Katherina Gerlach in Nürnberg gedruckt. Ihr Verfasser wird als Kantor der Krainischen Landesstände bezeichnet.

Die Sammlung umfaßt 21 Lieder (zwei sind dreistimmig und eines zweistimmig), mit fast ausschließlich geistlichen Inhalt, weltlich sind nur zwei. Bei den Texten handelt es sich um deutsche Versifizierungen biblischer Sprüche aus den Büchern der Propheten. Die Stücke sind vorwiegend für hohe Stimmen, d.h. für einen Schulknabenchor komponiert worden. Striccius' Werke sind für einen besseren Einblick in das Musikrepertoire in Slowenien in der Zeit der Reformation von Bedeutung. Zweifellos wurden die Lieder aus der Sammlung *Neue teutsche Lieder* auch aufgeführt. Diese Lieder sind nicht nur als historisches Dokument interessant, sondern auch als Kompositionen von gewissem künstlerischem Wert.

Angesichts der starken Betonung der Polyphonie in dieser Sammlung, erscheint das Lied *Ich weiß das mein Herr Jesu Christ*, das einen völlig andersartigen Aufbau aufweist, ungewöhnlich. Es handelt sich um ein kurzes und einfaches zweiteiliges Lied, das konsequent homophon gesetzt ist. Es wirkt durch seine weiche und gesättigte Klanglichkeit, die durch Kombinationen von vollen, fast immer in ihrer Grundform vorkommenden Dreiklängen entsteht. Es handelt sich also um ein neues Klangideal, dessen Ursprung im italienischen Süden beheimatet ist.

Die zweite Liedersammlung mit dem Titel *Der erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und Vier Stimmen* erschien im Jahr 1593. Im ersten Drittel der Widmungsseite sind drei Widmungen zu lesen, die zu Ehren verschiedener Komponisten gedichtet wurden. Der letztgenannte Jacobus Praentellius wirkte in den Jahren 1585-1595 als Rektor der lateinischen Schule in Ljubljana, was vermuten läßt, daß Striccius auch nach

seiner Rückkehr nach Deutschland noch Beziehungen zur Ljubljana aufrechterhielt. Es handelt sich um 26 4- und 5-stimmige Lieder. Beide Sammlungen wurden in der Bibliothek der Königlichen Musikakademie in Stockholm aufbewahrt. Es ist bekannt, daß Striccus 1600 noch eine dritte Sammlung *Neue Teutsche Gesänge zu Dreyen Stimm.* herausgab. Diese Sammlung ist seit dem letzten Krieg verschollen. Striccus starb um 1611 in Hannover.

Die Kenntniss seines Werkes ergänzt das Bild des Musikrepertoires in Ljubljana zur Zeit der Reformation.

Im 16. Jahrhundert sind trotz vieler Hindernisse verschiedene Einflüsse aus Italien, Deutschland und anderen Ländern nach Slowenien gelangt. Die Beziehungen der Adelsfamilie Khisel habe ich bereits erwähnt. Die krainischen Stände hatten nachweislich auch Verbindungen zu einzelnen Komponisten, so z.B. zu Giacomo Gorzani und zu Johannes Herold, dem Kantor der Kärntner Stände, der 1596 einige seiner Motetten (*Christliche Gesäng*) an die Krainer Stände sandte und ihnen auch 1596 seine Sammlung geistlicher Lieder widmete. Viele slowenische Musiker wirkten in dieser Zeit außerhalb der slowenischen Länder. Der bekannteste ist wohl Jacobus Gallus (1550-1591), der in der europäischen Mehrstimmigkeit eine entscheidende Rolle gespielt hat. Georg Prenner (?-1590) aus Ljubljana, z.B. wirkte u.a. auch in der Wiener Hofkapelle (1551-1560). Er schrieb größtenteils geistliche Werke, Motteten und andere Werke. Er starb in St. Pölten im Jahre 1590.

Als protestantischer Musiker wirkte Daniel Lagkhner (2. Hälfte des 16. Jh. - nach 1607) aus Maribor im Dienste des protestantischen Barons Losenstein in Loosdorf in Nieder-österreich als Organist und Kantor. Lagkhner ist durch seine vier Sammlungen, besonders *Soboles musica* und *Flores Jessaei*, beide in Nürnberg gedruckt, bekannt. Zwei weitere Sammlungen sind entweder verschollen oder unvollständig.

Zum Schluß möchte ich noch einmal wiederholen, daß der bedeutendste Beitrag der slowenischen Reformation für die slowenische Musikkultur die Einführung des einstimmigen, einfachen, protestantischen Chorals in slowenischer Sprache war. Neben des Evangelium und der Predigt wurde der protestantische Choral zum Kern der protestantischen Liturgie. Die Autoren haben sich an die Melodien und Texte des deutschen protestantischen Chorals angelehnt. Aber auch hier war die Herkunft der Melodien oder der Texte weniger bedeutend als die heimische, d.h. slowenische Sprache und die Tatsache, daß der Text klare dogmatische Religionswahrheit ausgedrückt hat. In diesen flexiblen und wirkungsvollen Form ist der protestantische Choral auch Bestandteil der protestantischer Bildung in der Schulen gewesen. Besonderen verdienstvoll aber haben Trubars Kirchengesangbücher, in denen einige der ältesten mittelalterlichen slowenischen Kirchenlieder aufbewahrt und erhalten geblieben sind. Die Bemühungen der Protestanten um die Musik weckten auch das Bedürfnis nach guten Musikern und guter Musikausbildung. Das alles sind Erfolge, die auch zukunftsweisend waren.

Literatur

CVETKO, D.: *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Slovene Music in its European Setting), Ljubljana 1991.

ČERIN, J.: „Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih“, in: *Trubarjev zbornik*, Ljubljana 1908, S. 126-238.

ELZE, T.: „Die slowenische protestantische Gesangbücher“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich 5/1884*, S. 1-29.

KORUZA, J.: “Cerkvene pesmi in pesmarice slovenskih protestantov”, in: *Jurij Dalmatin, Ta celi Catechismus ...* faksimile, Ljubljana 1984 S. 307-336.

RIJAVEC, A.: *Glasbeno delo v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967.

RUPEL, M.: *Slovenski protestantski pisci*, Ljubljana 1966.

SIVEC, J.: *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa* (Der Kompositionssatz von Wolfgang Striccius), Ljubljana 1972.

Objavljeno v: *Traditionen der europäischen Mehrstimmigkeit und die Musik Mitteleuropas im 15.-18. Jahrhundert*, Internationales Symposium, Bratislava, Burg – Bastei Luginsland, 5.–6. Dezember 1995, Vydavatel'stvo SAP, 1996. Str. 364–369.

Povzetek

Slovenske protestantske pesmarice 16. stoletja

Slovenski protestantski voditelji so v kratkem obdobju petinštiridesetih let (1550–1595) natisnili nič manj kot 56 knjig, večinoma verskih vsebin, med drugim je leta 1584 izšlo celotno Sveto pismo v dokončnem prevodu Jurija Dalmatina. Od teh 56 knjig jih osem vsebuje notne primere, kar je natanko ena sedmina vseh tiskov. Še več: že prva slovenska knjiga, *Catechismus* iz leta 1550, ima šest pesmi in litanije, vse notirane. Teh osem knjig z glasbenimi primeri je zelo različnih. Že na prvi pogled jih lahko razdelimo na dve enaki skupini. V prvi so priložnostni tiski ali tiski s drugim, ne prvotno glasbenim namenom, ki imajo tudi notirane pesmi; v drugi skupini so tradicionalne pesmarice, čeprav naslov knjige vedno tega ne pove povsem natančno. Slovenski protestantski voditelji so pesmi za objave črpali iz nemških predlog, in sicer tako po literarni kot po glasbeni plati. Pri tem je potrebno poudariti, da so bili na področju literature precej bolj samostojni kot na glasbeni. V večini so samostojne pesnitve. To velja tudi za tiste, ki imajo na začetku latinski ali nemški naslov. O tem, kako so nastajale slovenske protestantske pesmi, je slovenski muzikolog Josip Čerin zapisal: »Trubar vzame iz nemških pesmaric tekst, ga prevede in brez napeva priobči v slovenski pesmarici; k napevu pa zloži novo, smiselno sorodno pesem, tako da imamo pri teh napevih dvojno besedilo, prevod in samostojno pesnitev«.

(Edo Škulj)

Jesuiten Schultheater in Ljubljana

In der Zeit der Reformation in Slowenien belebte sich das Musikleben aller gesellschaftlichen Schichten. In den protestantischen Kirchen wurde auch mehrstimmig gesungen (die Sänger hatten die mehrstimmigen Choralbearbeitungen von Johannes Walter zur Verfügung) und das Singen wurde von Instrumenten begleitet. In Ljubljana standen im Dienste der Stadt und des Landes Trompeter und Pfeifer. Zu ihrer Dienstpflicht gehörte beim Gottesdienst mitzuwirken. Die Protestanten forderten auch die weltliche Musik. Dieses Bedürfnis nach der Musik weckte auch Bedürfnis nach guten Musikern. Die Protestanten mußten mit der Rivalität der Katholiken rechnen. Die katholische Seite war unter dem italienischen musikalischen Einfluß, was u. a. die Musikdrucke im fürstbischöflichen Archiv in Ljubljana bezeugen. Die Renaissancemusik übte ihren Einfluß auch auf die protestantische Musik aus. In dieser Beziehung waren deutsche Kantoren tonangebend. Unter ihnen war Wolfgang Striccius (vor 1570-nach 1611), der von 1588 bis 1591 an der protestantischen Lateinschule von Ljubljana unterrichtete.¹ Es sind zwei Musiksammlungen von Striccius bekannt (*Neue Teutsche Lieder mit vier Stimmen...* und *Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und vier Stimmen*). Die erste Sammlung datierte Striccius in Ljubljana am Tage des Apostols Jakob 1588. Striccius komponierte auch in Ljubljana, was die Erwähnung einer Vergütung, die er von den krainischen Ständen für die „*dedication etlicher gesang büchlein*“ erhielt, bestätigt. Eine andere Quelle berichtet, daß der Rektor der Lateinschule in Ljubljana, Adam Bohorič (um 1520-um 1600), seine Bibliothek 1582 den krainischen Ständen anbot. In seinem Angebot steht es: „*Der dritte Catalogus heit in sich allein gesangbücher, zum theil, vnd das meist gedrukhte, zum theil aber geschriebne, zu Acht, Siben, Sechs, Fünff, Vier, vnd drey Stimmen, Lateinische, Teutsche, Italienische, Französische, vnd Crainerische, so von Alten vnd Newen, in der Musica vasst berrumbtesten Artificibus, lieblich vnd khünstlich gesezt, wölliche nicht Allein in der Khirchen, Sünder auch bey andern herlichen freuden vnd Versamblungen... Vnd das Auff Allerley Instrument recht vnd lustig zugebrauchen.*“²

Diese protestantischen, aber auch katholischen Aktivitäten ergaben der Musik in Ljubljana eine bedeutende Rolle, besonders weil das Land sich nach den türkischen Einfällen und bäuerlichen Widerständen langsam erholte. Das Bürgertum erstarkte, was alles die innere Ordnung festigte. Verhängnisvoll war am Ende des 16. Jahrhunderts die Gegenreformation und die Erschütterung, die sie hervorgerufen wurde und die sich in der Geschichte nicht oft wiederholte.

Als im Jahre 1597 der Jesuitenorden nach Ljubljana kam, war das für die Rekatholisierung des Landes so ein wichtiges Ereignis, wie im gleichen Jahr die Ernennung von Thomas Hren zum Bischof von Ljubljana. Hren (1560-1630) spielte später eine bedeutende Rolle als kaiserlicher Stellvertreter in Innenösterreich. Besonders

1 Vgl. Sivec, J.: *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciosa* (Der Kompositionssatz von Wolfgang Striccius), Ljubljana 1972; ders. „Wolfgang Striccius und sein Beitrag zur Musik in Slowenien in der Zeit der Reformation“, in: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* (Slowenische Musik in der Vergangenheit und Gegenwart), hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 1992, S. 64; Krones, H.: „Die Motette *Exulla satis filia Sion* von Wolfgang Striccius“, in: *Kunstgespräche*, hrsg. von Peter Andraschkc und Edelgard Spaude, Freiburg 1998, S. 253.

2 Vgl. Cvetko, D.: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I* (Geschichte der Musik in Slowenien), Ljubljana 1958, S. 340.

wichtig war seine Rolle im Kampf gegen die Protestanten, die er aus dem Land vertrieb. Seine Anhänger gaben ihm den Namen „der Krainer Apostel“. Er hatte am Ende des Jahres 1600 ca. 2000 protestantische Bücher verbrennen lassen, wie auch den protestantischen Friedhof in Ljubljana. Sein Kreuzzug durch das Land bedeutete Verbrennung und Verbannung von allem, was noch protestantisch war, alles nach seinem Motto „Terret labor, aspice praemium“ („Ako te plaši trud, poglej na plačilo“). Das Land Krain war geistlich und wirtschaftlich verarmt. Die Stadt Ljubljana selbst verlor seine Stellung eines überregionalen Zentrums, was Primož Trubar mit seiner Kirche mit der slowenischen Sprache und mit Büchern schuf.³

Die Protestanten gaben nämlich den Slowenen das erste Buch im Jahre 1550, übersetzten die Bibel in die slowenische Sprache und gründeten damit die slowenische Schriftsprache. Mit der Auswanderungen von über 700 protestantischen adeligen Familien im Jahre 1628 war die Rekatholisierung abgerundet.

* * *

Die Gegenreformatoren griffen die Rolle der Musik sehr wohl und sorgten um eine gute Musikausbildung der jungen Leute. Um diesen Nachwuchs kümmerten sich besonders die Jesuitenkollegien, aus denen viele Musiker hervorgingen.

Nach Wien kamen die Jesuiten schon im Jahre 1551 und nach Graz 1572. Überall war auch ihre kulturelle und bildende Rolle bedeutend.

Das geistliche Schauspiel der Barockzeit in Slowenien umfaßt Passionsspiele, lateinische Schauspiele der Jesuiten-Kollegien, kurze Szenen bei Weihnachtsfeiern der Jesuiten, hauptsächlich aber Fronleichnams- und Passionsprozessionen.⁴

In Ljubljana wirkte schon in der Zeit der Protestanten eine Lateinischule, die auch szenische Vorstellungen gab. Nun geht es um tiefere und raffinierte Ziele im Sinne des Programms von Ignatius Loyola: den Menschen aus dem ganz weltlichen, rationalistischen und skeptischen, realistischen und sinnlichen Humanismus in die transzendente Welt der Kirche wegziehen, nicht aber mit einer frontalen Polemik gegen den neuen Geist, sondern mit den Mitteln, die dem Renaissancemenschen lieb waren, mit der Kunst und mit dem Theater.⁵ Darum kann man die üppige Entwicklung des Jesuitenschultheaters verstehen, das auf alle Sinne, besonders auf die Augen und das Ohr wirkte. Die Resultate waren nicht überall die gleichen. Aber auch in kleineren Zentren wie Ljubljana im Vergleich zu Wien oder München herrschten die gleichen Tendenzen.

Die Ziele der Schuldramatik waren bei den Jesuiten immer außerhalb der Domäne der Kunst, obwohl einige außerordentlich talentierte Jesuiten-Dramatiker wirkten und schafften. Jesuitische *Ratio Studiorum* aus dem Jahre 1591 schreibt sogar „*Friget enim Poesis sine Theatro*“ - „kalt ist die Poesie ohne Theater“. In Ljubljana erhaltene Synopsen zeigen einen mehr erzieherischen als künstlerischen Wert. Größere ist ihre literarischhistorische Bedeutung. Besonders wichtig waren aber die Schulspiele als

3 Vgl. Grdina, I.: »Hrenov odnos do protestantov« (Das Verhältnis Hren zu den Protestanten, in: *Od Brižinskih spomenikov do razsvetljenstva* (Von Freisinger Denkmäler bis Aufklärung), Maribor 1999, S. 201.

4 Vgl. Kuret, N.: »Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka« (Das religiöse [geistliche] Schauspiel in Slowenien in der Barockzeit), in: *Obdobja 9*, Ljubljana 1989, S. 395.

5 Kindermann, H.: *Theatergeschichte Europas III*, S.452.

Theater. Über die Rolle und Bedeutung des Jesuitentheaters in Ljubljana besteht in Slowenien schon eine umfangreiche Literatur (August Dimitz, Peter von Radics, Anton Koblar, Viktor Steska, Fran Kidrič, Filip Kalan, France Koblar).⁶ Erhalten sind auch authentische bzw. originale Quellen wie *Historia collegii Labacensis Societatis Jesu* und andere.

Die Zöglinge traten auf der Bühne mehrmals jährlich auf. Die Schulspiele waren eine ständige Institution mit oft mehr als fünf Vorstellungen pro Jahr. Man spielte am Ende und noch öfters am Anfang des Schuljahres, bei den großen kirchlichen Festtagen wie Ostern, Pfingsten oder Weihnachten, Mariä Himmelfahrt usw., aber auch in der Karnevalzeit und bei anderen Gelegenheiten. An diesen Vorstellungen nahmen die eminenten Gäste (Bischof, Pröbste, Äbte, weltliche Behörden „et magna spectabilium virorum corona“) sowie Zöglinge und ihre Eltern teil. Die Quellen sprechen über 600 Zuschauer. Die Vorstellungen fanden in der großen Aula („in auditorio“), im Klosterhof („in area Collegii“) oder in der Kirche („in templo“, „in ecclesia“, „ad altare“) statt. Die Sprache der Vorstellungen war lange Zeit lateinisch, was ein Hindernis beim Verstehen darstellte. Darum ließen die Jesuiten die Volkssprache (deutsch) in einigen Fragmenten zu. Manchmal wurde am ersten Tag auf lateinisch, am nächsten Tag auf Deutsch gespielt. Öfters erschienen kleine Hefte mit der Zusammenfassung des Textes. Es ging nicht um richtiges Libretto, sondern um die sog. „Perioche“ oder „Synopsis“, manchmal zweisprachig: lateinisch, deutsch, manchmal nur deutsch oder nur lateinisch. Die älteste Synopsis stammt aus dem Jahr 1647, gedruckt in Klagenfurt und zwar zweisprachig; lateinisch und deutsch. Das ist das Spiel *Torpes ex Aulico Neronis gloriosus Christi Martyr* (Torpes, aus Nerons Adelige glorreicher Christ Martyrer). Das Spiel war dem Grafen Wolfgang Engelbrecht Auersperg gewidmet, der als Mäzene hervortrat.

Das Jesuitentheater hatte in 170 Jahren seines Bestehens fast keinen Rivalen und mußte dafür auf viele Generationen sowie auf die Kultur des Landes auswirken. Für eine gründliche Bewertung des jesuitischen Theaters fehlen uns die wichtigsten Zeugnisse: die Texte. Wir kennen nur die Titel der Spiele, die in den Quellen des Jesuitenkollegiums, in Jahresschriften und Dianen erhalten sind. Die Thematik kennen wir aus den erhaltenen Synopsen. Der berühmte Dramatiker, Jesuitenpater Nikolaus Avancini lebte als junger Lehrer der „Rhetorik“ ein Jahr (1635-36) in Ljubljana und führte hier einige seine Werke auf. Über seine Tätigkeit in Ljubljana schrieb Nik. Scheid S.J. (Pater Nikolaus Avancini SJ als Dramatiker, in: Jahresberichte d. öffentlichen Privatgymnasiums an der Stella Matutina zu Feldkirch, 1913): „... und für das darauffolgende Jahr in Laibach nennt er sogar vier Stücke: Marius, Andronikus, Tilly und die Eroberung von Magdeburg und zuletzt Felicianus. Die Aufführung des Andronikus wird in den Jahresberichten nicht erwähnt mit dem Zusatz, daß im Laufe des Jahres noch andere Dramen zur Erbauung des Volkes und als Schulübung aufgeführt worden seien.“ N. Scheid sagt nicht, welche Jahresberichte er im Sinne gehabt hat. Zwei von diesen Dramen *Marius and Andronicus* Avancini in seine Drammensammlung eingenommen hat.

Die Jesuiten in Ljubljana führten schon für Pfingsten 1598 das Spiel *Immolatio Isaac* (Das Opfer Isaacs) auf. Aus den nächsten Jahren sind viele Titel der Spiele bekannt, wo als

⁶ Besonders ausgiebig schrieb über Jesuitentheater Škerlj, S.: »O jezuitskem gledališču v Ljubljani« (Über Jesuitentheater in Ljubljana), in: *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* (Die Dokumente des slowenischen Theatermuseums), Ljubljana 1967, Nr. 10, S. 146-197.

die wichtigste Quelle „*Collectanea ex annis praeteritis spectantia ad gymnasii labacensis historiam*“ von Laibacher Historiker Johann Ludwig Schönleben (1618-1681) ist, die dem „*Diarium praefecturae scholarum in archiducali collegio societatis Jesu Labaci, inchoatum anno MDCLI*“ zugegeben sind.

Als besonders wichtiges Ereignis ist in den Chroniken das Fest des hl. Ignatius von Loyola und hl. Franciscus Xaverius am 5. Juni 1622. bezeichnet. Die Jesuiten haben ad hoc am Weg der Prozession 12 Bühnen gebaut, wo man „lebendige Bilder“ mit prunkvoller Gestaltung („apparatus“) und mit prachtvollen Kleidern und Requisiten („res necessariae“) zeigte. Besonders interessant war die elfte Bühne, wo zwei indische Lautenspieler um St. Franciscus standen und 13 ethiopischen Knaben mit goldenen Kesselchen („aureos. Crateres singuli manibus gestantes“) und Bogen, fast nackt, tanzten um ihre Freude wegen des Taufes und Evangelium zeigten.

Sehr früh schalteten die Jesuiten das Ballet ein. Eine interessante Angabe stammt aus dem Jahr 1635 und spricht über einen Lehrer, der vor der Fastenzeit den Totentanz (als Ballet oder als Allegorie) aufführte („*induxit Choream mortis*“). Mit Ballet ist immer Musik verbunden. Die Musik mußte ein wichtiges Element bei den Schulspielen sein. Spätere Synopsen erwähnen oft die Gruppe mit dem Namen „*Chorus musicus*“. Auch die erhaltenen Listen der Aufführenden sprechen über eine Gruppe, „*Choragi*“ genannt, wahrscheinlich ging es um die Leiter der Tänzer oder Sänger. Auch in Avancini's *Marius* ehrte die Jugend mit dem Tanz den Triumphator und ausdrücklich steht in der Synopsis von *Torpes*, daß der Chor mit einem Kriegstanz („*salu phyrrhico*“) die Römerschlacht darstellte.

Die Musik war in der Kirche immer ein wichtiges Element für die Vertiefung und Anregung mystischen Stimmungen. Die Jesuiten führten das Singen sofort in die Schule ein. So belebte das Knabensingen das Weihnachtsfest schon im Jahre 1599. Die „*Historia*“ sagt folgendes über Weihnachten 1599: „*Pueri Christum infantulum Latinis, Slavonicis, et Germanicus cantibus ac versibus celebrantes in ferijs Natalitijs aestimationem nostris Scholis longe maiorem conciliarunt, et indies numerus crescebat.*“, oder auf einer anderen Stelle: „*... hymnum TeDeum laudamus Música Symphonica decantari fecit.*“

Die Allegorien nehmen in der Schuldramatik viel Platz ein. Allegorische Handlungen stellen „die Chöre“ besonders am Schluß vor. Manchmal singen am Schluß die „Engelschöre“.

Das Musikseminar des Jesuitenkollegiums (*Seminarium studiosorum pauperum* oder *Domus pauperum*) in Ljubljana wurde schon im Jahre 1600 gegründet. In den ersten Jahren bekam es viele Stipendien für die Alumnen (*mušici seminaristae*). Aus dem Jahr 1626 wissen wir, daß das Seminar für die Kirchenmusik sorgte. Aus der Chronik kommt heraus, daß viele spätere Musiker im Seminar wohnten. Vor dem Jahr 1645-46 existieren Verzeichnisse der Musiker (*titulus musicae*) und einzelne der Alumnen ohne Stipendien (*convictores*). Es war ähnlich wie im Grazer Ferdinandeum, wo die für Musik begabten Schüler den Titel „*titulus musicae*“ bekamen und brauchten kein Schulgeld zu bezahlen.⁷ Auch für das Jahr 1656 gibt es Berichte über „Musiker-Seminaristen“, die für gute Musik in der Kirche sorgten. Das Seminar sorgte auch für neue Instrumente. Die Angaben erwähnen z.B. vier Zugposaunen, vier neue Violinen, zwei Trombe marine oder

⁷ Vgl. Kuret, P.: »Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandcju« (Slowenische Musiker im Grazer Ferdinandeum), in: *Muzikološki zbornik* (Musicological Annual) I (1965), S. 21-37

Trumscheiten, zwei Bässe und verschiedene Noten. Die Katalogen waren manchmal erschöpferisch und beschrieben auch musikalische Verpflichtungen einzelner Seminaristen: so waren z.B. im Jahre 1654 im Seminar zwei Organisten (Urban Wichtelzh und Felix Troppar), fünf Diskantisten (Adam Rakar, Janez Kralj, Janez Gladič, Janez Kočevar und Janez Jugovič), ein Violinist (fidicenista Jurij Pogačnik), ein Holzbläser (Tubicenista Jurij Crobath) und ein Posaunist (tubista Janez Killer). Neben ihnen waren noch vier nicht definierte Musiker (Musici). Ihr Musikdirektor (director musicae) war der Rektor Gregor Žima aus Škofja Loka, der später Ludirektor wurde. Im Jahre 1666 gab es 25 Musiker. Viele Musiker spielten ein Instrument und sangen dazu, viele beherrschten zwei oder mehrere Instrumente. In den Jahren 1683 und 1684 waren im Seminar zehn Sänger (ein Diskantist, vier Altisten, zwei Tenoristen und drei Bassisten), weiter acht Violinisten, zwei Bratschisten, zwei Holzbläser und vier Posaunisten, sowie zwei Organisten. Mit einer solchen Kapelle könnte man schon auch anspruchsvollere zeitgenössische vokal-instrumentale Werke aufführen.

Es war eine Gewohnheit, daß im Seminar zwei Präfekten halfen: einer beim Studium (praefectus Studiorum) und ein anderer, der für die Musik (praefectus musicae) sorgte. V Jahre 1657 war z.B. Janez Krstnik Dolar, ein bekannter slowenischer Komponist „*sholarum et musicae praefectus*“. Er übte also beide Funktionen aus. Dolar ging später nach Passau und nach Wien, wo er im Jahre 1673 als Kapellmeister der Kirche Am Hof starb.

Die Chronik wurde mehr oder weniger bis Jahr 1740 geführt. Der Gipfel dieser Entwicklung war in der 30er Jahren des 18. Jahrhunderts. Es erschienen auch neue Instrumente wie Oboa (1724), Horn, Fagott und Violoncello (1732). Die musikalische Leitung übernahm im Jahre 1730 Jurij Kuralt, der im Seminar schon seit 1724 weiter als Violinist und „*praefectus domus*“ wohnte. Man nannte ihn *Director musices (et chori templi)*, später (1732 und 1733) auch „Compositor“. Als Komponist war er bekannt dank seinem nur als Libretto erhaltenen Oratorium. Nach Kuralt kam 1734 als Leiter Jožef Mešič (Meschiz), der als „*Director chori et musaei*“ wirkte, und andere.

Die zweite für Musik wichtige Stelle der Jesuiten war *Sodalitas Beatissimae Virginis Mariae in Coelos Assumptae in Archiducali Collegio S. J. Labaci...*(Bruderschaft der Mariä Himmelfahrt, 1605). Sie war für Geistliche und Laien, Adelige und Bürgerliche, aber auch für Schüler bestimmt. Eine von den wichtigsten Aufgaben der Bruderschaft war die Prozessionenvorbereitung. Prozessionen enthielten auch Musik. So waren unter den führenden Mitgliedern auch Musiker wie Dalmatiner Atanazij Jurjevič (Grgičević, Georgiceus) zwischen 1607-1609 oder Triestiner Leonard Gobb (1631-32) und andere. Am Anfang des 18. Jahrhunderts stand an der Spitze Mihael Omerza, ein ausgezeichnete Musiker.⁸

Das Kapitel über Prozessionen will ich hier nicht weiter führen, obwohl die Resultate interessant waren.

Die wichtigsten Ziele der Jesuitenschulspiele waren Übungen in der Rhetorik und im richtigen Benehmen; die Sachen, die für ein ungebundenes öffentliches Auftreten wichtig waren und die jeder, der eine Rolle in der Gesellschaft spielen wollte, beherrschen mußte. Darum kann man oft keinen besonders großen künstlerischen Wert in den Spielen sehen.

⁸ Vgl. Hofler, J.: *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (Die Musik der Spätrenaissance und des Barocks in Slowenien), Ljubljana 1978, S. 63.

Das thematische Spektrum der Jesuitenspiele war verhältnismäßig breit, was wir schon sahen. Nun noch einige weitere Titel, die über den Inhalt der Spiele sprechen. Die Stoffe nahm man aus der Bibel (Altes Testament), aus der klassischen und christlichen Antike, aus der wirklichen oder halbwirklichen europäischen Geschichte und aus der Geschichte der österreichischen Länder. Weiter ging es um die Legenden der heiligen oder dynastischen Historien und Allegorien. So z. B. waren altbiblische Geschichten - *Das Opfer Isaacs* (1598), *Saul und David* (1613), *Judith* (1615), *Schöne Rachel* (1631), über Elias, Daniel, Salomon und Makabeer oder *Sacrificio Abrahæ* (1653). In der Mitte des 17. Jahrhunderts waren die ägyptischen Ereignisse des Joseph sehr beliebt (1641 – *Joseph wird von seinen Brüdern in die Zisterne geworfen*; 1645 – *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*; 1664 – *Joseph a fratribus venditus* - dasselbe als früher; 1690 – *Josephus Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus*). Aus der Geschichte des früheren Christentum stammen die folgenden Spiele: *Theodosius Imperator* (1606), *Copronymus iconomachus*, bzw. *Constantini persecutio in S. Imagines* (1606); aus der klassischen Antike: *Antonius ob caedam Caesaris furens* (1634), *Marius* (1636) von N. Avancini, *Andronicus* bzw. *Alexius Comnenus* (1636), *Tillius, Magdeburgi expugnator* (1636), *Haeresis fulminata sive Anastasius Orientis tyrannus haereticus* (1651) von Janez Ludvik Schönleben. Aktuelle Akzente haben die Spiele vom Sieg über Protestantismus oder Siege über die Türken *Victoria christianorum* (1685), *Maria Stuart* (1662), *Hungaria impetita* (1687) aus dem Leben des tschechischen Königs Sigismund von Luxemburg; *Ericus Disertus* (1712). Von den Heiligen erinnerten sich die Jesuiten an *St. Cäcilia* (1713), *Torpet* (1647), *Evfemija und Margarete* (1701). Am Anfang waren Legenden von St. Katharina – *Drama de Sancta Catharina Virgine et Martyre* (1602), *S. Catharina Tragoedia* (1617) – beliebt.

Die Aufführungen hatten keine lokalen Eigenschaften, sondern sie waren nach einem internationalen Schema gebaut: es ging um zwei Sphären: die Grundgeschichte entwickelte sich in Hauptakten und Handlungen, und eigenen Szenen, die die parallele Handlung begleiteten, als allegorische Interpretation der Hauptgeschichte gedacht. Hier traten die bekannten Personen aus der klassischen Mythologie, die Geister (in Synopsen „Genii“ oder „Art-Geister“ genannt) und Personifizierungen der Tugenden, die die Hauptgeschichte motivieren, vor. Im Spiel *Victoria christianorum* (1685) sind z.B. folgende Personifikationen genannt: Pax, Providentia, Fraus, Perfidia, Fidelitas, Genius Othomanicus usw.

Formal wurden diese Spiele tüchtig aus drei bis fünf Akten gebaut; parallel lief allegorische Handlung im Prolog, Schlußszenen (Chorus, Sinn-Spiel oder später Unter-Spiel genannt) und Epilog (Schlußspiel), der gewöhnlich mit einer festlichen Huldigung an Mäzenen des Kollegiums und Verleihung der Prämien vereint war. Das Spiel konnte so drei oder fünf Akten und fünf oder sieben allegorische Bilder, die auch in der Mitte von Akten erschienen, haben. Besonders wichtig war, daß die parallelen allegorischen Handlungen mit Musik begleitet waren. So nannte sich der Prolog auch „Praeludium musicum“, Intermedien „Interludium musicum“ und Epilog „Postludium musicum“. Die Verzeichnisse der Spieler enthielten immer einen „Chorus musicus“. Der slowenische Musikwissenschaftler Janez Höfler, der sich mit der Musik in Jesuitenschulspielen beschäftigte, war überzeugt, daß die mythologisch-allegorischen

Szenen immer gesungen waren.⁹ Als Beweis nannte er die Musiker und die Verzeichnisse, wo auch ihre musikalischen Fähigkeiten aufgezeichnet sind.

Vom Ende des 17. Jahrhunderts und aus den ersten zwei Dezennien des 18. Jahrhunderts sind noch weitere zehn Synopsen aus Ljubljana bekannt. Alle beweisen das gleiche Bild über Musikbesetzung von Prologen, Epilogen und Intermedien, die wir schon kennen. Es geht immer um Sänger - Diskantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten. Als Sänger wirkten nicht nur Seminaristen mit, sondern auch andere Schüler und Studenten und Sänger aus der Kathedrale. Sehr exakt wurde über die Rolle des Chores im der Synopsis des Spieles *Torpes ex Impii Neronis Aula Pius Aulicus* (1647) gesprochen. Am Schluß steht es: „*Mare & Coelum angelicis resonantia vocibus, novorum Martyrum canunt Triumphos*“ (Das Meer und das Himmel mit Engelsstimmen singen über das Triumph neuer Martyrer). Man könnte sogar sagen, daß es hier um die Einflüsse des frühen italienischen Oratoriums geht.

Die Jesuitenspiele waren so eine bunte Mischung vom Chorsingen, Instrumentalmusik und Ballet. Die Verzeichnisse sprachen über verschiedene Gruppen der Tänzer („in saltu“, „saltatores“). Aus dem Jahre 1709 ist sogar der Name eines Ballet-meisters bekannt: es geht um den „Saltuum magister“ Pietro Campè aus Torino, der bei der Vorstellung des Spieles *Amazon Christiana* mitwirkte.

Die Autoren der Vorstellungen sind mehr oder weniger unbekannt. Es waren meistens Patres im Kollegium, besonders wenn es keinen Namen in der Synopsen gab. Der erste Name stammt aus dem Jahr 1689 für das Spiel *David, duplex regnum Judae et Istraelis, Salomoni filio pacifico vindicans*. Es geht um „*Musices Compositore D. Bernardo Staudt, Viennae in Domo Professâ Soc. Jesu Capellae Magistro*“, also um JOHANN BERNHARD STAUDT, einen Wiener Musiker. Im Jahre 1690 wirkte im Jesuitenkollegium in Ljubljana JANEZ JURIJ HOČEVAR mit. Sein Name ist in der Synopsis des Spiels *Josephus Austriacus in Josepho Aegyptio adumbratus* als „*Musices Compositore, Nobili, ac Clarissimo Domino Joanne Georgio Gottseer*“ erwähnt. Hočevar war der Autor von drei anderen Musikspielen: *Magnanimitas belli et pacis arbitra materna & regia munificentia vindicata in Gritolao boni publici vindice* (1710), *Ericus disertus Frothonis Daniae regis ex capitali koste amicus gener* (1712), *Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans* (1713). Ein anderer heimischer Komponist war auch ein Theologiestudent JANEZ MIHAEL ARH (Arich, 1678-?), der wahrscheinlich der Autor der Musik für die folgenden Vorstellungen war: *Jungfräuliche Liebe Gottes, das ist: Die heilige [!] Jungfrauen Euphemia und Margaretha... durch Joannem Michaëlem Arch... aus dem Jahre 1701*.

Der dritte heimische Autor war der Pater MARIJAN ČADEŽ, der Musik zum Spiel *Amazon Christiana fuga de utroque mundo triumphans seu S. Rosalia Virgo Panormitana* (1709) komponierte und ein Zisterzienser aus dem Kloster Stična in der Nähe von Ljubljana war.

Aus den Quellen sind noch weitere Namen der Jesuitenpater, die Spiele schrieben, bekannt. So z.B.: P. Laurencij Lengerschmidt (1600-1646), P. Andrej Anžič (Anschütz, ?-1656), P. Eller, P. Josef Sellenitsch (Zelenič, 1658-1712), P. Josef Pogačnik (1671-1712) u.a. Als Historiker ist der schon erwähnte Janez Ludvik Schönleben

⁹ Höfler, J., a.a.O., S. 73.

(1618-1681) bekannt. Er war der Autor des Spiels *Haeresis fulminata, Anastasius Tyrannus Orientis Haereticus* (1651), das drei Stunden dauerte und dem Grafen Wolf Engelhart Auersperg gewidmet wurde. Er war vom Spiel so begeistert, daß er Schönleben für eine Woche nach Bled einlud.

Alle diese Spiele wurden auf lateinisch oder deutsch geschrieben und gespielt. Eine Ausnahme stellt das sog. „Paradiesspiel“ in der slowenischen Sprache dar. Aus den Quellen (Diarium Praefecturae Scholarum in Archiducali Collegio Societatis Jesu, Labacy Inchoatum Anno M.DC.LI mit seinen Eintragungen aus den Jahren 1657, 1659, 1660 und 1670, sowie eine Anekdote in J. W. Valvasors Die Ehre dess Herzoghtums Crain XI, Laybach 1689, 351) geht hervor, daß den acht armen Schülern des Ljubljanaer Jesuitengymnasiums die Bewilligung erteilt wurde, im Jänner und Februar in den Abendstunden außerhalb der Stadt aber auch in der Stadt Ljubljana ein Paradiesspiel in der slowenischen Sprache (*idiomate uernaculo*) aufzuführen. Von den acht Spielern hatten zwei Teufelsrollen. Der Text blieb nicht erhalten. In Europa sind solche Paradiesspiele bekannt, aber mit zwei Teufelsrollen steht das Ljubljanaer Paradiesspiel allein da. Welche Beziehungen das Paradiesspiel zum Ordenstheater der Jesuiten hatte, ist nicht bekannt. Die Schüler sammelten dabei Spenden für ihren Lebensunterhalt.¹⁰

Zum Schluß könnte man sagen, daß die Jesuiten in den Schulspielen europäische Entwicklungstendenzen verfolgten, obwohl sie mehr nach der dramaturgischen Struktur als nach Motiven, die sie wegen dem ausgesprochenen gegenreformatorischen Interesse in der Bibel und in christlicher Hagiographie suchten. In der Mitte des 16. Jahrhunderts gliederten sich die Jesuiten in die Entwicklung des europäischen Theaters ein und entwickelten den barocken Theaterillusionismus. Darum können wir ihre Bemühungen auch in Slowenien als geschickte Einschaltung in die Entwicklungstendenzen des europäischen Theaters beurteilen. Mit Prozessionen führten sie aber die alte mittelalterliche Tradition weiter. Als die Oper in slowenischen Ländern noch nicht beheimatet war, spielte das Jesuitentheater eine bedeutende Rolle. Die Oper kam zwar schon im 17. Jahrhundert nach Ljubljana, das im Jahre 1620 entstandene Inventarium librorum Musicalium aus der Kathedrale in Ljubljana erwähnt auch Caccinis Euridice, aber erst im 18. Jahrhundert sind die Opemaufführungen in Ljubljana belegt. In dieser Zeit entwickelte das Jesuitentheater ein wichtiges Wirken in Ljubljana, was man auch mit anderen Jesuitenkollegien in Mitteleuropa vergleichen kann.

Objavljeno v: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa / in der Slowakei*. Konferenzbericht. Herausgegeben von Ladislav Kačič. Bratislava, Slavistický kabinet SAV, 2000. Str. 147–155.

¹⁰ Vgl. Kuret, N.: »Ljubljanska igra o paradižu in njen evropski okvir« (Das Ljubljanaer Paradiesspiel und sein europäischer Rahmen), in: *Razprave* (Dissertationes), Ljubljana, 1958, S. 203.

Povzetek

Jezuitsko šolsko gledališče v Ljubljani

Jezuiti so prišli v Ljubljano leta 1597 z nalogo rekatolicizacije. V okviru svojega duhovnega poslanstva so gojili tudi dramaturško zasnovane šolske igre in dramatizirane procesije. Slovenski jezuiti so v šolskih igrah sledili evropskim težnjam, čeprav bolj na dramaturškem kot na vsebinskem področju, ker so kot deklarirani protireformatorji iskali motive v Svetem pismu in v življenju svetnikov. Sredi 16. stoletja so se jezuiti priključili razvoju evropskega gledališča in razvijali baročni gledališki iluzionizem. Aktualnim težnjam so sledili tudi ljubljanski jezuiti, zato moremo njihovo prizadevanje v Sloveniji razumeti kot del razvojnih teženj evropskega gledališča. S procesijami, ki so bile prav tako priljubljena oblika duhovne kulture, so jezuiti nadaljevali srednjeveško izročilo. Ljubljansko jezuitsko gledališče je igralo posebno pomembno vlogo v času, ko opera na slovenskih tleh še ni bila ukoreninjena, saj je bilo edina oblika dramaturškega in glasbenega uprizarjanja besedil. Operna poustvarjalnost je sicer prišla v Ljubljano že v 17. stoletju, kajti v *Inventarium librorum musicalium* ljubljanske stolnice iz leta 1620 je že omenjena Caccinijeva opera *Euridice*, vendar so operne predstave v Ljubljani dokazane šele v 18. stoletju. Dotlej je jezuitsko gledališče igralo pomembno vlogo, njegovo delovanje pa je primerljivo z drugimi podobnimi kolegiji Srednje Evrope.

(Edo Škulj)

Die Academia philharmonicorum Labacensis Musik für Hof und Kirche

Gleich zu Beginn muß festgestellt werden, daß Ljubljana/Laibach in seiner Geschichte niemals Residenzstadt oder Sitz eines Fürstenhofes war, aber als hauptstadt des Herzogtums Krain ein Teil der einsteigen Össterreichischen Monarchie. Abhängig von Zeiten der größeren oder kleineren Autonomie fiel ihm jedoch zeitweilig eine bedeutende Rolle zu, die man sich zur Entfaltung von Kunst und Wissenschaft nutzbar machte. Krain – es wurde vom Polyhistoriker Freiherr Johann Weichard Valvasor († 1693) in einem vierbändigen Prachtwerk *Die Ehre des Herzogtums Krain* aus dem Jahr 1689 ausführlich beschrieben – besaß eine einheimische Intelligenzschicht, die sich – wie damals üblich – zumeist der lateinischen bzw. der deutschen Sprache bediente.

Nachdem am Ende des 16. Jahrhunderts die Reformation in die slowenischen Länder gebrochen war, begann mit der Gegenreformation, die sich nicht nur in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, sondern auch später auswirken sollte, auch ein stärkerer Einfluß aus Italien. Die wirtschaftliche Lage des Landes hat sich verbessert, es entstanden viele neue Aristokratenfamilien, die ihr Können und Reichtum auch an die schönen Künsten ausgeben wollten. Ihre Söhne studierten nun meist in Italien, wo sie sich mit den Elementen aktueller aristokratischen Ausbildung bekannt machen konnten. Eine solche Ausbildung hat schon Baldassare Castiglione in der Mitte des 16. Jahrhunderts in seinem Werk *Il Cortegiano* (Venezia 1549) initialisiert, in der Musik und Musizieren eine bedeutende Rolle. Das Üben vom Musizieren für die adeligen Jungen verlangte auch der Laibacher Adam Sebastian Siezenheim in seinem Buch *Zucht-Spiegel der Adelichen Jugendt* aus dem Jahr 1659: »In allerhand Vocal- und Instrumentalischen Musiken trefflich zu üben.«¹ Ähnliches mußte auch bei den Überlegungen zu Gründung eines *Collegium Carolinum Nobilium* zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Ljubljana im Hintergrund gestanden haben. Ljubljana hatte damals weniger als 10.000 Einwohner, deren »Lebensweise von Wohlhabenheit, Reichtum und Sinn für alles Schöne zeugte«.²

Unter solch günstigen Verhältnissen entstand nach italienischen Vorbildern schon im Jahre 1693 *Academia operosorum*³ als eine Gesellschaft der Gelehrten, Philologen und Literaten. Ihr Gründer war der Domprobst Janez Krstnik Prešeren (1656-1704), *poeta laureatus* der Wiener Universität, der in Ljubljana gleichgesinnte Menschen mit hoher Bildung wie Theologen, Juristen, Ärzte und andere versammelte.

Jedes Mitglieder der Akademie erhielt seinen eigenen lateinischen Name; Prešeren war „Resolutus“ – der Entschlossene. Alle Mitglieder schrieben ihre Werke in lateinischer Sprache. Einer der fleißigsten Mitarbeiter hat sich Janez Gregor Dolničar. Weitere bekannte Mitglieder waren der Arzt Marko Gerbec, seit 1712 der Vorsitzende der Akademie, der Numismatiker Janez Štefan Florjančič (1663-1709), der Mitbegründer der Philosophischen Fakultät in Ljubljana im Jahr 1703, und Joannes Rudolphus Coraduzzi (1663-1717). Dessen Werk waren die Statuten *Apes academiae operosorum Labacensis, sive institutum, leges, scopus, nomina et symbola novae academiae sub apum symbolo Labaci adunatae* aus dem Jahr 1701, dem Jahr der Entstehung der *Academia*

1 Adam Sebastian Siezenheim, *Zucht-Spiegel der Adelichen Jugendt*. München 1659. Das Buch erwähnt auch Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, S. 107.

2 Emil Bock, *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702-1902*, Laibach 1902. S. 7.

3 Janez Höfler, siehe Anm. 1, S. 108.

philharmonicorum. Domdechant Jurij Andrej Gladich, Operose Inermis (der Ungeschützte) genannt, war z.B. ein Dichter.⁴

Von den Mitgliedern der *Academia* kam die Anregung für die Gründung der ersten öffentlichen Bibliothek in Ljubljana und den Bau des neuen Domes. Auch die Laibacher *Academia operosorum* war ähnlich wie die Akademien in Italien ihrem Wesen nach eine gesellschaftliche Vereinigung zum gemeinsamen Denken und Austausch von Ideen. Die *Academia* war also ein Verein von Menschen, »die ihr Leben der elementaren Kraft des Geistes unterordnen. [...] Sie treibt nur die eigene Initiative, den eigenen Auftrag. Die Akademie wird von der Aktivität und der Triebkraft Einzelner oder des Einzelnen getragen.«⁵

Die *Academia philharmonicorum labacensis* wurde im Jahre 1701 gegründet, hatte aber mit ihrer Tätigkeit schon vorher begonnen, wie die erhaltenen Leges und die Chroniken den Chronisten Janez Gregor Dolničar (Thalnitscher)⁶ und Carl Seyfried Perizhofer⁷ beweisen. Sie schloß sich eng an *Academia operosorum* an und »verherrlichte jedes Fest, jede Feierlichkeit, jedes politische Ereignis durch ihre musikalischen Leistungen, so wie sie sich auch die Aufgabe gestellt hat, die allgemeine Geselligkeit durch Veranstaltung von allerlei Festlichkeiten zu heben und zu befördern.«⁸

Auch die *Academia philharmonicorum* besitzt ihre Vorbilder in Italien, wo solche Akademien schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden waren. Für junge Krainer Patrizier, die an den italienischen Universitäten studierten, mußten *Accademia degli Arcadi* in Rom und die beiden Akademien in Bologna besonders gewesen sein. Gerade mit der römischen *Academia degli Arcadi* haben die Krainer Intellektuellen engeren Kontakt gehabt, und im Jahre 1709 wurde in Ljubljana sogar eine Expositur der römischen *Academia*, die *Accademia Emonia* gegründet. Im mitteleuropäischen Raum war aber die Laibacher *Academia philharmonicorum* die älteste.

Die Seele der Unternehmung war Johann Berthold Höffer, ein Krainer Patrizier und erster Direktor der Vereinigung mit dem Akademie-Namen Operose Devius (der Einsame). Er wurde am 24. Juli 1667 in Ljubljana geboren, seine Ahnen stammten aus Sachsen, sein Adelsprädikat war Höffern Saalfeldt. Höffer war seiner Ausbildung nach Jurist, bekleidete das Amt des Beisitzenden am Landesgericht des Herzogtums Krain zu Ljubljana und war als großer Musikfreund bekannt. Höffer besaß drei Häuser in Ljubljana, ein Schloß in Gorenjsko (Oberkrain), eine große Bücherei und ein Klavier »mit Fladerholz«.⁹ Bis zu seinem Tode am 15. Juni 1718 war er der Spiritus agens und der Motor der Vereinigung wie ihrer Tätigkeit.

4 Vgl. *Slovenski biografski leksikon* 1 (Ljubljana 1925-32), S. 214.

5 Vgl. Eberhard Preußner, „Akademie“, in: *Musik und Geschichte und Gegenwart* 1 (1949) Sp. 188-200, hier Sp. 190.

6 J. Gr. Thalnitscher, *Annales Urbis Labacensis. Das ist: Jahrs-geshihten. Von An: 1660. bis 1700. Continuiert von an: 1700. bis 1717.* Ms. In der Bibliothek der Priesterseminars in Ljubljana.

7 Perizhofer in einem Brief von 22. 12. 1767: »Erstlich dass diese Academia unter dem Fundatore, und respective primo Directore Weyl: Herrn Johann Berthold von Höffern zu Salfeld, Landes, und Hof-Rechts Assesorn in Crain, Land Ständischen Mitglied Ritterstands im Jahr 1701. den anfang genohmen [...]« (Laibach, Slowenisches Staatsarchiv, Lit. A, Nr. 1, Vol. 1; vgl auch Janez Höfler, siehe Anm. 1, S. 109).

8 Friedrich Keesbacher, *Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862.* Laibach 1862. S. 9.

9 Emil Bock, siehe Anm. 2, S. 8. (Glede na leto omembe omenjeno glasbilo ni bilo „klavir“, temveč morda čembalo, spinet ali virginal, op. ur.)

Bei der Gründung der Akademie im Jahr 1701 entstanden auch die Statuten, die sogenannten *Leges Academiae Philharmonicorum Labaci Metropoli Carniolae Adunatorum*. Im 1. Artikel wird das Ziel der Akademie definiert: Ihr Hauptzweck war die Unterhaltung ihrer Mitglieder durch harmonisches Musizieren (im Original: „harmonica [...] concertatione“). Ihr Symbol waren die Orgel der Hl. Cäcilia mit der Überschrift »Recreat, mentique perennia monstat« (Počitek daje, duhu pa neminljivost kaže). Im 2. Artikel wurde erwähnt, daß die Mitglieder anfangs nur musikausübende Personen („musices Periti“), später aber auch Musikliebhaber („musices scilicet amatores“) waren, was auch das Wort »philharmonices« betont wurde. Die Zahl der Mitglieder war auf 31 begrenzt. Mitglieder waren neben den in der Musik bewanderten Dilettanten aus den Reihen des Adels auch Personen, die selbst nicht musizierten. Nach Bedarf wurden zusätzlich ch Berufsmusiker als Mitwirkende bei einzelnen Aufführungen beigezogen.

Man mußte feierlich den Namenstag der Hl. Cäcilia feiern und zwar mit einer Messe, Vespern und Litaneien. Alljährlich mußte im Sommer eine öffentliche Musikaufführung veranstaltet werden mit abendlicher Wasserfahrt auf dem Laibachfluß.¹⁰ Einige Artikel beschrieben auch das Vorgehen, wenn ein Mitglied verstarb. Der letzte Artikel regelt die Verwaltung der Akademie: Sie wurde aus dem Direktor und seinem Stellvertreter gebildet – beide mußten den Chor wie die Akademie selbst leiten („uterque Chorum non minus as Academiam ipsam regendi gnarus“) –, weiters aus dem Ältesten, dem Kassier und dem Sekretär. Die neue Leitung der *Academia* mußte jedes Jahr am ersten Tag nach dem Namensfest der Hl. Cäcilia gewählt werden.

Über die Entstehung von *Academia philharmonicorum* berichtet auch Dolničars *Annales urbis Labacensis und Epitome chronologica*. Als Initiator der Akademie wird »Berthold J. Höffer bey deme sich 14 eingefunden, und den Schluss gemacht, und ihme zum directorem instituit«, erwähnt. Weitere Angaben über die Tätigkeit der *Academia philharmonicorum* werden von dem wahrscheinlich letzten Direktor der *Academia*, Carl Seyfried Perizhoffer, aus dem Jahr 1767 übermittelt. Er schreibt – auch über Höffer: »Nachdeme derselbe bey Ruckkehr auß frembden Landen Alhro [!] in sein Vatterland als ein unvergleichlicher, und besonders in der Liute, und Theorbe virtuoser Delectant das Verlangen getragen, nach beyspiell anderer Landen unter dem Adel ein exercitium Musices zu introducieren, auch so viel ausgewürckett hat, das gleich andere in verschiedener Musique wol erfahne [!], so wol höhern, alß mindern stands jedoch noble Personen von Achtsamckeyt mit Ihren Virtû sich darzu ganz gutwillig dargebothen so, daß nach der Hand ein ganzes Orgestrum [!], und ein vollkommener musical Chorus zusammen gebracht, sodann eine Academia Philharmonicorum ad exemplum Wälschlands benambset worden [...] Dieses Löbl. Exercitium Musices pflegte man nicht nur gebräuchlich in Domo Directoris, sondern auch anderwerts, als auf dem Laybach Strohm ad delectandos animos in publico zu begehen, so hat anbey auch öffters in denen Gotteshäußern mit eigenen Musical Choro die academia öffentlich sich hören lassen: welches letztere die Ursach ware, das selbe sich ein eigens fest, und zwar unter dem Schuz der heiligen Jungfrau, und Martyrin Ceciliae erwählet, wie dann solches an ihren einfallenden Nahmenstag bey denen Wohlehrwürdigen P:P Augustinere vor dem

¹⁰ Ibidem, S. 9.

Spitalthor alle Jahr noch immer bestmöglich beförderet wird; mit Beybehaltung des Gebrauchs eodem die die Renovationem Directoratus zu bewercken.«¹¹

Die *Academia* war also eine Vereinigung für Adelige, die ihre Tätigkeit im Haus, in der Öffentlichkeit und in der Kirche mit eigenem Chor und Orchester ausübte. Leider kennen wir nicht mehr alle Namen der Mitglieder, obwohl Perizhofer ein Album der Mitglieder erwähnt. Wohl aber kennen wir einige Direktoren: neben Höffer, der im Jahr 1718 gestorben war, ist noch den Anwalt der krainischen Stände, Janez Jurij Hočevar (1656-1714), zu nennen, der außer *Litaniae Lauretanae* die Musik für mindestens vier Schauspiele (*Ericus disertus*, 1712; *Caecilia in et cum Valeriano de profano amore triumphans*, 1713; *Joseph Austriacus in Josepho Aegypto adumbratus*, 1690; *Magnamitatis belli et pacis arbitra*, 1710) komponiert hat. Janez Gaspar Gošelj (Goshl) starb im Jahr 1716. Seine Kompositionen sind nur dem Titel nach bekannt (*Missa cum instrumentis necessariis*, *Psalmi vespertini*, *Compositionum musicalium fasciculus*). Janez Andrej Mugerle von Edelheim (1658-1711) beherrschte mehrere Musikinstrumente und wußte die Laute so kunstvoll zu spielen, daß er die Zuhörer in Verückung versetzte. Andrej Konrad Siberau (1688-1766) studierte am Adelskollegium zu Parma Rechtswissenschaft und Musik. Seine Kompositionen *Concentus sacri* und *Symphoniae a 2 violinis cum Basso* wurden aufgeführt.

Auch über das öffentliche Auftreten der Akademie gibt es einige Angaben: Den ersten Auftritt hatte die Akademie am 13. Dezember 1701 im bischöflichen Palais. Dolničar berichtet, daß die Veranstaltung »inter tubarum et tympanorum clangores ac symphoniacos selectoris musices concertus« verlaufen ist.

Die Belustigungen auf dem Laibachfluß spielten schon in alten Zeiten eine gewisse Rolle. Bereits im Jahre 1092 fand ein Schiffsrennen, im Jahr 1210 ein Schifferstecken statt.¹² Die Wasserfahrten wurden im 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts regelmäßig abgehalten. Die geselligen Wasserfahrten auf dem Laibachfluß waren, in Verbindung mit der Musik, die Unterhaltung der Laibacher bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Bei solchen Geselligkeiten wirkten auch Philharmonici mit: »Am 30. Juli hat die Akademie der H. H. Philharmonicorum ihren ersten actum publicum am Wasser Stromb Laybach mit Feyerwerg solemniter gehalten, welchen actum zum sich die ganze Stadt zugeloffen und alle Schüff bis auf ein Dienst gehabt, auch nicht genug erfunden worden, die leuth zu bedienen.«

Eine Regatta beschrieb „Operosus“ Jurij Žiga Pogačnik in klingenden lateinischen Versen und erwähnte verschiedene Instrumente wie Posaunen, Pauken, Violinen, „Liuten“, Flauten und Hörner.¹³

Am 3. Januar 1703 besuchte Ljubljana Prinz Eugen von Savoyen Ljubljana, und zu seiner Ehre wurde »extra schöne Musik« ausgeführt.¹⁴ Eine andere Quelle nennt diese Musik »die gewählteste, mit der der Prinz ergötzt ward« - also eine Art Serenade, welche die Akademiker »dem edlen Ritter« dargebracht haben sollen.¹⁵

11 Vgl. Janez Höfler, siehe Anm. 1, S. 110.

12 Friedrich Keesbacher, siehe Anm. 8, S. 9.

13 Die Verse veröffentlichte auch Dragotin Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana 1962, S. 72.

14 Friedrich Keesbacher, siehe Anm. 8, S. 9.

15 Ibidem.

Mit der Musik ehrten Philharmoniker auch das Andenken an den verstorbenen Kaiser Leopold I., und zwar am 8. und am 20. Juli 1705 in der Domkirche. Um die Skulptur des Kaisers war die Inschrift: »DefVncto MonarChae in TrIstIs philoHarMonIa LabaCensIs Defert« angebracht. Der Chronist berichtet: »Der 20. Juli wurde durch die Akademie der H. H. Musikanten mit großer Solemnität und apparat angestellt und vollzogen. Die Hrn. Academici haben sonderlich Ehr aufgehebt mit dem Tuba oder Fernrohr, welches als das Dies irae, dies illa und zu der Tuba mirum spargens sonum kamben, erschröcklich anzuhören war.«

Eine interessante Angabe stammt aus dem Jahr 1707 (22. Avgust). Dolničar berichtet über die Feierlichkeiten in der Domkirche, als mehr als 60 Musiker das Te Deum begleiteten: »[...] Das Te Deum intonirt wurden, welches die Acad.: der herren Philo Harmonicorum mit einer exquititen music von mehr den 60 musicanten secundirt.«¹⁶ Noch feierlicher ging es bei der Einweihung des neuen Domes vom 8. Bis 15. Mai 1707 zu. Damals musizierten mehr als 50 Musiker unter der Leitung von Johann Berthold Höffer, der auch eine andere Veranstaltung als „Serenada“, vorbereitet hatte: »[...] inde Tubicinum et Tympanon chorum in turribus illuminatis magno incolarum applauso instituit.«¹⁷ Durch die Mitwirkung der Mitglieder der bischöflichen Kapelle erklärt es sich, daß die Akademie bei den oben erwähnten Feierlichkeiten im Dom mit 50 und 60 Musikern auftrat, wobei im besonderen Chor von Trompetern und Oboisten erwähnt wird („Tubicines non computando et Hautbois vulgo, qui speciales choros cobfecerant“) – die Zahl der Mitglieder der Akademie war schließlich auf 31 beschränkt.

Im Dezember 1707 feierten die Laibacher Weihnachtsnovene (Novena Adventus Natalis Domini) in der Domkirche, wo unter den Klängen der Feldtrompeter und des Donner von den großen und kleinen Kriegsgeschützen der ambrosianische Lobgesang abgesungen wurde. Acht Tage später veranstaltete die Akademie der Philharmoniker als Zeichen ihrer Beglückwünschung und Freude in der Kirche Maria Verkündigung eine feierliche Messe und am Abend eine Art von Fackelzug.

Wie wir sehen, hat die *Academia* oft an kirchlichen Feierlichkeiten teilgenommen – so z.B. am 15. April 1708 bei der Grundsteinlegung für die Kirche der Hl. Rosalie am Schloßberg: »Den 15. April ist der Grundstein der kürlich der hl. Rosalia Jung. Patronin wider die leidige Sucht der pestilenz, durch ihre hochfürst. gd. Ferdinand, Bischof von Laybach, Coad. von Prag, bei einer vortrefflich Musik der Herren Academici Philo-Harmonicorum undter dem Trompeten- und Pauken-Schall, im Beyseyen einer Volkreichen hohen und niederen Standesgemeinde gelegt.«¹⁸

Einen neuen Anlaß, in der Öffentlichkeit aufzutreten, bot den Philharmonikern die festliche Krönung Karl VI. zum Römisch-deutschen Kaiser am 24. Januar 1712.

Auch die Geburt von Erzherzogs Leopold am 10. Mai 1716 wurde mit einer Wasserfahrt und am Abend mit einem Ball im Landhaus gefeiert: »Also erstlich frühe haben in der Domkirche bei einer trefflichen Musik von zwei Chören, Ihre fürstl. Gnaden allda pontificirt und bei dreimaligher Lösung der Stücke, desgleichen gegebenen Salve der Bürgerschaft und Lätung aller Glocken der Stadt das Te Deum intonirt, den ausbündigen Sermon hat der P. Jos. Franzl S. J. gemacht. Zu Mittag haben [...] den

¹⁶ Vgl. Dragotin Cvetko, siehe Anm. 13, S. 60.

¹⁷ Ibidem, S. 83.

¹⁸ Friedrich Keesbacher, siehe Anm. 8, S. 10.

gesamten hohen Adel [...] bei mehrmaliger Lösung der Stücke, und damit keine Stunde selbigen Tages ohne Freude abginge, hat die löbl. Akademie der H. H. Philo-Harmonischen, durch kluge Anordnung H. Johann Berthold v. Höffer, Patrizier, als ruhmwürdigen Fundatoren derselben, eine vortreffliche Regatta oder Schiffrennen an dem Wasserstrom Laibach von neun Rennschiffen mit 2 Rudern, welche in 3 Klassen abgetheilt worden, angestellt [...] Die drei Klassen der Certanten unterschieden sich durch Farben. Also führte die Klasse Oesterreich, die das erste Best davon trug, roth und weiß, Krain blau und gelb, Laibach hingegen grün und weiß [...] abends geschahe die beleuchtung, und ein Ball am Landthaus für den Adel, am Rathaus serenata, und Ball, dan absonderlich hat das hiesige Academische Collegium mit vorne auszierung der vorhoffs ein musicalisches concert mit mehr Chören vorgestellt.«¹⁹ Es gibt noch mehrere Angaben über solche Veranstaltungen (z.B. am 16. Juli 1712 anlässlich des Besuchs vom Bischof Rabatta aus Passau, bei dem Philharmoniker »abends mit einer trefflichen Musik von zwei Chören« mitwirkten).

Einige Jahre später können wir über den Besuch des Kaiser Karls VI. in Ljubljana Ende August 1728, nach dem Zeugnis Perizhofers in seiner *Schrift Erb-Huldigungs Actus im Hertzogthum Crain* (Laybach 1739), berichten: Als der Kaiser nach Ljubljana kam, begrüßten ihn die Feldtrompeter und Paukisten. In der Domkirche wurde ein Te Deum laudamus ausgeführt. Der Kaiser kam mit seiner Hofkapelle, die auch in der Domkirche bei der Festmesse mitwirkte: »[...] das Amt veni Sancte Spiritus, &c. unter der Kayserlichen Hof Music angefangen [...] Der Kayserliche Musical-chorus stunde in dem oberen Theil der Kirche gerad gegen dem Hoch-Altar über und zwar par terre in der Mitte.«

Die Hofkapelle war in Ljubljana aus 5 Sängerinnen, 6 Sopranisten, 6 Altisten, 8 Tenoristen, 8 Bassisten, 2 Kapellmeistern, 2 Konzertmeistern, 8 Organisten, 1 Cembalist, 23 Violinisten, 1 Gambist, 1 Luthenisten, 6 Cellisten, 4 Posaunisten, 5 Fagottisten, 13 Trompetern, 1 Paukist und 1 Waldhornist vertreten.²⁰ Wer in Laibach als Kapellmeister wirkte, ist nicht bekannt (im Jahr 1729 hatten diese Stelle Johann Josef Fux und Antonia Caldara inne). Nach der Messe wirkte die Hofmusikkapelle auch beim Festessen mit: »Die kayserliche Hof- und Capell-Music hat sich indessen unaufhörlich so lang hören lassen bis ihre Kayserl. Majest. etc. etc. das Mittagmal verbracht.«²¹

Der Kaiser weilte danach einige Tage in Gorica (Görz) und kehrte daraufhin nach Ljubljana zurück. In Lipica hatte ihn Graf Orzzone »mit einer von Venedig bestellter Bande etlicher Virtuosen aufgewartet, welche mit ihrer Musicalischen Geschicklichkeit zu allergnädigsten Gefallen Ihrer Kayserl. Majest. etc. etc. die Bedienung gemacht haben.«²² Weiter berichtet Perizhofer über den Kaiserbesuch und *Academia philharmonicorum* in Ljubljana: »[...] Unter anderen Aufmerckungen solle aber auch dies alhier einen Platz verdienen / was massen die unter dem Titul der Heiligen Jungfrauen / und Martyrin Caeciliae anno 1700. zu Laybach aufgerichte / und ruhmwürdig annoch florierende Academia Phil-Harmonicorum alda zu einem Merchzeichen ihrer allerunterthänigsten Devotion sich dahin unterfangen habe / vor Ihre Kayserl. Maj. etc.

¹⁹ Ibidem, S. 11.

²⁰ Dragotin Cvetko, siehe Anm. 13, S. 110f.

²¹ Dragotin Cvetko, S. 111 nach Carl Seyfried von Perizhofer auf Ehrenhaim, *Erb-Huldigungs Actus im Herzogthum Crain*, Laibach 1739.

²² Ibidem.

etc. mit einem complete Musical-Chor zu erscheinen; und wie zumal Seine Excellenz Herr Johan Caspar Graf von Cobenzl / wirklicher geheime Rath / und Obrist-Cammerer in diser Gesellschaft / als ein fürnehm- und ansehliches Mit-Glied längst bevor inbegriffen stunde / hat dises Vorhaben um so mehr Nachdruck überkommen / zu malen hochgedachter Minister nichtt unterliesse / es in Voraus Ihre Kayserl. Majest. etc. etc. allerunterthänigst zu eröffnen [...].²³ Die Philharmoniker spielten später noch einmal für den Kaiser.

Perizhofer erwähnt, daß die *Academia* in dieser Zeit florierte, obwohl umfassende Dokumentation aus dieser Zeit fehlen. Wohl aber wissen wir über die Aufführungen von zwei Oratorien im Jahr 1730. Das erste war *Die gehemmte Reiss Francisci Xaverii / in das Königreich China / [...] in die Music übersetzt / Von R. D. Georgio Kurolod, Presbytero, ex Seminario SS. Donationi & Rogatiani, SS. Canonum auditore*. Erhalten ist nur das Titelblatt. Der Komponist Kurolod (Kuralt) war aus Kranj (Krainburg) gebürtig. Das zweite Oratorium war *Joannes in eodem / Das ist: Der im Leben und Todt unveränderlich-beständige Liebhaber Gottes und der Kirchen Heiliger Joannes von Nepomuck* von Johann Georg Reutter, wurde am 18. November 1730 in der Domkirche zu Aufführung gebracht. Sehr wahrscheinlich wurden die beiden Oratorien von der Mitgliedern der *Academia philharmonicorum* aufgeführt.

Auch Johann Berthold Höffer (1667-1718) komponierte Oratorien. Er studierte in Salzburg und Wien.²⁴ Dolničar berichtet in seinem Werk *Bibliotheca Labacensis publica* über vier Oratorien, die alle zwischen 1715 und 1716 entstanden sind: *Magdalenae conversio – oratorium musicis adaptatum concentibus* – »ein schönes Oratorium von trefflicher Musik«, *Mors et vita – melodramaticales Oratorium*, *Patientia victrix in Amico Job* und *Lilicon*; von diesen wurden zumindest das erste (1715) und das dritte (1716) in Ljubljana aufgeführt. Über die Aufführung von *Patientia* schreibt Dolničar: »Zur H-fasten zeith als den 23. war allhier in neü aufgeführten Comende Kürche T:Q:Q: ein vortreffliches musicalisch Oratorium mehr dan von 30 stümmen vocal, und instr.: intituiert Jobi patientia, in beysein des bischof, fürstl. gn. fürsten von Auersperg, gesambten hoch Adel, und allerley standts perschonen, mit ruhm vorgestelt.«²⁵ Wie diese Oratorien musikalisch angelegt waren, wird jedoch nicht gesagt. Das erhaltene Libretto des Oratoriums *Patientia victrix in Amico Job* zeigt, daß die Musik dem Vorbild des zeitgenössischen italienischen Oratoriums folgte. Oratorien schrieb nach Dolničar auch Michael Omerza (1679-1642), der in Ljubljana und Wien studiert hatte. Dolničar erwähnt fünf Oratorien, und zwar die religiösen Schauspiele *Diva Magdalena poenitens* (1709), *David deprecans pro populo* (1713) und *Pastor bonus* (1710), das als Melodrama bezeichnete Stück *Mater dolorosa* (1711), sowie *Christus bajulans crucem* (1712).²⁶ Alle Oratorien von Höffer und Omerza sind nicht erhalten geblieben.

²³ Ibidem, S. 112 nach Perizhofer, *Erb-Huldigungs Actus im Herzogthum Crain*, Laibach 1739, 66.

²⁴ Über den Höffers Tod berichtet auch Friedrich Keesbacher, siehe Anm. 8, S. 12: »Den 15. Juni 1718 ist Herr Berthold v. Höffer am hitzig Fieber sanft in dem Herrn endtschlafen, seines Alters im 51. Jahr, mit großem Laydt aller hoch und niedern Standts Perssonen der Stadt und des ganz Landes wegen seiner sonderlich raren und grossen qualitet. Er war einer rechtschaften Staturm Schön und wohl gestaltet. Eines ausbündig großen Verstands freundlich in conversiren, höflich und holtselig in red, dahero er alle Gemüther an sich gezogen und von allen ankombenden Forestieren besucht worden, von hohen Adel in grosser estim gehalten [...]«.

²⁵ Vgl. Dragotin Cvetko, *Musikgeschichte der Südslawen*. Kassel–Maribor 1975, S. 109.

²⁶ Vgl. auch Janez Höfler, siehe Anm. 1, S. 119ff.

Die letzte Angabe über die *Academia philharmonicorum* stammt aus einem Testament (von Wallensperg) aus dem Jahre 1769.²⁷

Das Musikleben in Ljubljana haben vor der Gründung der *Academia philharmonicorum* verschiedene Adeligen- und Domkapellen bestritten. Die *Academia* ist unter italienischen Einflüssen entstanden und war insbesondere in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts sehr aktiv und erfolgreich.²⁸ Ihre Inhaber waren auch in Ljubljana »verlesene Minderheit«, sie wollten dem Stand und der Zeit entsprechend Träger einer bestimmten Kultur wie von Bereichen der Kunst und Wissenschaft werden. Sie glaubten, daß sie die Tradition des alten römischen Emona, das auf dem Boden des heutigen Ljubljana entstanden war, fortsetzen konnten. Noch wichtiger war die neue Mentalität, die für die Patrizier charakteristisch war und die sie miteinander pflegten. Sie waren – wie überall – eine Vereinigung gleichgesinnter, ambitionierter und tüchtiger Patrizier, die mit ihrem Vorbild auf andere eingewirken versuchten, um sie für ihre eigenen Ziele zu interessieren und heranzuziehen. Ihre Aufgabe war insbesondere »exercitium inter parietes«, also das Musizieren für den auserwählten Kreis (darum gibt es auch so wenig Angaben!) und erst in der zweiten Linie der »actus publici«. Als die Gründer und Träger der Akademie gestorben waren, ging damit auch deren Tätigkeit zum Ende.

Die *Academia philharmonicorum* in Ljubljana war ein typischer „Kind“ ihrer Zeit. Die Tätigkeit der Akademie war in den ersten drei Jahrzehnten ihres Bestehens am regesten. Aber später hatten sich die Zeiten geändert und forderten andere Formen der Musikveranstaltungen. So entstand im Jahre 1794 – und zwar aus ganz anderen Gründen – die *Philharmonische Gesellschaft*, die als Nachfolgerin der *Academia philharmonicorum* zu werten ist.

Objavljeno v: *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen*. Herausgegeben von Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Hartmut Krones, Theophil Antonicek. Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag, 2006. Str. 87–97.

²⁷ Dragotin Cvetko, siehe Anm. 13, S. 142.

²⁸ Viktor Steska, *Academia Philo-Harmonicorum v Ljubljani*. Ljubljana 1902 (*Dom in svet* XV); Primož Kuret, *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701–2001*. Ljubljana 2001, sowie ders., *Ljubljanska filharmonična družba 1734–1919*. Ljubljana 2005.

Povzetek

Academia Philharmonicorum Labacensium

Glasba za dvor in cerkev

Academia philharmonicorum, prvo glasbeno združenje na Slovenskem, je bila osnovana leta 1701 v Ljubljani po vzoru italijanskih združenj in je bila nosilka glasbenega baroka. Spodbudo za njeno ustanovitev je dala nekoliko prej ustanovljena Academia operosorum, katere član je bil tudi Johann Berthold Höffer, utemeljitelj Academie philharmonicorum in njen prvi umetniški vodja. Skladno s pravili je štela 31 članov plemiškega in meščanskega stanu. Njen namen je bil gojiti glasbo, s katero se je ljubiteljsko ukvarjalo domala vso članstvo. Člani združenja, inštrumentalisti in pevci, so ob velikih dogodkih nastopali pomnoženi z nečlani. Na takšno prakso kaže tudi podatek za leto 1707, ki pove, da je Academia philharmonicorum ob posvetitvi ljubljanske stolnice nastopila z več kot 50 izvajalci. S svojimi glasbeniki je akademija redno sodelovala ob raznih cerkvenih in posvetnih slovesnostih, za najpomembnejše dolžnosti pa je štela proslavo godu svoje zavetnice sv. Cecilije, ki ga je vsako leto obeležila s koncertom na večerni vožnji po Ljubljani. O programu ljubljanskih filharmonikov zaradi pomanjkljivega gradiva ne vemo veliko, gotovo pa so izvajali različna instrumentalna in vokalno-instrumentalna dela (npr. oratorije) različnih avtorjev, med njimi tudi skladbe domačih glasbenikov, kot so bili Höffer, Janez Gaspar Goschell, Andrej Konrad Siberau, Michael Omerza idr., Academie philharmonicorum, ki je bila najbolj dejavna v času, ko jo je usmerjal Höffer, njeni dejavnosti pa redno sledimo do leta 1769.

(Edo Škulj)

Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana

In der Musikgeschichte Mitteleuropas stellt das organisierte Musikleben in Ljubljana (Laibach) ein eigenartiges Phänomen dar. Ljubljana war nämlich niemals die Hauptstadt eines Staats oder der Sitz eines Fürstenhofes. Es war wohl die Hauptstadt des Herzogtums Krain als Teil der einstigen Österreichischen Monarchie, nun der Kern der heutigen Republik Slowenien. Abhängig von Zeiten größerer oder kleinerer Autonomie fiel ihr zeitweilig eine bedeutendere Rolle zu, die es sich zur Entfaltung von Kunst und Wissenschaft nutzbar zu machen wußte. Das von Slowenen bewohnte Land – es wurde vom Polyhistor Freiherrn Johann Weichard Valvasor vor 300 Jahren in einem vierbändigen Prachtwerk *Die Ehre des Herzogtums Krain* (1689) ausführlich beschrieben – besaß eine einheimische Intelligenzschicht, die sich – wie damals üblich – neben der slowenischen zumeist der lateinischen und der deutschen Sprache bediente. So entstanden gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Ljubljana zwei Akademien, die *Academia operosorum* und die *Academia Philharmonicorum*. Die Bürger von Ljubljana müssen große Musikfreunde gewesen sein und fanden daher von selbst die Form eines musikalischen Zusammenschlusses, wie man ihn Anfang des 18. Jahrhunderts zwar in Italien und Frankreich schon kannte, im näheren und etwas weiteren Umkreis aber noch nicht. Auch in größeren und bedeutenderen Zentren hatte man derartige Vereinigungen zu jener Zeit noch nicht gegründet. So entstand im Jahre 1701 in Ljubljana die *Academia Philharmonicorum*.

Die Seele dieses Geschehens war Johann Berthold Höffer, Krainer Patrizier und erster Direktor der Vereinigung. Bis zu seinem Tode am 15. Juni 1718 war er der *Spiritus agens* und der Motor der Vereinigung und ihrer Tätigkeit. Obwohl dieselbe nach seinem Tode nachließ, dürfte die Vorstellung eines organisierten Musiklebens weitergelebt haben. Sie wartete nur auf die richtige Gelegenheit, um neuerdings aufzulodern.

In der Zwischenzeit hatte sich in der europäischen Musik so manches abgespielt. Die Zeit des Barock hatte nach ihrem Höhepunkt mit Bach und Händel ihre Lebenskräfte verbraucht und war ausgeklungen. Eine neue Richtung meldete sich an, Europa wurde von den neuen Ideen des Aufklärertums überschwemmt, in Wien entfaltete sich die Blüte der musikalischen Klassik. Die Form, die sich insbesondere auch als Art des Musizierens verbreitete, war das Streichquartett. Der kleine, in sich geschlossene Kreis von Musikern war die geeignete Form für die stets häufigere Gepflogenheit des häuslichen Musizierens.

Eben diese Form wirkte in Ljubljana auf die Belebung der organisierten Musiktätigkeit ein. Sie trat allerdings nunmehr unter dem neuen Namen der Philharmonischen Gesellschaft an den Tag. Die Anregung kam im Jahre 1794 von dem Ljubljanaer Bürger, Kaminfegermeister und Liebhaber-Violoncellisten Karl Moos und von dem Arzt Karl B. Kogl.

Die beiden Musiker gewannen noch zwei Mitbürger, Jellemitzki und Flikschuh, und gründeten mit ihnen ein Streichquartett. Die ersten Werke, die man übte und ausführte, waren Werke von Pleyel, Haydn, Mozart und anderen damals zeitgenössischen Komponisten.

Das Quartett ist aus reiner Begeisterung für Musik, aus Freude am Musizieren ins Leben gerufen worden. Die Quartettform entsprach den damaligen bescheidenen Verhältnissen in Ljubljana. Nach einigen Monaten Arbeit entschlossen sich die vier

Enthusiasten, noch weitere Musikliebhaber heranzuziehen. Im Oktober 1794 versandte Kogl ein Rundschreiben, in dem er den Wunsch zum Ausdruck brachte, es mögen der neuen Vereinigung noch andere Mitglieder beitreten, sowohl »Tonkunstkenner«, wie es im Brief heißt, als auch »Tonkunstliebhaber«, die ersteren als Mitwirkende, die letzteren als Zuhörer. Als Mitglieder meldeten sich alsbald Kaufleute, Maler, Lehrer, Geistliche und Gewerbetreibende. Den Kern der Gesellschaft bildeten anfänglich 15 Mitglieder und die vier Mitglieder des Streichquartetts. Begeisterung und Ehrung verhalfen zum baldigen öffentlichen Auftreten. Die Veranstaltungen nannte man bis zum Jahre 1836 Akademien. Das Programm war anfänglich nur vom Streichquartett abhängig. Doch wurde die erste Akademie durch eine »kurze Symphonie«, wie es heißt, eingeleitet. Um welche Symphonie es sich handelte, ist nicht bekannt, allerdings war der Erfolg sehr groß. Später wurden die Programme der Veranstaltung hauptsächlich vom Orchester gestaltet. Die Gesellschaft machte sich unverzüglich an die Anschaffung der notwendigen Musikalien und Instrumente. So wurde Notenmaterial von Werken Pleyels, Haydns, Gyrowetz', Beethovens, Rossettis und anderer Komponisten angekauft. Die Auswahl der Namen zeigt die Stilrichtung der neuen Gesellschaft an, sie entschied sich für die damals aktuellen zeitgenössischen Künstler.

Die Mitgliedschaft mehrte sich. Die Konstituierung der Vereinigung war unerlässlich, die Ausarbeitung von Statuten eine Notwendigkeit. Die einstimmig angenommene erste Fassung mit dem Titel „Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Laibach“ wurde im Jahre 1796 gedruckt.

Die Statuten sind noch heute ein interessantes Dokument. Aus ihnen gehen die Tätigkeit und die Organisation der Vereinigung, aber auch die Arbeitsweise des Orchesters, das Auftreten und die Veranstaltungen hervor. Die ersten Statuten umfassen 33 Artikel. Die zweite Fassung verminderte die Anzahl der Artikel auf 29 und bestimmte endgültig den Namen der Vereinigung. Der Titel lautete nämlich ganz kurz: „Statuten der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach“. Der Zusatz besagt: »Nach den Statuten vom Jahre 1794 umgearbeitet und festgesetzt im Jahre 1801.« Die Entwicklung brachte es mit sich, daß die Statuten später noch umgeändert, revidiert oder ergänzt wurden.

Artikel 1 der Statuten aus dem Jahre 1801 bestimmt folgendermaßen den Zweck der Gesellschaft: »Verfeinerung des Gefühles durch die Auswahl vortrefflicher Werke der Tonkunst; und Erhöhung des Genusses durch geschmackvolle Ausführung derselben im gesellschaftlichen Kreise.«

Die Leitung der Gesellschaft oblag einer Direktion, sie bestand aus drei Mitgliedern: dem Direktor und zwei sogenannten Repräsentanten der Gesellschaft. Der Direktor wurde aus dem musizierenden Teil der Gesellschaft, der eine Repräsentant aus den zuhörenden, der andere aus den musizierenden Mitgliedern gewählt. Die Direktion wählte aus den Mitgliedern einen Sekretär, die musizierenden Mitglieder einen Orchesterdirektor, die ganze Gesellschaft einen Kassier. Im übrigen regelten die Statuten die Arbeit des Orchesters und die Aufnahme neuer Mitglieder. Die Statuten spiegeln in manchem die Verhältnisse der damaligen bürgerlichen Gesellschaft wider. Heute wirkt zum Beispiel Artikel 20 belustigend: »Die Gesellschaft nimmt jeden, von dem es zu erwarten ist, daß er den Zweck der Gesellschaft befördern, nicht aber stören werde, mit Vergnügen als Mitglied auf. Frauenzimmer jedoch machen hier eine Ausnahme; indem nur Musikdilettantinnen, die den Zweck der Gesellschaft befördern, zu Mitgliedern

aufgenommen werden können. Diese haben auch das Recht, ihren Begleiter in die Akademie einzuführen.« Und Artikel 23: »Geschickte Musikdilettanten und Dilettantinnen werden unmittelbar von der Direktion zu Mitgliedern aufgenommen, und als solche der Gesellschaft angezeigt.« Artikel 25: »Auch auswärtige Musikfreunde, die durch ihre ausgezeichneten musikalischen Talente und Verdienste der Gesellschaft nützen können, werden mit Vergnügen zu Ehrenmitgliedern aufgenommen.«

Die Tätigkeit der Gesellschaft begrenzte sich anfangs also auf interne Auftritte. Es waren Konzerte für den geschlossenen Kreis der Mitglieder, man nannte sie Akademien. Man war da anspruchsvoll genug, es wurde wöchentlich eine Akademie gegeben. Sie wurden – so Artikel 18 der Statuten – als geschlossene Veranstaltung betrachtet: »Folglich steht der Eintritt nur den Mitgliedern offen. Doch erlaubt die Gesellschaft jedem Mitgliede, ausgezeichnete Fremde, oder durchreisende Musikfreunde, nach den Modifikationen, welche die Direktion für nöthig erachtet, in die Akademie einzuführen.« Allerdings bestimmte Artikel 26: »Alle Vierteljahre wird zum Vergnügen der hiesigen Einwohner eine freye Akademie gegeben, wozu jedes Mitglied eine Manns- oder Frauensperson aufführen kann.«

Die Gesellschaft betrachtete demnach ihre Tätigkeit zunächst als Liebhaberei im relativ engen, geschlossenen Kreis. Erst die Statuten aus dem Jahre 1809 öffneten einigermassen den Zutritt zu den Akademien. Mag sein, daß das kulturelle Niveau in den ersten Dezennien des Wirkens der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana für öffentliche Konzerte noch nicht aufgeschlossen war und sich ihr Orchester nur einem begrenzten Kreis von Zuhörern erschließen konnte.

Die Mitglieder der Gesellschaft mußten die materiellen Mittel für ihre Tätigkeit selbst aufbringen. Der monatliche Mitgliederbeitrag von einem Gulden konnte für das sich ausbreitende Wirken nicht genügen. Die Instrumente und Musikalien mußten angeschafft werden: für ein neues Klavier wurden 165 Gulden aufgebracht. Auch die wöchentlichen Akademien waren mit Auslagen verbunden. Schon früh wurden fremde Künstler zu Auftritten verpflichtet und auch honoriert. Alle derartigen Auslagen wurden durch freiwillige Spenden der Mitglieder bestritten. Allerdings erfreute sich die Gesellschaft wachsenden Ansehens in der Stadt und einer wachsenden Zahl von Mitgliedern. Es scheint, es gehörte zum guten Ton, der Gesellschaft als Mitglied beizutreten. Anfang des 19. Jahrhunderts zählte die Gesellschaft 136 Mitglieder, lauter angesehene Bürger, höhere Offiziere, Wissenschaftler, Ärzte, Schriftsteller und Poeten, höhere Beamten und sogar die Geistlichkeit mit dem Bischof an der Spitze. Angesichts dessen darf man sagen, daß sich bei den geschlossenen Akademien eigentlich alles einfand, was im damaligen Ljubljana an Musik Interesse hatte, und so die Exklusivität der Tätigkeit der Gesellschaft rein formell war. Man wollte eben nur unter sich sein!

Es mutet merkwürdig an, daß die an sich ernste Gesellschaft auch mit populären Veranstaltungen für ihr Image in Ljubljana sorgte. So rief sie die einst beliebten Vergnügungsfahrten auf dem Ljubljanica-Fluß wieder ins Leben. Die Fahrten wurden auch zu Ehren fremder Gäste, die auf der Durchreise in Ljubljana Halt machten, veranstaltet. Besonders bekannt ist der Besuch Lord Nelsons und der Lady Hamilton im Jahre 1800. Die Philharmoniker brachten ihnen zu Ehren eine Haydn-Symphonie zur Ausführung.

Auch bei außerordentlichen Ereignissen wurde die Gesellschaft herangezogen. Im Jahre 1801 weilte in Ljubljana die Fürstin Marie Leopoldine. Ihr zu Ehren wurde am 26. Juli eine Akademie veranstaltet, bei der nebst einer Symphonie und zweier Konzerte für Violine und Klavier unbekannter Autoren auch die Kantate eines einheimischen Komponisten, Janez Krstnik Novak, ausgeführt wurde. Ihr Titel lautete: *Krains Empfindungen über den Besuch Ihrer kaiserlichen Hoheit, der verwitweten Churfürstin von Pfalz-Bayern, Marie Leopoldine, und über das Ende des Frankenkrieges, gesungen zu Laibach, im Heumonde 1801.*

Der außerordentliche Anklang, den das Auftreten der Gesellschaft und ihre Tätigkeit in Ljubljana angetroffen hatten, verhalf zum Selbstvertrauen und veranlaßte, ohne Überheblichkeit, Achtung vor den errungenen Leistungen. So entschloß man sich, den Statuten gemäß, »auswärtige Musikfreunde«, wie es darin heißt, zu Ehrenmitgliedern aufzunehmen. Unter den ersten, die eingeladen wurden, war Joseph Haydn im Jahre 1800, der die Einladung gern annahm. Aus Dankbarkeit hat Haydn nach Ljubljana seine Messe in C-Dur geschickt. Später folgten als Ehrenmitglieder Ludwig van Beethoven (1819), Nicolò Paganini (1824), Johannes Brahms (1885), Eduard Hanslick und viele andere.

Es ist interessant, daß der Text des an Beethoven gerichteten Diploms anders lautet als in sonstigen Fällen, wo er mehr allgemein formuliert war. Dieser Text lautet: »Die hiesige Philharmonische Gesellschaft, deren Zweck Verfeinerung des Gefühls und Bildung des Geschmacks im Gebiete der Tonkunst ist, mußte bei ihrem rastlosem Streben, dem Vereine nach innen und außen durch zweckmäßige Wahl neuer Glieder, immer mehr Gehalt, Solidität und Würde zu geben, allgemein von dem Wunsche durchgedrungen werden, die Zahl ihrer Mitglieder durch Euer Wohlgeboren geziert zu wissen. Das Organ dieser Gesellschaft, die unterzeichnete Direction erfüllt, den allgemeinen Wunsch der Gesellschaft realisierend, diesmal ihre angenehmste Pflicht, in dem sie Eu. Wohlgeboren durch Ernennung zum Ehrenmitgliede den vollsten Beweis ihrer tiefsten Verehrung anzunehmen ersucht und zugleich ein Exemplar der Statuten und des Verzeichnisses der damaligen Mitglieder hier beischliesst.«

Beethoven dankte ihr mit einem Brief vom 4. Mai 1819, der folgenden Text hat: »Den Ehrevollen Beweis, welchen mir die würdigen Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft als Anerkennung meiner geringen Verdienste in der Tonkunst dadurch gegeben haben, daß sie mich zu ihrem Ehren Mitgliede erwählt haben, und mir das Diplom darüber durch Herr Magistrats Rath Tuscher haben zustellen lassen, weiß ich zu würdigen, und werde zu seiner Zeit als einen Beweis dieser meiner Würdigung ein noch nicht öffentlich erschienenes Werk durch obgedachten Herrn Tuscher an die Gesellschaft die Ehre haben gelangen zu lassen. Wo übrigens die Gesellschaft meiner bedarf, werde ich jederzeit mich dazu bereit finden lassen. Der philharmonischen Gesellschaft ergebenstes Ehrenmitglied Ludwig van Beethoven.«

In dem zitierten Brief teilte Beethoven also mit, an die Philharmonische Gesellschaft eins seiner Werke zu senden. Keesbacher – der erste Geschichtsschreiber des Musiklebens in Ljubljana – erwähnt im Jahre 1862, daß Beethoven bei dieser Gelegenheit eine Kopie seiner 6. Symphonie geschickt hat, die sich noch heute in der Nationalbibliothek befindet. Es handelt sich um eine Handschrift, die von einem Kopisten geschrieben wurde. Es gibt aber in der Partitur mit Bleistift eingetragene Korrekturen, von denen vermutlich einige von Beethovens Hand stammen.

Allerdings waren die ersten Jahre des Bestehens der Gesellschaft nicht immer von einem Glückstern begleitet. Die Franzosenkriege der neunziger Jahre verschonten auch Ljubljana und die slowenischen Länder nicht. Im Jahr 1799 starb Karl Moos, der sich für die Gründung und den Ausbau der Gesellschaft die meisten Verdienste erworben hatte. Die unruhigen Zeiten nahmen jedoch kein Ende. Ljubljana wurde von Napoleons Truppen mehrmals besetzt (1805-06), im Jahre 1809 schließlich verlor Österreich Teile seines Hoheitsgebiets und Napoleon gründete nun unter anderem die Illyrischen Provinzen. Das Land Krain wurde ihr Kerngebiet und die Stadt Ljubljana wurde zu ihrer Hauptstadt erhoben.

Die Illyrischen Provinzen brachten einem Teil der Slowenen eine gewisse Selbstständigkeit und wurden von der slowenischen Intelligenz mit Begeisterung aufgenommen. Es wurden slowenische Schulen eingeführt, die slowenische Sprache kam zu ihren Rechten. Die Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft blieben jedoch kaisertreu. So stellte die Philharmonische Gesellschaft bis zum Ende der Franzosenzeit und der kurzlebigen Illyrischen Provinzen im Jahre 1814 ihre Tätigkeit ein.

Nach dem Sieg über Napoleon trafen Europas Herrscher zu vielen Konferenzen zusammen. Eine Konferenz fand auch in Ljubljana 1821 statt und ist als Laibacher Kongreß in die Geschichte eingegangen. Man berichtet von vielen Konzerten, bei denen die Mitwirkung der Philharmonischen Gesellschaft unumgänglich war.

In den nun folgenden ruhigeren Zeiten konnte die regelmäßige Tätigkeit der Gesellschaft unter Beobachtung der neuen Statuten fortgesetzt werden. Der Direktion waren die Aufrechterhaltung und das Wohl der Gesellschaft gänzlich anvertraut. Sie konnte sich zu diesem Zweck aller Mittel bedienen, die mit den Statuten nicht im Widerspruch standen. Dem Direktor stand die Oberleitung über das Ganze zu. Doch hatte er ohne Zuziehung und Beistimmung beider Repräsentanten, sowie die Repräsentanten ohne Einwilligung des Direktors, nie etwas vorzunehmen. Das Amt der Direktion dauerte ein Jahr. Die Wahl geschah einen Monat vor dem Ablauf des Jahres. Die Beschlüsse geschahen durch geheime Abstimmung aller Mitglieder und durch Stimmenmehrheit.

Für die reibungslose Tätigkeit der Gesellschaft sahen die Statuten besondere Instruktionen für den Direktor, für den Ausschuß und für das Orchester vor.

Die Bestimmungen liegen gedruckt vor. Sie sind betitelt „Instruktionen für das Orchester der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach. Verfaßt im Jahre 1805.“

Nach den Angaben aus dem Jahre 1802 zählte das Orchester 25 Ausführende und zwar: 4 erste und 4 zweite Violinen, 2 Violen, 2 Celli, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 1 Klarine, 1 Pauke und 1 Kontrafagott. Die Konzertsaison war in zwei Teile eingeteilt. Vom 1. Mai bis zum letzten Oktober und vom 1. November bis zum letzten April. Es war also eigentlich keine Pause dazwischen vorgesehen.

Die Instruktion umfaßt drei Abschnitte, der erste war dem Orchesterdirektor, der zweite den musizierenden Mitgliedern überhaupt und der dritte der ordentlichen und richtigen Ausführung der Musikwerke gewidmet.

Die Pflichten und Aufgaben des Orchesterdirektors, wie man ihn nannte, waren in der Instruktion detailliert angeführt. So hatte er bei seinem Antritt die Musikalien und Instrumente zu übernehmen, sie zu verwahren und für sie zu haften. Allein die Aufsicht, Sorge und Disposition des Klaviers war dem musikalischen Repräsentanten überlassen. Der Orchesterdirektor hatte von jedem Mitgliede, welches Musikalien oder ein

Instrument zu gebrauchen wünschte, einen Empfangsschein zu verlangen. Er hatte auch das Verzeichnis der Musikalien und Instrumente zu führen, sie in Ordnung zu erhalten, sie bei Bedarf duplieren zu lassen und für die Brauchbarkeit der Instrumente Sorge zu tragen. Er mußte mit der zeitgenössischen Literatur auf dem laufenden sein und die Anschaffung neuer Musikalien der Direktion vorschlagen. Seine Sorge war die Zusammenstellung der jeweiligen Akademie-Programme oder, wie es in der Instruktion heißt, »die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Sinfonien und Ouvertüren«. Die Gesang- und Instrumenten-Konzertstücke mit Klavierbegleitung aber gehörten unmittelbar unter die Leitung der Direktion. Die Instruktion bestimmt ausdrücklich: Dem Orchesterdirektor »wird die jedesmalige frühere und fleißige Durchsicht der Musikwerke empfohlen, um den Charakter und die Bewegung derselben desto richtiger zu beurtheilen und angeben zu können«. Für die Ausführung hatte er die Proben und ihre Anzahl zu bestimmen. Die Instruktion besagt ausdrücklich, er habe »dabei jederzeit selbst, so wie bei den Akademien, zu erscheinen, und alle Mittel – jedoch mit Klugheit und Anstand – für die Vervollkommnung des Orchesters anzuwenden. Desswegen hat er das Recht, die musizierenden Mitglieder nach seiner Einsicht bei Ausführung der Musikstücke zu verwenden«.

Die Anweisungen, die die Instruktion an die »musizierenden Mitglieder« richtete, sind zunächst von der damals üblichen Aufführungspraxis zu verstehen. Jedes musizierende Mitglied, heißt es, wird es nicht unterlassen, dem Orchesterdirektor jederzeit mit Achtung entgegen zu kommen, und sich seinen Anordnungen mit Bereitwilligkeit zu unterziehen. Es hat nach Möglichkeit bei jeder Probe, wenn sie ihm angesagt wird, genau um die bestimmte Zeit zu erscheinen. Die Erfahrung lehrt, heißt es weiter, daß nur von häufigen Proben die Vervollkommnung des Orchesters und der vorteilhafteste Eindruck auf die Zuhörer abhängen.

Umfangreicher sind in der Instruktion die Anweisungen für die ordentliche und richtige Ausführung der Musikwerke. Sie sind sowohl für den Orchesterdirektor als auch für Mitglieder des Orchesters bestimmt.

Sonderbar mutet Punkt 3 an: »Um den unangenehmen Eindruck des Stimmens der Instrumente so viel wie möglich zu vermindern, ist es eine unerläßliche Vorschrift, daß der Orchesterdirektor zuerst und allein mit einem Hauptinstrumente zusammenstimme, dann zu jedem einzelnen hingehe und es einstimme. Nach geendigter einzelner Einstimmung geht der Orchesterdirektor noch einmal seine Seite durch, und dann folgt der Direktor der zweiten Violin mit seiner Seite. Sowohl während dieser Einstimmung, als hernach, soll jedes Mitglied alles Fürsichspielen und das unnütze immerwährende Ertönen der Instrumente gänzlich unterlassen.«

Die Instruktion enthält Anweisungen für sonst übliche Usancen: »Bei Akademien ist das vom Orchesterdirektor mit dem Bogen gegebene Zeichen eine Einladung für das ganze Orchester zur Produktion zu erscheinen.« Weitere Anweisungen für das Verhalten bei den Darbietungen waren offenbar Musikern zugedacht, die nicht von Beruf Musiker waren. Sie wurden folgendermaßen ermahnt (Punkt 4): »Um den Eindruck der Musik gleich im Anfang so wirksam als möglich zu machen, ist es eine unerläßliche Vorschrift, daß auf das erste gegebene Zeichen des Orchesterdirektors das ganze Orchester eine Pause von einigen Minuten beobachte und bei dem zweiten Zeichen sogleich das Stück, seiner Anleitung gemäß, mit Aufmerksamkeit und Kraft anfangen.« Noch detaillierter waren die

Anweisungen in Punkt 5: »Bei Orchesterstücken, wo mehrere Personen eine Stimme spielen, ist es ein Hauptgrundsatz, sie so einfach als möglich vorzutragen. Deswegen hat jedes Mitglied sich genau an die angegebenen musikalischen Zeichen zu halten; keine Note länger oder kürzer auszuhalten, als vorgeschrieben ist; keine vorgeschriebenen Ligaturen oder Abstössungen zu unterlassen oder andere vorzutragen; keine Nachdrucke oder Verzierungen dahinein zu legen, wo sie nicht stehen; bei dem Anfang der Musikstücke und nach Fermaten dem Orchesterdirektor nicht vorzueilen, sondern vielmehr die Augen gegen ihn zu wenden, um die genaueste Gleichheit in der Fortschreitung des Stückes hervorzubringen. Die Vernachlässigung dieser Vorschrift stört die Einheit und Gleichheit der Produktion bis zum Unangenehmen; und das ästhetische Ganze erscheint als eine Masse von Tönen in Gärung, welche den Zuhörer oft in die peinlichste Lage versetzen.« Und weiter Punkt 6: »Um diese Einheit in der Produktion zu bewirken, ist der Orchesterdirektor da. Jedes Mitglied lasse sich daher die Befolgung seiner Erinnerung (gemeint sind offenbar Anweisungen, Anm. d. Verf.) angelegen sein, ohne sich gekränkt zu fühlen, weil es hier nicht auf die Geschicklichkeit des Einzelnen, sondern des Ganzen ankömmt. Es sehe den Orchesterdirektor lieber als den Mann an, der durch unablässiges Streben nach Vollkommenheit der Produktion den Ruhm des Orchesters und der Gesellschaft nach Kräften zu vermehren trachtet.« Und schließlich Punkt 7: »Deswegen ist es nothwendig, daß außer dem Orchesterdirektor kein Mitglied während der Produktion Erinnerungen (das heißt offenbar Anweisungen oder Bemerkungen, Anm. d. Verf.) an das Orchester mache, denn es stört den Orchesterdirektor, es stört die übrigen Mitglieder und erregt Mißgunst. Man eröffne vielmehr seine Meinung vor oder nach der Produktion dem Orchesterdirektor selbst.« Ein derartiger demokratischer Zug, könnte man sagen, kommt letztlich in der Bestimmung zum Ausdruck, daß sich – laut Punkt 10 – einige Mitglieder von dem Orchesterdirektor wählen lassen, um ihn in seinen Verrichtungen zu unterstützen.

Die Instruktion hatte vielleicht ähnliche Bestimmungen von anderswo zum Vorbild. Allerdings entsprach sie den Bedürfnissen der Laibacher Verhältnisse. Viel später, im Jahr 1849, als neue Umstände das Wirken der Gesellschaft bestimmten, diente die Instruktion aus dem Jahre 1805 als Grundlage für neue Vorschriften und Regeln. Immerwährende Gültigkeit behielt und behält der Schlußsatz der alten Instruktion: »Mehr noch als diese Instruktionen werden wechselseitige Bereitwilligkeit, zuvorkommendes Betragen und Einigkeit aller musizierenden Mitglieder überhaupt zur Erreichung des gesellschaftlichen Zwecks beitragen.«

Eine wichtige Ergänzung zu unserer Vorstellung der Tätigkeit der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft im ersten Dezennium ihres Bestehens ist der erhaltene „Musicalien-Katalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft No. 1 seit November 1794 bis letzten Juni 1804.“

Der Katalog bietet einen interessanten Einblick in die Programmrichtung der damaligen Gesellschafts-Direktion. Er ist in drei Teile eingeteilt und systematisch geordnet.

Der erste Teil umfaßt zunächst Kammermusik, aber auch Symphonien, Ouvertüren usw., der zweite Teil Kirchenmusik und der dritte Klavierwerke. Im Ganzen sind es 239 Nummern. Jeder Teil ist in Unterkapitel eingeteilt.

Im ersten Unterkapitel des ersten Teils sind 82 Symphonien eingetragen. Darunter befinden sich Werke von Haydn, Beethoven (die erste und die zweite Symphonie), Gyrowetz, Pleyel, Paul Vranitzky, Mozart und anderen. Es folgen 40 Ouvertüren von Beethoven, Cannabich, Capuzzi, Cherubini, Cimarosa, Gluck, Haydn, Kunzen, Mayr, Marinelli, Mozart, Nasolini, Paisiello, Paer u.a. Das Subkapitel „Symphonische Concerte“ enthält Konzerte, Serenaden, Quintette, Quartette und Werke für Blasinstrumente.

Der zweite Teil ist weniger umfangreich. Er enthält Arien, Duette, Oratorien, Kantaten, Messen, Offertorien usw.

Die im dritten Teil enthaltenen Stücke sind auch nicht sehr zahlreich. Es befinden sich darin Werke von Mozart, Beethoven, Koželuh, Hummel und anderer weniger bekannter Meister jener Zeit.

Wie schon erwähnt, war es Pflicht des Musikdirektors, die Musikalien zu beschaffen. Die Auswahl bezeugt eine umfassende Kenntnis der damaligen musikalischen Literatur. Die Laibacher Philharmonische Gesellschaft war deshalb weit entfernt von jedem Provinzialismus. Bedenkt man, daß jede Woche im Jahr eine Akademie veranstaltet wurde und daß Wiederholungen im Programm bestimmt nicht oft vorkamen, so muß man nicht nur den aufopfernden Fleiß des Orchesters bewundern, sondern sich auch den großen Bedarf an Notenmaterial vorstellen. Es wurde aus den Spenden der Mitglieder käuflich erworben, vieles auch als Geschenk erhalten.

Der Katalog vermittelt also einen richtigen Einblick in die Musiktätigkeit der Gesellschaft. Die Mitglieder waren stets auf dem laufenden über die zeitgenössische deutsche und italienische Musik. Dank der Philharmonischen Gesellschaft hatte Ljubljana auf musikalischem Gebiet an die europäische musikalische Tradition Anschluß gefunden und war ein Teil derselben geworden. Darin fanden auch einheimische Komponisten den nötigen Ansporn und die Richtung, die sie einschlagen sollten. Die Ehrenmitgliedschaft bedeutender, bekannter und beliebter ausländischer Komponisten jener Zeit war ihrerseits eine Bestätigung des Ranges, den die Gesellschaft auch außerhalb der engen Grenzen der Stadt Ljubljana und Krains errungen hatte.

Dieser Erfolg gelang ihr in den ersten Dezennien ihres Bestehens. Sie konnte in Ljubljana und im weiteren Umkreis des Landes Krain festen Fuß fassen und ließ die Stadt Ljubljana im österreichischen Kaiserreich zu einem der bedeutenderen Musikzentren werden. Leider aber nahm die Intensität ihrer Tätigkeit in den folgenden Zeiten zunächst ab, und erst später festigte sich ihre Stellung wieder. Die neue Zeit brachte allerdings neue Probleme, die durch die aufgekommenen nationalen Gegensätze gekennzeichnet waren.

Bessere Zeiten traten erst mit dem Eintreffen Anton Nedvěds (1829-1896) aus Hořvice in Böhmen auf. Nach Ljubljana kam er im Jahre 1856. Er gründete einen gemischten und einen Männerchor und verschaffte sich Geltung als erfolgreicher Pädagoge und Dirigent. Bei Konzerten wurden große Vokal- und Instrumentalwerke ausgeführt. Mit Nedvěd erlebte die Philharmonische Gesellschaft eine Wiedergeburt. So wurde das 100jährige Geburtstagsjubiläum Beethovens mit zwei Festkonzerten gefeiert. Es kamen fremde Künstler nach Ljubljana, so der Violinvirtuose Pablo de Sarasate u.a. Nedvěd leitete die Philharmonische Gesellschaft durch 26 Jahre. Er machte sich auch als Gründer des Lesevereins (Čitalnica) von Ljubljana (1861) und der Glasbena Matica (1872) verdient. Als Komponist gesellte er sich zur slowenischen nationalen Musikbewegung.

Unter seiner Führung gedieh merklich auch die Musikschule (gegründet schon im Jahre 1815). Als Pädagoge verschafften sich neben ihm rasch Anerkennung zwei junge, fähige Musiker: der Wiener Josef Zöhrer und Hans Gerstner aus Luditz.

Nach Nedvëds Rücktritt im Jahre 1883 wurde Zöhrer der neue Musikdirektor der Gesellschaft. Als Dirigent der meisten Konzerte brachte er in Ljubljana eine Reihe zeitgenössischer Werke zum ersten Mal zur Ausführung. Darunter waren Symphonien von Johannes Brahms, Anton Bruckner, Antonin Dvořák und P. I. Tschaikowsky. Schon im Jahre 1885 gab er die Anregung, Johannes Brahms, den er überaus schätzte, zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft zu ernennen. Bei seiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer und Musikdirektor hatte Zöhrer eine der führenden Rollen im Musikleben Ljubljanas eingenommen. Er war auch als Komponist tätig. Eine Reihe seiner Werke erschien im Leipziger Musikverlag Kistner. Die Leitung der Philharmonischen Gesellschaft behielt er bis zum Jahre 1912, als er in den Ruhestand trat. Zöhrer wirkte auch als Pianist. Er war aus Wien gebürtig (geb. 1841), wo er Musik bei E. Pirkhardt, Jul. Epstein und S. Sechter studiert hatte. Er starb in Ljubljana im Jahre 1916.

Die Philharmonische Gesellschaft brachte regelmäßig große vokal-instrumentale Werke zur Ausführung und sorgte für eine regelmäßige symphonische und kammermusikalische Saison. Besonders feierlich wurden die Geburts- und Sterbetage großer Meister (Weber, Mozart, Schubert u.a.) begangen.

In der Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft wirkten im 19. Jahrhundert sowohl Slowenen als Deutsche mit. Als jedoch im Jahre 1872 die Glasbena Matica gegründet wurde, entstand eine Spaltung der Kräfte und die Philharmonische Gesellschaft wurde immer mehr zu einer deutschen Musikvereinigung, die zunächst in einem Teil der deutschen Einwohnerschaft in Ljubljana Stütze und Beistand suchte. Die Glasbena Matica bemühte sich bewußt um den Aufbau einer nationalen Musikkultur. Zu diesem Zwecke organisierte sie ihre eigene Musikschule, gab musikalische Publikationen heraus und veranstaltete Konzerte. Ihre Tätigkeit reichte in alle slowenischen Länder der damaligen Monarchie. Einen großen Erfolg erreichte sie mit ihrem Chor, der die gesamte klassische Chorliteratur zur Aufführung brachte, und widmete einen großen Teil ihres Wirkens besonders der zeitgenössischen slowenischen Musik.

Als im Jahre 1908 noch die Slowenische Philharmonie gegründet wurde, vermehrte sich die Anzahl der Konzerte. Zwischen der Philharmonischen Gesellschaft und der Glasbena Matica entstanden oft scharfe Gegensätze, die nationale Vorzeichen trugen, doch entwickelten schließlich beide in Ljubljana eine lebendige musikalische Tätigkeit und verliehen damit der Stadt – zumindest in musikalischer Hinsicht – eine außerordentliche Stellung unter den damaligen Hauptstädten der Monarchie. Unter den bedeutenderen fremden Gästen soll des Gastbesuchs der Berliner Philharmonie unter dem Dirigenten Hans Richter im Jahre 1900 gedacht werden; es gastierte Richard Strauß mit dem Berliner Tonkünstlerorchester im Jahre 1903, und es folgten zahlreiche Gastkonzerte der Wiener und Münchner Orchester in den folgenden Jahren.

Besonders feierlich hatte die Philharmonische Gesellschaft die Saison 1901/02 vorbereitet, als das zweihundertjährige Bestehen der Gesellschaft gefeiert wurde. Die Feierlichkeiten im Mai 1902 hatten einen breiten Widerhall im musikalischen Leben der Monarchie gefunden, es berichteten davon alle bedeutenderen einheimischen und fremden Zeitungen.

Unter den Komponisten, die schon früh auf den Konzertprogrammen der Gesellschaft aufscheinen, waren auch Hugo Wolf, aus Slovenj Gradec (Windischgraz) gebürtig, Richard Strauß und Gustav Mahler. Den Hauptteil der Programme aber bildeten die Werke der Wiener Klassiker, weiters Johannes Brahms', Anton Bruckners, Antonin Dvořáks und Tschairowskys.

Im Jahre 1908 rief die Gründung der Slowenischen Philharmonie einen neuen Aufschwung im Musikleben von Ljubljana hervor. Die Leitung hatte der junge tschechische Dirigent Vaclav Talich, der in Ljubljana praktisch seine große Karriere begann, ebenso wie ein anderer namhafter Meister, Fritz Reiner, der eine Saison (1910/11) Dirigent der slowenischen Oper war. Der große Aufschwung erlahmte mit dem ersten Weltkrieg.

In den schwierigen Kriegszeiten leitete die Philharmonische Gesellschaft und ihre Musikschule der Konzertmeister Hans Gerstner und bereitete auch Konzerte vor. Trotz der schweren Kriegszeiten gelang es Gerstner jedoch, fremde Meister nach Ljubljana einzuladen (Adolf Busch, Paul Grümmer, Willy Burmeister, Jul. Schuh, Paul Weingarten, Wilhelm Backhaus, Alfred Hoehn u.a.).

Im Oktober 1918 endete das Jahrhunderte währende Zusammenleben und die Verbundenheit mit dem deutschen Kulturraum, in welchem sich das slowenische Volk mühevoll Geltung verschaffen wollte und um sein nationales Überleben ringen mußte. Die alte Philharmonische Gesellschaft, die auch während des Krieges mit allen Kräften die Tradition erhalten wollte, verlor wegen ihrer deutschen Orientierung jenen Boden, den sie vorher besaß. Doch behielt sie noch nach dem Jahre 1918 unter dem Namen „Filharmonična družba“ im Rahmen der Glasbena Matica eine partielle Selbständigkeit.

Die neuen Formen erwiesen sich aber als nicht so günstig, wie es die alte Philharmonische Gesellschaft war. So muß man in den ersten Nachkriegsjahren in Ljubljana eine Stagnierung der musikalischen Reproduktionstätigkeit bzw. der Veranstaltung regelmäßiger symphonischer und kammermusikalischer Konzerte feststellen. Es dauerte eine lange Zeit, bis sich die reichhaltige Überlieferung des Wirkens der Philharmonischen Gesellschaft in neuem Rahmen und unter neuen Formen wieder fortsetzen konnte.

Literatur

Emil Bock, *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702-1902*, Laibach 1902.

Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*, Ljubljana 1959.

Dragotin Cvetko, „Beethovens Beziehungen zu der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft“, in: *Gesellschaft für Musikforschung*, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970.

Dragotin Cvetko, „Instruktionen für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805)“, in: *Symbolae Historiae Musicae – Helmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, hg. v. F. W. Riedel und H. Unverricht, Mainz 1971.

Friedrich Keesbacher, *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1701 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Laibach 1862.

Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana 1899-1919*, Ljubljana 1985.

Peter Radics, *Die Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, Manuskript in der Nationalbibliothek Ljubljana.

Objavljeno v: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller. [Pfaffenhofen], Ludwig, 1990. Str. 367–377.

Povzetek

Delovanje in vloga Filharmonične družbe v Ljubljani

Filharmonična družba, ustanovljena leta 1794 v Ljubljani, je bilo združenje ljubiteljev in poklicnih glasbenikov, ki jih je povezovalo negovanje glasbene umetnosti. Njene korenine so povezane z godalnim kvartetom glasbenih zanesenjakov, vendar je družba kmalu ustanovila orkester, pridobila pevce ter začela prirejati interne in javne koncerte. Iz statuta izvemo, da je z izbiro dobrih skladb in prepričljivo izvedbo plemenitila čustva in oblikovala glasbeni okus. Čeprav je bila ob ustanovitvi izključno meščanska, se ji je pozneje pridružilo tudi plemstvo. V prvih letih delovanja je bila programsko usmerjena v klasicizem, kar izpričuje ohranjen katalog izvajanih kompozicij za leta 1794–1804, med katerimi so imela pomembno mesto dela Mozarta, Haydna in Beethovna. Haydn in Beethoven sta bila leta 1801 oziroma 1819 izvoljena za častna člana družbe. Za potrebe svoje poustvarjalnosti je Filharmonična družba leta 1820 osnovala lastno glasbeno šolo, najprej za petje, nato za godala in pihala ter tako skrbela za podmladek. Okoli leta 1830 je doživljala krizo, povezano s slogovnim preusmerjanjem repertoarja iz klasicizma v romantiko, kar je bilo zares preseženo šele z letom 1858, ko je družbo prevzel Anton Nedvčed. Po letu 1860, ko so se nacionalna trenja stopnjevala, je ljubljanska Filharmonična družba postajala vse bolj nemška, po članstvu in repertoarju. Kot njena protiutež je bila leta 1872 na pobudo slovenskih rodoljubov ustanovljena Glasbena matica kot osrednja slovenska glasbena ustanova. Tudi Nedvčed je zaradi svojega narodnega prepričanja leta 1883 prepustil mesto direktorja Filharmonične družbe Dunajčanu J. Zöhrrerju. Filharmonična družba je uspešno delovala do leta 1919 in je bila pomemben dejavnik v glasbenem življenju Ljubljane.

(Edo Škulj)

Der Archivalienbestand der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert

Die *Philharmonische Gesellschaft in Laibach* hat in Ljubljana (Laibach) während ihrer 125-jährigen Geschichte (von 1794 bis 1919) große musikalische und kulturelle Leistungen vollbracht. Als Nachfolgerin der *Academia philharmonicorum* hat sie jenen Boden entscheidend mit geschaffen, in dem das heutige Musikleben der slowenischen Hauptstadt seine Wurzeln hat. Ljubljana kann auf diese musikalische Tradition stolz sein, die es mit der gesamteuropäischen Musik des 19. Jahrhunderts verbindet; denn die Bemühungen der Gesellschaft, alle bedeutenden neuen Werke und berühmten Künstler auch in Ljubljana vorzustellen, waren – wie die heute verfügbaren Archivalien zeigen – höchst erfolgreich.

Der Archivalienbestand der *Philharmonischen Gesellschaft* wird (soweit er erhalten ist) an zwei Orten aufbewahrt: a) in der *Narodna in univerzitetna knjižnica* [National- und Universitätsbibliothek] (fortan: NUK) Ljubljana mit der Bestandskennung »Arhiv Filharmonične družbe« [Archiv der Philharmonischen Gesellschaft] und b) im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* mit der Bestandskennung „Philharmonische Gesellschaft in Laibach“.

In der NUK in Ljubljana sind alle Archivalien der *Philharmonischen Gesellschaft* gesammelt worden, die sich in Slowenien erhalten hatten und dort verblieben waren. Das Material ist in Schachteln und Mappen aufbewahrt und in folgender Ordnung archiviert:¹

- Archiv der *Philharmonischen Gesellschaft* nach dem 1. Weltkrieg;
- Pläne der Tonhalle, Rechnungen, Kontrakte usw.;
- Beilagen, Rechnungen (1919-1924), Protokolle 1851, Zeitungskritiken, Korrespondenz (1876, 1882, 1885, 1886, 1891, 1893, 1895, 1896, 1898, 1901, 1905, 1906);
- Verzeichnis der Mitglieder; Glückwünsche, Räumlichkeiten;
- Konzertprogramme 1816-1900;
- Dr. Friedrich Keesbacher. *Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft*. Manuskript. 1901;
- Peter von Radics. *Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft*. Manuskript. Laibach 1909.

Die Sammlung im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* ist in drei großen Schachteln aufbewahrt und beinhaltet:

Schachtel 1: Statuten 1801, 1849 (Abbildung 1); Instruktionen für den Direktor und andere Mitglieder der Gesellschaft 1849; Statuten 1862; Hausordnung; die Texte zu den Oratorien *Christus am Ölberg* (Ludwig van Beethoven), *Das Weltgericht* (Friedrich Schneider) und *Die sieben Worte des Heilands am Kreuze* (Joseph Haydn); Konzertprogramme 1854-1865; Chronik I (26.06.1899-30.09.1907) und Chronik II (verfasst von Josef Hauffen). Manuskripte; Verzeichnis sämtlicher Mitglieder in den Jahren 1833 und 1863; Ehrenmitglieder; Einladungen 1844; Dokumente zum

¹ Die Form und das Arrangement der folgenden Detail-Hinweise zu den Archivbeständen sind aus der Spezifik der beschriebenen Quellen abgeleitet.

Jahresabschluss 1830/31 und zum Rechnungsabschluss 1860, 1861; Jahresberichte 1866/67 bis 1881/82, 1883/84 bis 1891/92, 1892/94, 1894/97 (u.a. betreffs des Erdbebens im Jahre 1895), 1897/98 bis 1909/10, 1913/14 bis 1917/18.

Schachtel 2: Konzertkritiken (aus: *Der Cursalon* 04.05.1890, 29.09.1892; *Laibacher Tagblatt* 13.11.1871, 29.12.1872, 20.12.1875, 03.05.1876, 24.07.1876, 23.01.1877, 14.05.1877, 13.11.1877, 10.04.1879; *Laibacher Wochenblatt* 19.03.1881, 22.07.1882, 22.11.1884, 21.03.1885, 24.03.1888, 14.12.1889, 29.03.1890, 10.01.1891, 19.03.1892; *Laibacher Zeitung* 1897-1899; *Deutsche Stimmen* 25.03.1898, 10.04.1899, 20.05.1899; *Triester Tagblatt* 04.11.1899; *Neue Freie Presse* 1896; *Nord-böhmisches Volksblatt* 1875); Konzertprogramme 1880-1889, 1890-1899, 1900-1904, 1905-1909, 1910-1914, 1914-1919; Kammermusik 1873-1879; Vertrag mit H. Gerstner 24.12.1895; *Zeitschrift für Musik*. Jg. 87. Nr. 18. 02.09.1920 (ein Artikel von Beate Dvorsky. „Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach“); *Neue musikalische Presse*. Jg. 9. Nr. 20. (Sonntag) 18.05.1902.

Schachtel 3: „Bedeutende Höhe des deutschen kulturellen Schaffens in der ehemaligen Hauptstadt Krain“; „Musikdirektor H. Gerstner zum Gedächtnis“; *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*. 21. Jg. München 1972 (H. Gerstner. „Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach“. S. 168-172); „Landschaftliches Theater in Laibach 1872-1885“; Geigenschülerverzeichnis 1871-1872; Effecten-Lotterie 1872/73; Statuten 1874; Schulordnung 1875; Geschäftsordnung und Instructionen für die Direction der Philharmonischen Gesellschaft; Instructionen für den Lehrkörper; Schulstatut 1887; Instruction für die Lehrer; Aufruf anlässlich des Laibacher Erdbebens 1895; Aufruf an die ausübenden Mitglieder 1900; Vergleichende Tabelle 1900; Satzungen 1901; Verzeichnis des Lehrstoffes 1901; Lehrplan und Lehrstoffverzeichnis 1910; Schulstatut 1910; Bedingungen für Saalvermietung 1910; Kundmachung 1914/15; „Geschichte der Kammermusikaufführungen 1873-1901“; Stundenplan und Lehrerhonorare Juni 1919; F. Keesbacher. *Die Philharmonische Gesellschaft 1701-1862*. Manuskript. 1901; Peter Radics. *Frau Musica in Krain*. Laibach 1877; F. Keesbacher. *Die Musik in Krain und Bedeutung der Philharmonischen Gesellschaft*. Festschrift 1891; Emil Bock. *Die Philharmonische Gesellschaft 1702-1902*. Laibach 1902; *Illustrierte Zeitung*. Jg. 11. H. 33. Wien 1902 („Jubelfeier der Phil. Gesellschaft in Laibach mit Bildern von Tonhalle und Josef Hauffen“); *Deutsche Arbeit*. Prag 1900; *Neue musikalische Presse*. Wien 25.05.1902 („Laibacher Musikfest“); *Neue musikalische Presse*. Wien 19.01.1902 („Die älteste Musikgesellschaft Österreichs“); *Zeitschrift für Musik*. Leipzig 1920; *Alpenländische Monatshefte*. Nr. 1 (Oktober). Graz 1927 (Robert Sieger. „Vom deutschen Lebensraum im Südslawenstaat“. S. 1-7); *Zbori* [Die Chöre, Zeitschrift], Ljubljana 1928; *Volk und Heimat*. Jg. 2. H. 1-2. Neusatz 1939 („Dr. H. Gerstner zum Gedächtnis“. S. 121-127); „Philharmonischer Verein Marburg 1906-07“; Dr. Adolf Hauffen. *Leben und Fühlen im deutschen Volkslied*. Prag 1895; Photographie vom Inneren der Tonhalle als Spital im Jahre 1915; „Deutsche Stimmen aus Krain, Triest und Küstenland“ vom 18.05.1902 (Konzertkritiken“); Verzeichnis der in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführten Werke von Johannes Brahms (erste Aufführung eines Brahms-Werks in Laibach am 28.02.1875: Wilhelm Treiber spielte ein Andante für Klavier); „Haydn-Feier 02.-03.05.1909“; Allgemeine Korrespondenz.

Besonders aufschlussreich hinsichtlich des Wirkens der Gesellschaft sind die Chroniken, die einer der Vorsitzenden der Gesellschaft, Josef Hauffen, geschrieben hat, sowie die Briefe folgender bedeutender Musiker:

- Busch, Adolf (Violinist, vier Briefe)
- Funtek, Leo (Violinist und Dirigent, zwei Briefe)
- Gotthard, Johann Peter (ein Brief)
- Grädener, Karl (Komponist, ein Brief)
- Grümmer, Paul (Violoncellist, acht Briefe)
- Grünfeld, Alfred (Pianist, zwei Briefe)
- Horn, Camillo (Komponist, drei Briefe)
- Kienzl, Wilhelm (Komponist, sechs Briefe)
- Rojic, Anton (Komponist, fünf Briefe)
- Sauer, Emil (Pianist, ein Brief)
- Stolz, Robert (Komponist, ein Brief)
- Ševčik, Oskar (Violinpädagoge, sieben Briefe)
- Weingartner, Felix (Dirigent und Komponist, ein Brief)
- Zajic, Florijan (Komponist, drei Briefe)
- Reger, Elsa (Ehefrau des Komponisten Max Reger, ein Brief)

Über die ‚Slawisierung‘ der Gesellschaft, die nach dem Ersten Weltkrieg betrieben wurde, geben schließlich insbesondere die nachfolgenden Quellen Aufschluss: die Tageszeitung *Slovenski narod* vom 08.04.1919 (darin ein Feuilletonartikel von Anton Lajovic: „Filharmonično društvo“), die Zeitung *Cillier* vom 11.02.1920, die *Marburger Zeitung* vom 28.11.1920 und 07.12.1920 und das *Deutsche Volksblatt* (Neusatz) vom 26.02.1939.

Die Sammeltätigkeit bezüglich des Archivs der *Philharmonischen Gesellschaft* ist sowohl in Ljubljana als auch in Wien abgeschlossen. Allerdings kann man nicht ausschließen, dass zukünftig weitere Archivalien aus dem nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zunächst zerstreuten Besitz dieser Gesellschaft auftauchen werden.

Was die Sammelstrategie betrifft, hat sich die NUK Ljubljana durchaus um eine Vollständigkeit der Materialien bemüht, denn die Musikabteilung der NUK hat die offizielle Aufgabe, alles zu sammeln, was für die Musikkultur Sloweniens von Bedeutung ist; und hierzu gehören sicherlich die Programme der *Philharmonischen Gesellschaft*, die für den großen Zeitraum von 1816 bis 1919 deren Veranstaltungspolitik sowie die enge Verbundenheit mit der jeweils zeitgenössischen europäischen Musik dokumentieren. Zudem besaß die Gesellschaft einen reichen Bestand verschiedenster Manuskripte, Musikalien, Autographen, historischer Dokumente, musikkulturell interessanter Gegenstände und Bilder. (Leider sind viele der ‚Memorabilien‘, die in Jahresberichten der Gesellschaft und anderen Publikationen – z.B. im *Musikbuch aus Österreich*² – Erwähnung finden, heute nicht mehr erhalten.) – Wegen der Zerstreuung des Materials nach dem Ersten Weltkrieg war das Sammeln für die NUK sehr kompliziert; dennoch galt als Hauptkriterium: Alles, was die *Philharmonische Gesellschaft* betrifft, muss

² *Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes.* Wien/Leipzig 01.1904-10.1913 [?].

zusammengetragen und bewahrt werden. Dabei hat die Sammlung in den letzten zwanzig Jahren aufgrund des zunehmenden Interesses an der musikkulturellen Vergangenheit Sloweniens immer mehr an Bedeutung gewonnen.

Im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* wurde der betreffende Bestand nicht im eigentlichen Sinne ‚gesammelt‘, sondern er gelangte durch Dr. Hans Gerstner (d.J.), den Sohn des letzten Musikdirektors der *Philharmonischen Gesellschaft* in Ljubljana, Prof. Hans Gerstner, dorthin. Hans Gerstner (d.J.) hatte alles das, was sein Vater vor der Zerstreuung retten konnte, geerbt und aufbewahrt. Auch er selbst hat einige Aufsätze über die *Philharmonische Gesellschaft* geschrieben.³ Vor seinem Tod, im Jahre 1985, teilte er dem Autor dieses Beitrags mit, dass er die Archivalien der *Philharmonischen Gesellschaft* aus dem Besitz seines Vaters der *Gesellschaft der Musikfreunde* übergeben werde und damit den letzten Willen seines Vaters erfüllen wolle. Im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde* kommt diesem vermutlich 1986 übereigneten Bestand allerdings lediglich die Funktion einer kleinen Dokumentation des Wirkens einer Musikgesellschaft einer ehemaligen Provinzstadt der österreichischen Monarchie zu.

In beiden Fällen – in Ljubljana (in der Musiksammlung der NUK) und in Wien (im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde*) – sind die betreffenden Bestände für jeden Nutzer zugänglich.

Die Bedeutung des Gesamtbestandes erschließt sich vor allem vor dem historischen Hintergrund des Wirkens der Körperschaft, der dieses Archiv einst gehörte, der Laibacher *Philharmonischen Gesellschaft*. Deshalb sei deren Geschichte im Folgenden kurz skizziert. Gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden in Ljubljana zwei Akademien, die *Academia operosorum* (1693) und die *Academia philharmonicorum labacensium*⁴ (1701). Die Bürger von Ljubljana (Laibach) müssen große Musikfreunde gewesen sein, denn sie schlossen sich in einer musikalischen Körperschaft zusammen, wie man sie Anfang des 17. Jahrhunderts zwar in Italien und Frankreich bereits kannte, in ihrem eigenen Umkreis aber noch nicht. Ljubljana war zwar die Hauptstadt des zur habsburgischen Monarchie gehörenden Herzogtums Krain, aber niemals die Hauptstadt eines Staates oder der Sitz eines Fürstenhofes. Das von Slowenen bewohnte Land, das 1689 vom Polyhistor Freiherrn Johann Weichard Valvasor in dem vierbändigen Prachtwerk *Die Ehre des Herzogtums Krain* ausführlich beschrieben wurde, besaß eine einheimische Intelligenzschicht, die sich – wie damals üblich – neben der slowenischen zumeist der lateinischen und der deutschen Sprache bediente. Obwohl die Tätigkeit der *Academia philharmonicorum* nur einige Jahrzehnte andauerte, lebte die mit ihr verbundene Idee eines organisierten Musiklebens auch späterhin weiter. Die Initiative, diese Idee erneut zu verwirklichen, ging im Jahre 1794 von dem Laibacher Kaminfegermeister Karl Moos, einem enthusiastischen Musikliebhaber und

3 Hans Gerstner. „Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach“. *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 3 (1972). S.168-172. – Ders. „Das Konzertleben in Laibach 1882-1918“. *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 3 (1980). S. 191-193.

4 Primož Kuret. „Academia philharmonicorum labacensium“. *Ob 300 obletnici ustanovitve Academie philharmonicorum Labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničā – The 300th anniversary of Academia Philharmonicorum Labacensis and the 100th anniversary of the birth of Composer Blaž Arnič*, Hg. ders. Ljubljana 2002. (= 16. *Slovenski glasbeni dnevi* [16. Slowenische Musiktage]). S. 22-30.

Violoncellospieler, und von dem Arzt Karl B. Kogl aus. Diese beiden gewannen noch zwei weitere ihrer Mitbürger für gemeinsame musikalische Aktivitäten und gründeten mit diesen zusammen ein Streichquartett. Die ersten Werke, die man einstudierte und aufführte, waren Kompositionen von Pleyel, Haydn, Mozart und anderen damals geschätzten zeitgenössischen Komponisten.

Die neuerlichen Anfänge dieses musikgesellschaftlichen Zusammenschlusses in Ljubljana sind insbesondere dokumentiert in den bereits 1796 gedruckten *Statuten der musikalischen Gesellschaft Laibach*, dann in den *Instructionen für Orchester* und in einem *Musicalien-Katalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft No. 1 seit November 1794 bis letzten Juni 1804* – Dokumente, die alle im Bestand »Arhiv Filharmonične družbe« der NUK erhalten sind. Vor allem der genannte *Musicalien-Katalog* gewährt Aufschluss über die Programmgestaltung der damaligen Gesellschaftsdirektion. Im Ganzen enthält er 239 Titel, die in verschiedenen Systematikgruppen bzw. deren Untergruppen verzeichnet sind. Der erste Teil umfasst Kammermusik, aber auch Symphonien, Ouvertüren usw., der zweite Kirchenmusik und der dritte Klavierwerke. Der Katalog zeigt somit das breite Spektrum der musikalischen Tätigkeit der Gesellschaft bereits in der Zeit von 1794 bis 1804.⁵

Die Mitglieder der Gesellschaft mussten die materiellen Mittel für ihre Aktivitäten dort selbst aufbringen. Die Gesellschaft betrachtete ihre Tätigkeit zunächst als eine Liebhaberei in einem relativ kleinen, geschlossenen Kreis. Erst die Statuten aus dem Jahre 1809 öffneten diesen Zirkel einigermaßen und gewährten nunmehr auch Nichtmitgliedern den Zutritt zu den „Akademien“ (d.h. Konzerten) der Körperschaft. Anfang des 19. Jahrhunderts zählte die Gesellschaft 136 Mitglieder, alles angesehene Bürger, darunter höhere Offiziere, Wissenschaftler, Ärzte, höhere Beamte, Literaten und sogar Angehörige der Geistlichkeit mit dem Bischof an der Spitze.

Die Franzosenkriege verschonten auch Ljubljana nicht. Die Stadt wurde von Napoleons Truppen dreimal besetzt, 1797, 1805/06 und 1809. Im Jahr 1809 schließlich verlor Österreich Teile seines Hoheitsgebiets, und Napoleon gründete die Illyrischen Provinzen mit Ljubljana als Hauptstadt. Damals stellte die *Philharmonische Gesellschaft* ihre Tätigkeit ein, und zwar bis zum Ende dieser kurzlebigen Illyrischen Provinzen im Jahr 1813.⁶

Die in der NUK erhaltenen Konzertprogramme dokumentieren, dass bereits im Jahr 1816 in Ljubljana wieder ein reges Konzertleben zu verzeichnen war. Besonders reich an musikalischen Veranstaltungen war dann die Saison 1820/21, als nach dem Sieg über Napoleon Europas Herrscher in Ljubljana zu einer Konferenz zusammentrafen. In den zahlreichen Konzerten und Opernvorstellungen profilierte sich damals insbesondere der

5 Vgl. Konrad Stekl. »Eine bedeutende deutsche Kulturarbeit in Laibach«. *Blätter für Heimatkunde* 3 (1962). S. 105-115. – Primož Kuret. „Die Struktur und die Funktion der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach)“. *Colloquium Die Instrumentalmusik (Struktur-Funktion-Ästhetik)*, Hg. Petr Macek. Brno 1991. S. 95-100. — Ders. „Die Rolle und Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana“. *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, Hg. N. Dubowy/S. Meyer-Eller. Pfaffenhofen 1990. S. 367-377.

6 Ders. „Die Laibacher Philharmonische Gesellschaft und die Illyrischen Provinzen (1809-13)“. *Colloquium Musica ac societas (1740-1815)*, Hg. Petr Macek. Brno 1994. S. 173-179.

junge tschechische Musiker Kaspar Mašek als Dirigent und Komponist.⁷ Auch seine Frau, die Sängerin Amalie Horny Mašek, feierte in dieser Zeit große Triumphe. Etwas später errang auch der tschechische Violinist Josef Beneš im Musikleben der Stadt eine bedeutende Rolle. Darüber berichtete insbesondere die örtliche Presse, vor allem die *Laibacher Zeitung* und das *Illyrische Blatt*. In der *Philharmonischen Gesellschaft* hatte man sich mittlerweile auch entschlossen, den Statuten gemäß „auswärtige Musikfreunde“, wie es darin heißt, als Ehrenmitglieder aufzunehmen. Unter den ersten war Jo-seph Haydn (bereits im Jahre 1800), später folgten Ludwig van Beethoven (1819), Clemens Wenzel Fürst Metternich, Nicolò Paganini (1824), Johannes Brahms (1885), Eduard Hanslick, Richard Heuberger, Wilhelm Kienzl und viele andere.⁸

In der Geschichte der Gesellschaft folgten schlechtere und bessere Zeiten. In Krisenzeiten hatte die Körperschaft oft Mühe, sich am Leben zu erhalten. Auch dies dokumentieren u.a. die erhaltenen Konzertprogramme und Zeitungsartikel (insbesondere in der *Laibacher Zeitung* und dem *Illyrischen Blatt*). Bessere Zeiten brachen im Jahre 1856 mit dem Eintreffen Anton Nedvëds (1829-1896) an. Nedved leitete die Gesellschaft erfolgreich 26 Jahre lang. Unter seiner Führung erlebte die Gesellschaft quasi eine Wiedergeburt: Die bereits im Jahre 1815 von der Gesellschaft ins Leben gerufene Musikschule gedieh merklich, bei den Konzerten wurden große Vokal- und Instrumentalwerke aufgeführt, man feierte die Geburtstagsjubiläen von Beethoven und anderen großen Tonkünstlern, und zahlreiche berühmte Musiker kamen nach Ljubljana, um sich hier hören zu lassen. Nach Nedvëds Rücktritt im Jahre 1883 wurde der Wiener Josef Zöhrer (1841-1916) neuer Musikdirektor der Gesellschaft. Zöhrer hatte in Wien bei Eduard Maximilian Pirkhert, Julius Epstein und Simon Sechter studiert und nahm im Musikleben Ljubljanas während seiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer und Musikdirektor, Pianist und Dirigent eine führende Rolle ein.

Eine große Bedeutung in der Gesellschaft hatte auch der Arzt Dr. Friedrich Keesbacher, von Geburt ein Tiroler. Er verfasste 1862 nicht nur die erste Monographie über die Laibacher *Philharmonische Gesellschaft*,⁹ sondern gab auch den Anstoß dafür, jedes Jahr die so genannten *Jahresberichte* der *Philharmonischen Gesellschaft* zu veröffentlichen. Diese Jahresberichte, die von 1863 bis 1918 erschienen, stellen eine zentrale Dokumentation der Tätigkeit der Körperschaft dar.¹⁰ Sie berichten über die Musikschule der Gesellschaft, über den jeweils aktuellen Stand bezüglich der Lehrenden und Lernenden dort sowie über die Konzertprogramme und bieten eine ausführliche Jahreschronik bezüglich des alltäglichen Körperschaftslebens. Außerdem enthalten sie Informationen über die Jahresversammlungen, den Bau der *Tonhalle* im Jahre 1891, über

7 Ders. „Kongresno leto 1821 in Gašpar Mašek« [Kongressjahr 1821 und Gašpar Mašek]. *Maškov zbornik* [Mašeks Sammelband]. Hg. Edo Škulj. Ljubljana 2002. S. 27-39.

8 Primož Kuret. *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701-2001*. Ljubljana 2001.

9 Friedrich Keesbacher. *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1701 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*. Laibach 1862. – Später haben auch andere Autoren über die *Philharmonische Gesellschaft* geschrieben: Emil Bock. *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Laibach 1902. – Peter Radics. *Frau Musica in Krain*. Laibach 1877. – Ders. *Die Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701-1907*. Manuskript [in der NUK]. 1908.

10 Vgl. *Berichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach*. Laibach 1863-1910, 1914/15 und 1917/18.

spezielle Festkonzerte und Feierlichkeiten,¹¹ die finanzielle Lage – also über so gut wie alles, was die Gesellschaft betrifft. Neben Zeitungsberichten und Konzertprogrammen bilden sie somit die wichtigste Quelle für Forschungen über die Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana.

Für die Entwicklung der Gesellschaft von größter Wichtigkeit war auch Hans Gerstner (1851-1939) aus Luditz. Er wirkte als Violinist, Konzertmeister und Lehrer. 1871 kam er nach Ljubljana und übernahm bald darauf die Leitung der Kammerkonzerte. Er trat auch als Solist mit Orchester auf, leitete das Streichquartett und lehrte, und zwar nicht nur an der Musikschule der Gesellschaft, sondern auch anderenorts. Sein bekanntester Schüler war Leon Funtek (1885-1965), der später, nach der Fortsetzung seiner Ausbildung in Leipzig, in Finnland eine glänzende Karriere als Dirigent, Violinist und Musikakademie-Professor machte.

Hans Gerstner leitete die *Philharmonische Gesellschaft* in den schweren Zeiten des Ersten Weltkriegs. U. a. sorgte er dafür, dass regelmäßig Konzerte stattfinden konnten. Viele berühmte Künstler wurden von Gerstner zu Gastauftritten in Ljubljana verpflichtet, darunter Adolf Busch, Paul Grümmer, Willy Burmester, Julius Schuh, Paul Weingartner, Wilhelm Backhaus, Leopold Godowsky, Alfred Hoehn und Pablo de Sarasate.¹²

Das Jahrhunderte währende Zusammenleben mit der deutschen Minderheit und die enge Verbundenheit mit dem deutschen Kulturraum, in welchem sich das slowenische Volk mühevoll Geltung verschaffen wollte und um sein nationales Überleben ringen musste, endete in Ljubljana im Wesentlichen im Oktober 1918. Viele Deutsch-Österreicher verließen das Land. Nur wenige blieben zurück, darunter Hans Gerstner, der in Ljubljana verheiratet war und hier bis zu seinem Tode sein Heim behielt. Wegen ihrer deutschen Orientierung verlor die alte *Philharmonische Gesellschaft* den Boden, der sie vorher getragen hatte.

Bis 1872 hatten noch Slowenen und Deutsche in der Gesellschaft zusammengearbeitet. Im Jahre 1872 aber war die *Glasbena matica* [Musikalische Gesellschaft] als slowenischer Verein gegründet worden, der sich bald zu einem starken Konkurrenten der *Philharmonischen Gesellschaft* entwickelte. Hierdurch ergab sich eine ethnisch-sprachliche Aufspaltung der organisatorischen Kräfte, und die *Philharmonische Gesellschaft* wurde immer mehr zu einer dezidiert deutschen Vereinigung. Die nationalen Konflikte mehrten sich und kulminierten vor dem Ersten Weltkrieg. Die *Philharmonische Gesellschaft* verleugnete dabei keineswegs ihre deutsche Orientierung und verhielt sich während des Krieges sogar chauvinistisch gegenüber den Slowenen.

Bereits im Jahr 1908 war die *Slovenska filharmonija* [Slowenische Philharmonie] mit Vaclav Talich als Dirigent gegründet worden. Damit wurde die Konkurrenz auch auf künstlerischer Seite immer schärfer.¹³ Wegen politischer Streitigkeiten und finanzieller Probleme hatte die Slowenische Philharmonie leider nur ein kurzes Leben. Sie wurde

11 Vgl. Primož Kuret, „Großes Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach) im Jahre 1902“. *Intermedialität. Studein zur Wechselwirkung zwischen den Künsten – Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag*. Hg. Günter Schnitzler/Edelgard Spaude. Medienkombination. Freiburg 2004. S. 533-544.

12 Primož Kuret, „Einige erhaltene Briefe im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach/Ljubljana“. *Festschrift für Detlef Gojowy, zum 70. Geburtstag am 7. Oktober 2004*. Hg. Axel Gojowy. Privatdruck. Unkel 2004. S. 209-228.

13 Ders. *Slovenska filharmonija 1908-1913*. Ljubljana 1968-69 (= *Koncertni list Slovenske filharmonije 1968/69* [Konzertblatt der Slowenischen Philharmonie 1968/69], Nr. 3-8.).

1913 aufgelöst. Die *Philharmonische Gesellschaft* hatte mit finanziellen Schwierigkeiten solchen Ausmaßes nicht zu kämpfen. Nach der Pensi-onierung Josef Zöhrers im Jahre 1913 übernahm Rudolf von Weiss-Ostborn deren Leitung. Unter seiner Direktion änderte sich teilweise auch das Profil der Konzertprogramme.¹⁴

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bedeutete auch für die *Philharmonische Gesellschaft* eine schwere Prüfung. Rudolf von Weiss-Ostborn musste an die Front, auch viele andere Gesellschaftsmitglieder wurden zum Militärdienst einberufen, und die Militärmusikkapelle, die regelmäßig bei den Konzerten mitgewirkt hatte,¹⁵ wurde versetzt. Die ganze Last der Leitung der Gesellschaft musste Hans Gerstner übernehmen. Diese Aufgabe erfüllte er mit Hingebung, geschickt und fürsorglich; am Ende des Krieges wurde er zum Musikdirektor der Gesellschaft. Nach dem Krieg wurde die Vermögensverwaltung der Gesellschaft unter Staatsaufsicht gestellt – wie dies auch anderen deutschen Vereinen erging, sofern man sie nicht als „staatsgefährlich“ einstufte und auflöste. Damit existierten die deutschen Vereinigungen in Slowenien praktisch nicht mehr. Hans Gerstner erhielt in Slowenien eine kleine staatliche Pension und starb in Ljubljana im Jahre 1939.¹⁶

Die *Philharmonische Gesellschaft* besaß einige museale Raritäten, die heute nicht mehr erhalten bzw. verschollen sind. In dem *Musikbuch aus Österreich*, das jährlich erschien, ist 1911 Folgendes über die *Philharmonische Gesellschaft* zu lesen:

1800 Haydn Ehrenmitglied widmete eine Messe in C-dur, die leider verloren ging; sie wurde 28.12.1800 in der Jakobskirche aufgeführt; 15.3.1819 Beethoven z. Ehrenmitglied ernannt, 4.5.1819 Beethovens Dankschreiben. 1816 bewarb sich Schubert um die Mus.-Lehrer-Stelle, erhielt sie aber nicht. – 25.10.1885 Brahms, 27.11.1904 Richard Heuberger Ehrenmitglied. 19.3. Dr. Wilh. Kienzl, Professor Rud. Weinwurm. – Archiv: Brief Beethovens v. 4.5.1819. Orig. Manuskript d. Klav. Sonate in F-dur v. Mozart, die letzten Seiten fehlen. Geschriebene Partitur d. Pastoralsymphonie v. Beethoven mit Korrekturen v. Beethovens Hand. Zahlreiche erste Ausgaben v. Werken Beethovens, Mozarts, Haydns. Ein Ölgemälde des jungen Haydn, ital. Herkunft, Maler unbekannt, mehrere Manuskripte und Raritäten aus Nachlässen von Komponisten. Reichhaltiges Musikalienarchiv.¹⁷

Nach einigen Quellen¹⁸ besaß die *Philharmonische Gesellschaft* am Ende ihres Bestehens auch noch ein Vermögen von 3.000.000 Kronen, das durch Anton Lajovic als Sequester auf die *Glasbena matica* übertragen wurde.¹⁹ Die politische und gesellschaftliche Entwicklung sowie seine persönlich schwierige Lage – seine Pension betrug nur 300 Kronen, und er musste noch bis zu seinem 83. Lebensjahr das Violinspiel unterrichten, um überleben zu können – haben den letzten Musikdirektor Hans Gerstner (d.A.) bewegen, einen Teil des Archivs der *Philharmonischen Gesellschaft* in private Verwahrung zu nehmen. Er wollte diesen Bestand nicht in Ljubljana lassen und übergab ihn an seinen in

14 Konrad Stekl. *Die Tätigkeit eines steirischen Musikdirektors Rudolf von Weiss-Ostborn*. Graz 1971 (= *Festschrift Steirisches Musikerjubiläum*).

15 Primož Kuret. „Militärmusikkapellen in Ljubljana“. *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa*. Hg. Friedhelm Brusniak/ Klaus Peter Koch. Sinzig 2004. S. 91-110.

16 Vgl. Primož Kuret. *Glasbena Ljubljana 1899-1919* [Die Musik in Ljubljana 1899-1919]. Ljubljana 1985.

17 *Musikbuch aus Österreich* (wie Anm. 2). 7. Jg. Red. von Hugo Botstiber. Wien 1911. S. 309.

18 Vgl. z. B. Oscar Plautz. *Die Deutschen in Krain*. Manuskript. [o.J.]. Landesarchiv Graz.

19 Dragan Matić. *Nemci v Ljubljani 1861-1918* [Die Deutschen in Ljubljana 1861-1918]. Ljubljana 2002. S. 399.

Wien lebenden Sohn, Dr. Hans Gerstner (d.J.), u. a. weil es bei der Übernahme des Hauses der Gesellschaft (der „Tonhalle“) und ihres Archivs zur Zerstreung der dort verbliebenen Materialien gekommen war: Der berühmte Dankesbrief Beethovens wurde nach dem Ersten Weltkrieg ins Ausland verkauft, einige Autographen (z.B. eine Klaviersonate Mozarts) sind verschollen.²⁰

Das Schicksal des Archivs der *Philharmonischen Gesellschaft* steht in engstem Zusammenhang mit den politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen, die seine Trägerkörperschaft betrafen. Nach dem Umbruch im Jahre 1918, dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie und der Entstehung neuer Nationalstaaten auf deren einstigem Gebiet, hatte sich die Lage der deutschen Minderheiten und insbesondere der deutschen Institutionen in Slowenien stark verändert. Damals war alles, was deutsch war, im höchsten Maße suspekt. Das österreichische Deutschtum mit seinem tief im 19. Jahrhundert wurzelnden programmatischen Südost-Expansionismus (Kulturträgertheorie) galt als der Hauptgegner der gesellschaftlichen und politischen Entfaltung der Slowenen. Nach dem Ersten Weltkrieg waren einige deutsche Vereinigungen in Slowenien zwar noch formal tätig, die Mehrheit aber existierte praktisch nicht mehr. Insbesondere die äußerst radikale Deutsch-Orientierung der *Philharmonischen Gesellschaft*, gerade in der Zeit zwischen 1914 und 1918, wurde ihr zum Verhängnis. Die Gesellschaft war nun nur noch eine Expositor der *Glasbena matica* und bestand als solche bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges 1945. Heute kann man über die Auflösung der *Philharmonischen Gesellschaft* im Jahre 1919 verschiedener Meinung sein. Aus der Sicht des Musikhistorikers war diese Auflösung eine unvernünftige Entscheidung. Für das kulturelle Leben in ihrem einstigen Wirkungskreis wäre es sicherlich viel nützlicher gewesen, sie in eine slowenische Musikvereinigung um-zuformen, welche die musikalische Arbeit der *Philharmonischen Gesellschaft*, ihr hohes künstlerisches Niveau und ihre vielfältige Konzerttätigkeit weiter aufrechterhalten hätte.

Heute ist der Archivbestand der *Philharmonischen Gesellschaft*, insbesondere der in Ljubljana erhaltene Teil, eine ergiebige Quelle für die Erforschung der musikalischen Vergangenheit Sloweniens. Durch seine Fülle an Konzertprogrammen, Konzertkritiken, Chroniken, Korrespondenzen und spezifischen Körperschaftsdokumenten bietet er detaillierte Einblicke in die musikalische, kulturelle, soziale, nationale und politische Entwicklung des Landes und dokumentiert vor allem das reiche Musikleben in Ljubljana vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der habsburgischen Monarchie. Außerdem gewährt er wichtige Aufschlüsse über die Aktivitäten, die von der deutschen Minderheit dort vor dem Ersten Weltkrieg auf musikalischem Gebiet entfaltet wurden. Man kann somit nur bedauern, dass das Archiv der *Philharmonischen Gesellschaft* nicht vollständig erhalten geblieben ist.

Zusammenfassung der Archivdaten

²⁰ Der Dankesbrief Beethovens befindet sich heute im Forschungszentrum Beethoven-Archiv, Beethovenhaus Bonn. Vollständiger Abdruck in: Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel*. Bd. 4. 1301. Hg. Sieghard Brandenburg. München 1996. S. 270f.

Name der Sammlung

Archivalienbestand der *Philharmonischen Gesellschaft in Laibach*

Bezeichnung der übergeordneten Einheiten

Erhaltener Gesamtbestand auf zwei Standorte verteilt:

- a) *Narodna in univerzitetna knjižnica* [National- und Universitätsbibliothek] (NUK) Ljubljana (Bestandskennung: »Arhiv Filharmonične družbe« [Archiv der Philharmonischen Gesellschaft])
- b) Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Bestandskennung: „Philharmonische Gesellschaft in Laibach“)

Träger

- a) *Narodna in univerzitetna knjižnica* [National- und Universitätsbibliothek] (NUK) ul. Turjaška 1, p.p. 259, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
www.nuk.uni-lj.si
- b) *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/ Archiv – Bibliothek – Sammlungen*
Bösendorferstrasse 12, A-1010 Wien, Österreich
www.a-wgm.com

Bestandsbeschreibung

Umfasst an beiden Standorten insbesondere Konzertprogramme, Konzertkritiken, Chroniken, Korrespondenzen und spezifische Körperschaftsdokumente aus dem gesamten Existenzzeitraum der Laibacher *Philharmonischen Gesellschaft* (1794-1919).

Erschließungszustand

Durch die Kataloge der die beiden Teilbestände besitzenden Institutionen erschlossen.

Provenienz

Entstanden als Körperschaftsarchiv der *Philharmonischen Gesellschaft in Laibach* während deren gesamten Existenzzeitraums (1794-1919). Nach dem Ersten Weltkrieg der größte Teil der Archivalien zerstreut, ein kleinerer in den Privatbesitz von Prof. Hans Gerstner (d.Ä.), dem letzten Musikdirektor der *Philharmonischen Gesellschaft*, in Ljubljana gelangt. Die in Slowenien verstreuten Archivalien in der Folgezeit in der NUK zusammengeführt; die aus dem Besitz Hans Gerstners 1939 als Erbe zunächst an dessen Sohn, Dr. Hans Gerstner (d.J.), in Wien übergegangen, dann, nach dessen Tod 1985, dem Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* übergeben. Sammeltätigkeit bezüglich des betreffenden Archivbestands an beiden heutigen Standorten im Wesentlichen abgeschlossen.

Konservatorischer Zustand

Teile des ehemaligen Gesamtbestandes infolge ihrer Zerstreung nach dem Ersten Weltkrieg nicht erhalten bzw. verschollen. Die erhaltenen Materialien an beiden Standorten in gutem konservatorischem Zustand.

Zugänglichkeit

An beiden Standorten gemäß der dort geltenden Nutzungsordnungen ohne besondere Einschränkungen zugänglich.

Bedeutung des Bestandes

Der Archivalienbestand der *Philharmonischen Gesellschaft in Laibach* (Ljubljana) bietet reichhaltige Quellenmaterialien für Forschungen zur musikalischen Vergangenheit Sloweniens, die detaillierte Einblicke in die musikalische, kulturelle, soziale, nationale und politische Entwicklung dieses Landes erlauben. Dabei dokumentiert er vor allem das Laibacher Musikleben vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der habsburgischen Monarchie und das dortige musikkulturelle Wirken der deutschen Minderheit vor dem Ersten Weltkrieg.

Objavljeno v: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse. Teilband A*. Erik Fischer (Hrsg.). Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007. Str. 252–266.

Povzetek

Arhivska zbirka Filharmonične družbe v Ljubljani – pomemben vir o glasbenem življenju na Slovenskem v 19. in na začetku 20. stoletja

Arhiv ljubljanske Filharmonične družbe kot naslednice slavne Academie philharmonicorum nudi obsežno gradivo za raziskovanje glasbene preteklosti, hkrati pa tudi dokaj natančen vpogled v glasbeni, kulturni, socialni, nacionalni in politični razvoj območja današnje Slovenije. Poleg tega dokumentira glasbeno življenje Ljubljane od začetka 19. stoletja do konca habsburške monarhije in kulturno delovanje nemške manjšine pred prvo svetovno vojno. Glavnina arhiva je ohranjena v Nacionalni knjižnici v Ljubljani ter v arhivu Gesellschaft der Musikfreunde na Dunaju. V prvem najdemo načrte družbine "Tonhalle" (danes stavba Slovenske filharmonije), račune, pogodbe, protokole, časopisne kritike, korespondenco, čestitke, koncertne programe ter dva izjemno pomembna rokopisa o zgodovini Filharmonične družbe, Friedricha Keespacherja (1901) in Petra von Radicsa (1909). Zbirka družbinih arhivalij na Dunaju pa obsega več statotov (1801, 1849, 1862), pravila o delovanju družbe, kronike (za čas med 1899 in 1907 ter Josefa Haffna), podatke o sodelavcih družbe, letna poročila, povabila, koncertna poročila in drugo pomembno dokumentacijo. (Darja Koter)

Die Laibacher Philharmonische Gesellschaft und die Illyrischen Provinzen (1809-13)

Das organisierte Musikleben in Ljubljana (Laibach) stellt in der Musikgeschichte Mitteleuropas eigentlich ein sonderartiges Phänomen dar. Phänomen deswegen, weil Ljubljana nie die Hauptstadt eines Staates war und nur die Hauptstadt des altösterreichischen Herzogtums (Krain). Die Stadt besaß aber eine einheimische Intelligenzschicht, die in Italien studiert hatte und in der zweiten Hälfte des 17. Jh. ein reges kulturelles Leben entwickelte, sodaß daraus die Academia operosorum in J. 1693 entsproß und etwas später im J. 1701 die Academia philharmonicorum gegründet wurde. Dies ist ein Beweis, daß die Bürger von Ljubljana große Musikfreunde sein mußten und daher von sich selbst die Form eines musikalischen Zusammenschlusses fanden, wie man ihn anfangs des 18. Jh. zwar in Italien und Frankreich schon kannte, im näheren und etwas weiteren Umkreis aber noch nicht. Auch in größeren Zentren hatte man damals derartige Vereinigungen zu jener Zeit noch nicht gegründet.

Die Academia philharmonicorum lebte allerdings als florierender Musikverein nur ein paar Jahrzehnte. Die Seele dieses Geschehens war Johann Berthold Höffer, (Krain) Patrizier und erster Direktor der Vereinigung. Bis zu seinem Tode im Jahre 1719 war er der Spiritus agens der Vereinigung und ihrer Tätigkeit. In späteren Jahren werden die Informationen über die Tätigkeit der Academia philharmonicorum immer spärlicher. Erst im Jahre 1794 kam von Laibacher Bürgern eine neue Anregung zur Wiederbelebung der musikalischen Tätigkeit. So entstand im selben Jahr die Philharmonische Gesellschaft, auch einer der ältesten Musikvereine im damaligen Österreich. Die ersten Werke, die man übte und ausführte, waren Werke von Pleyel, Haydn, Mozart und anderer damals zeitgenössischer Komponisten.

Die erste Form (des Auftretens) war die Form des Streichquartetts. Es ist aus reiner Begeisterung für die Musik, aus Freude am Musizieren, ins Leben gerufen worden. Als Mitglieder der Gesellschaft meldeten sich sehr bald Laibacher Kaufleute, Maler, Lehrer, Geistliche und Gewerbetreibende. Obwohl das Programm anfänglich nur vom Streichquartett abhängig war, wurde schon die erste „Akademie“ (so nannte man die Veranstaltungen bis zum Jahre 1836) durch eine „kurze Symphonie“ eingeleitet. Später wurden die Programme hauptsächlich vom Orchester gestaltet. Die Gesellschaft machte sich unverzüglich an die Anschaffung der notwendigen Musikalien und Instrumente. Die Auswahl der Namen der Komponisten aus dieser Zeit zeigt die Stilrichtung der neuen Gesellschaft an, sie entschloß sich für die damals aktuellen zeitgenössischen Künstler (Pleyel, Haydn, Gyrowetz, Beethoven, Rossetti usw.)

Die Konstituierung der Vereinigung war unerläßlich und die Ausarbeitung von Statuten eine Notwendigkeit. Die ersten „Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Laibach“ wurden im Jahre 1796 gedruckt. Die Statuten sind noch heute ein interessantes Dokument, aus welchen die Tätigkeit und die Organisation der Vereinigung und auch die Arbeitsweise des Orchesters, das Auftreten und die Veranstaltungen hervorgehen. Die Statuten haben sich im Laufe der Jahre geändert, man revidierte oder ergänzte sie, in allgemeinen aber spiegeln sie die Verhältnisse der damaligen bürgerlichen Gesellschaft wider.

Einige Beispiele: Heute wirkt zum Beispiel Artikel 20 belustigend: „Die Gesellschaft nimmt jeden, von dem es sich versprechen läßt, daß er den Zweck der Gesellschaft befördern, nicht aber stören werde; mit Vergnügen als Mitglied auf. Frauenzimmer jedoch machen hier eine Ausnahme; in dem nur Musikdilettantinnen, die den Zweck der Gesellschaft befördern, zu Mitgliedern aufgenommen werden können. Diese haben auch das Recht, ihren Begleiter in die Akademie einzuführen.“ Und Artikel 23: „Geschickte Musikdilettanten und Dilettantinnen werden unmittelbar von der Direktion zu Mitgliedern aufgenommen, und als solche der Gesellschaft angezeigt.“ Artikel 25: „Auch auswärtige Musikfreunde, die durch ihre ausgezeichneten musikalischen Talente und Verdienste der Gesellschaft nützen können, werden mit Vergnügen zu Ehrenmitgliedern aufgenommen.“

Die Gesellschaft betrachtete ihre Tätigkeit zunächst als Liebhaberei im relativ engen, geschlossenen Kreis. Die Mitglieder mußten die materiellen Mittel für ihre Tätigkeit selbst aufbringen. Die Akademien fanden jede Woche statt und schon früh wurden fremde Künstler zu Auftritten verpflichtet und auch honoriert.

Die Philharmonische Gesellschaft erfreute sich eines wachsenden Ansehens in der Stadt und einer wachsenden Zahl von Mitgliedern. Der außerordentliche Anklang, den das Auftreten der Gesellschaft und ihre Tätigkeit in Ljubljana angetroffen hatten, verhalf zum Selbstvertrauen und veranlaßte, ohne Überheblichkeit, Achtung vor den errungenen Leistungen. So entschloß man sich (den Statuten gemäß), „auswärtige Musikfreunde“ zu Ehrenmitgliedern aufzunehmen. Unter den ersten, die eingeladen wurden, war Joseph Haydn im Jahre 1800, der die Einladung gern annahm. Aus Dankbarkeit sandte Haydn seine Messe in C-Dur nach Ljubljana. Später folgten als Ehrenmitglieder Ludwig van Beethoven (1819), Nicolò Paganini (1824), Johannes Brahms (1885) und viele andere.

Für die reibungslose Tätigkeit der Gesellschaft sahen die Statuten besondere Instruktionen für den Direktor und für das Orchester vor. Nach den Angaben aus dem Jahre 1802 zählte das Orchester 25 Ausführende und zwar: 4 erste und 4 zweite Violinen, 2 Violen, 2 Celli, 2 Oboen, 2 Klarinette, 2 Flauten, 2 Fagotte, 2 Hörner, eine Klarine, eine Pauke und 1 Kontrafagott. Die Pflichten und Aufgaben des Orchesterdirektors und des Orchester waren in den Instruktionen detailliert angeführt.

Die Anleitungen enthalten 3 Kapitel, die die Tätigkeit des Orchesters in all ihrer Vielfalt erfassen. Das erste – „für den Orchesterdirektor – umfaßt 7 Artikel, die das Wirken und die Aufgaben des Orchesterdirektors eingehend darstellen. Das zweite Kapitel ist „für die musizierenden Mitglieder überhaupt“ bestimmt. Es sind 5 Artikel, die die den musizierenden Mitgliedern obliegenden allgemeinen Pflichten anführen. Am charakteristischsten ist das dritte Kapitel – „für die ordentliche und richtige Ausführung der Musikwerke“. Es enthält 10 Artikel, die die für Bestehen, Wirken und Zielsetzung des philharmonischen Orchesters besonders wichtige Fragen betreffen. So bezieht sich Art. 1 auf die technische Vorbereitung der Akademien, Art. 2 bestimmt die fundamentalen Funktionen der führenden Musiker im Orch., Art. 3 und 4 betreffen das Stimmen des Orchesters, Art. 5 bezieht sich auf Fragen der Aufführungspraxis. Die Hinweise bezüglich der Verzierungen, Ligaturen, Fermaten, Verkürzungen und Verlängerungen der Noten u. a. hatten sicherlich ihren Grund. Art. 6 und 7 wenden sich mit einem besonderen Nachdruck der Frage der Orchestersdirektors zu. Art. 9 ist inhaltlich im Zusammenhang mit den Art. 3 und 4. Dem Orchesterdirektor stand ein Ausschuß zur Seite, der ihn in seinen Bestrebungen unterstützte, diesen wählte er selbst aus den Reihen der Mitglieder.

Davon handelt Artikel 10. Die Verfasser der Instruktion berücksichtigten eigene bisherige Erfahrungen sowie die spezifischen Bedingungen, in denen sich die Produktion des philharmonischen Orchesters entwickelt hatte.

Eine wichtige Ergänzung zu unserer Vorstellung der Tätigkeit der Leibacher Philharmonischer Gesellschaft im ersten Dezennium ihres Bestehens ist der erhaltene „Musicalien – Katalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft No. 1 seit November 1794 bis letzten Juni 1804.“

Der Katalog bietet einen interessanten Einblick in die Programmrichtung der damaligen Gesellschafts – Direktion. Er ist in drei Teile eingeteilt und systematisch geordnet: der erste Teil umfaßt Kammermusik, Symphonien und Ouverturen, der zweite Teil Kirchenmusik und der dritte Klavierwerke. Im Ganzen sind es 239 Nummern, jeder Teil ist in Unterkapitel eingeteilt.

Dank der Philharmonischen Gesellschaft hatte Laibach auf musikalischem Gebiet Anschluß an die große europäische Musiktradition gefunden und war ein Teil derselben geworden. Darin fanden auch einheimische Komponisten den nötigen Ansporn und die Richtung, die sie einschlagen sollten. Die Ehrenmitgliedschaft bedeutender Komponisten jener Zeit war ihrerseits eine Bestätigung des Ranges, den die Gesellschaft auch außerseits der engen Grenzen der Stadt Ljubljana (und des Landes Krain) errungen hatte.

Allerdings waren die ersten Jahre des Bestehens der Philharmonischen Gesellschaft nicht immer von einem Glückstern begleitet. Die Franzosenkriege der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts verschonten auch Ljubljana und die slowenischen Länder nicht. Ljubljana wurde von Napoleons Truppen mehrmals besetzt: in den Jahren 1797 und 1805/6, im Jahre 1809 sogar für eine längere Zeit. Napoleon allein weilte im Jahre 1797 auf seiner Reise (aus Leoben) nach Italien in Ljubljana. Im Jahre 1809 hatte Österreich Teile seines Hoheitsgebiets an ihn verloren und Napoleon gründete nun unter anderem die Illyrischen Provinzen. Sie umfaßten mehr als 55.000 Km² von der Oberen Drau bis zur Dubrovnik, Boka Kotorska. Das Land Krain war ihr Kerngebiet und die Stadt Ljubljana zu ihrer Hauptstadt erhoben. Napoleon wollte mit den Illyrischen Provinzen auf diesem Teil Europas auch die Kontinentalblockade schliessen und eine Verbindung mit der Türkei schaffen, die für die französische Wirtschaft und ihren Handel wichtig war. In Ljubljana residierten nacheinander vier französische Gouverneure, es waren die Marschälle Marmont und Bernadotte, der General Junot und als letzter der bekannte Diplomat Fouché.

Die Illyrischen Provinzen hatten in staatstechtlicher Hinsicht einen Ausnahme-Status. Sie sind durch ein Dekret Napoleons, und nicht durch einen Senatbeschluß gegründet worden. Sie waren kein Bestandteil des französischen Kaiserreiches, wohl aber mit ihm eng verbunden und Paris untergeordnet. Die Einwohner waren nicht französische, sondern illyrische Statsbürger. Die Regierung in Ljubljana war aus Franzosen zusammengesetzt, die Beamtenstellen aber wurden durch Einheimische bekleidet. Die Franzosen hatten einheitliche Steuern und die allgemeine Wehrpflicht eingeführt. Das Schulwesen wurde von Grund auf geändert. Es wurden einheitliche vierjährige Grundschulen, auch Gymnasien und Fachschulen gegründet. Ljubljana bekam auch eine Universität mit philosophischer, rechtswissenschaftlicher, technischer, medizinischer und theologischer Fakultät. Die Universität zählte zu jener Zeit über 300 Hörer – den

Grundteil bildeten Theologen. Die Neuerungen brachten auch eine moderne Beamtenverwaltung und ein modernes Gerichtswesen, sie führten die Gleichheit vor dem Gesetz und schafften die Privilegien der herrschenden Klassen ab. Die slowenischen Lande lernten dadurch zum ersten Mal die moderne bürgerliche Ordnung kennen. Die slowenische nationale Wiedergeburt erhielt neue Anregungen. Die österreichischen Behörden sahen sich veranlaßt, in Graz im Jahre 1812 als Gegengewicht einen Lehrstuhl für slowenische Sprache an der Grazer Universität einzuführen.

Schon vor der ersten französischen Besetzung berichteten die slowenischen Provinzzeitungen ausführlich über die Revolution und die Ereignisse in Frankreich. Die Berichte waren zur Mehrzahl der Revolution gegenüber gut gesinnt, solange ihre Folgen mit den josephinischen Reformen in Einklang waren.

In Ljubljana wurde im Jahr 1789 sogar die Deklaration über die Menschenrechte veröffentlicht. Bald wurden jedoch entgegengesetzte Stimmen, besonders seitens des Adels laut. Es wurden sogar einige Anordnungen Kaiser Josephs des Zweiten widerrufen, was unter den Bauern im Frühjahr 1790 großen Unwillen erregte und zuletzt zu einem Aufruhr in der Monarchie führte. Als Franz der zweite im Jahre 1792 den Thron bestieg, nahm die Reaktion Überhand und es setzte auch in slowenischen Landen die Verfolgung der Anhänger der Aufklärung und der Revolution, das heißt: der Jakobiner, ein. Bald nachher brachten die französischen Kriege einen unmittelbaren Kontakt mit den Franzosen, wodurch die Stellungnahme der Slowenen gegenüber Frankreich und der Revolution wesentlich beeinflußt wurde.

Wie erwähnt, entstand für die Slowenen in den Illyrischen Provinzen ganz unerwartet eine völlig neue Epoche. Sie brachte ihnen die Bedingungen für eine erfolgreiche Fortsetzung der nationalen Wiedergeburt. Leider dauerte diese Epoche nur kurz, um die allgemeine Mentalität gründlich zu ändern. Trotzdem bedeuten die Illyrischen Provinzen für die slowenische Wiedergeburt einen großen Fortschritt. Es regierten nicht mehr die Deutschen, sondern die Franzosen, die keine Assimilierungsabsichten hatten, sondern sich bemühten, in den Slowenen das Bewußtsein der Eigenständigkeit und die fortschrittlichen Bestrebungen zu beleben und zu fördern. „Alle vier Gouverneure“, schreibt Janko Tavzes in seiner Abhandlung über die slowenische Wiedergeburt in der Franzosenzeit, „pflegten sozusagen die vernachlässigste Nation. Sie unternahmen alles, um im Sinne von Napoleons Initiative den Genius der Nation zu wecken, ihn moralisch zu festigen und ihm das Bewußtsein einzuflößen, daß auch er das Recht zur Kulturentfaltung besitze.“

Das Regierungsblatt „Le Télégraphe Olficiel“ begrüßte mit aufrichtiger Genugtuung jeden Fortschritt der slowenischen Literatur. Ein glücklicher Umstand brachte als Schriftleiter dieser Zeitung den Schriftsteller Charles Nodier nach Ljubljana. Er bemühte sich, Aufzeichnungen aus dem Volksleben zu sammeln, seine Artikel zeichnen sich durch die interessierte und feinsinnige Beobachtung der allgemeinen Zustände und der Bemühungen für die slowenische Kultur aus. In den Schulen wurde slowenisch unterrichtet, die Jugend wurde in nationalem Geist erzogen. Die slowenische Literatur erhielt ihre richtige Grundlage. Napoleons Illyrien brachte der slowenischen Wiedergeburt Rettung im richtigen Augenblick, als die europäische Literatur nach Abklingen des Rationalismus neue Wege suchte und die Romantik dabei war, die

führende Rolle zu übernehmen. Die Illyrischen Provinzen vermittelten die immer lauter werdenden Forderungen der Zeit, jedes Volk habe das Recht zur eigenen Kultur und Literatur.

Die Philharmonische Gesellschaft blieb in dieser Zeit kaisertreu. So stellte sie bis zum Ende der Franzosenzeit und der Illyrischen Provinzen im Jahre 1814 ihre Tätigkeit ein.

Schon die Besetzung durch die Franzosen im Herbst 1805 bis Ende März 1806 hatte zur Folge, daß die Konzerte gänzlich aufhörten und die Beiträge eingestellt wurden. Obwohl musikalische Abende wieder veranstaltet wurden, so setzte volles Leben erst wieder im Jahre 1808 ein. Aber nicht für eine längere Zeit. Schon im Jahre 1809 gab es keine Konzerte mehr. Die Räume des Vereines wurden vom Militär in Anspruch genommen. Die Philharmonische Gesellschaft zog von einem Haus zum anderen und der Kassier beginnt das Jahr 1810 mit dem Vermerk: „Französische Regierung, gänzlicher Stillstand des gesellschaftlichen Vergnügens.“ Die Philharmonische Gesellschaft wurde nicht aufgelöst, nur ihre Tätigkeit war eingestellt. Die einzige musikalische Akademie veranstaltete sie zur Unterstützung der Waisenkinder am 8. Jänner 1811 mit Werken von Beethoven, Camilla, Mozart, Paisiello, Kromar und eine „grande Simfonie“. Nach Abzug der Franzosen aber tritt die Direktion der Philharmonischen Gesellschaft wieder zusammen und feiert die Wiederkehr der öster-reichischen Regierung durch eine feierliche Nachtmusik.

Doch sorgten auch die Franzosen, daß das Musikleben in Ljubljana nicht vollkommen erstarb. Verschiedene Theatergruppen wurden zu Gastauftritten eingeladen. Es ist bekannt, daß besonders Marschall Marmont ein großer Freund der italienischen Oper war. Italienische Operisten gastierten in Ljubljana zweimal im Jahre 1810 und zweimal im Jahre 1812. Aus erhaltenen Angaben geht hervor, daß am 24. Mai 1811 durch eine Festvorstellung die Rückkehr Marschall Marmonts gefeiert wurde. Es kam eine Oper des portugiesischen Komponisten Marcos Antonio Portugal zur Aufführung. Zur Einleitung spielten Laibacher Dilettanten eine Symphonie. Man schließt mit Recht, daß es Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft waren. Im Standestheater gastierte vom 30. November 1810 an die italienische Operngruppe Lorenzo Gindl. Zur Aufführung gelangten vier Opern: G. Farinellis *La scaltra locandiera*, S. Pavesis *Un avvertimento ai gelosi*, P. Gaglielmos *Le convenienze teatrali* und Cimarosas *Un matrimonio segreto*. Für andere Aufführungen stehen Berichte aus, man weiß nur, daß auch deutsche und französische Truppen in Ljubljana gastierten. In einem der Verträge Gindls ist eine interessante Angabe über die Zusammensetzung eines guten und vollkommenen Orchesters zu lesen. Man braucht, heißt es, 2 erste und 2 zweite Violinen, 1 Viola, 1 Cello, 1 Kontrabaß, 2 Klarinette, 2 Oboen, 1 Fagott und 2 Hörner.

Es scheint jedoch, daß die Umstände für das Theaterleben nicht besonders günstig waren. Die italienische Oper war zu teuer, die Franzosen lehnten ihrerseits die bescheideneren und billigeren deutschen Komödien ab. Slowenische Vorstellungen gab es nicht, obwohl die Anfänge des slowenischen Nationaltheaters nur einige Jahrzehnte zurück lagen. Vom Amtsblatt werden sie nämlich nicht erwähnt, im Archiv sind bloß einige Übersetzungen im Manuskript liegen geblieben. Andererseits war die Lebensdauer der Illyrischen Provinzen zu kurz, um auch auf diesem Gebiet Früchte zeitigen zu können.

Bei der Gegenüberstellung der Illyrischen Provinzen und des Musiklebens im damaligen Laibach ergeben sich verschiedene Beurteilungen. Vom Standpunkt der nationalen Entwicklung, das heißt vom politischen und nationalen Standpunkt, hatten die

Illyrischen Provinzen trotz ihrer kurzen Lebensdauer für die Slowenen eine beträchtliche Bedeutung. Im musikalischen Bereich aber hatten sie z.B. die Philharmonische Gesellschaft zum Stillstand gebracht. Es geschah teilweise nach ihrem eigenen Willen, aber auch als Folge der Kriegsumstände, von denen auch die Illyrischen Provinzen nicht bewahrt blieben. Viele Einwohner Laibachs hatten eben vor den Franzosen die Stadt verlassen, zunächst der Adel und die höheren Beamten. Dieselben aber waren die hauptsächlichsten Förderer der Philharmonischen Gesellschaft. Der Rest war – mit Ausnahme vieler slowenischer Intellektuellen – den Franzosen nicht freundlich gesinnt. Im Großen und Ganzen bedeuteten die Illyrischen Provinzen für die Philharmonische Gesellschaft eine unfruchtbare Pause in ihrer Tätigkeit.

Aber – die Illyrischen Provinzen behielten trotz ihres politischen Verfalls noch weiterhin ihre Bedeutung, besonders für die Kroaten. In den folgenden Dezennien entstand nämlich bei ihnen eine Bewegung, die man Illyrismus nennt. Sie trachtete die Einigung der Kroaten zu erreichen, die durch Sprache und Schrift getrennt waren, indirekt zielte sie jedoch auch auf die Erneuerung der kroatischen Selbständigkeit, und mehr noch: auf die Gründung eines südslawischen Zusammenschlusses mit einer Sprache, der – wie man sie nannte – illyrischen. Für die verschiedenen Volksgruppen sollte der gemeinsame neutrale Name Illyrien angenommen werden. Den Namen hatten schon die Franzosen für einen Großteil der Südslawen eingeführt, er blieb zeitweilig auch später unter Österreich bestehen. Nun griff aber die illyrische Bewegung der Kroaten auch auf die Slowenen über, sie entfachte bei ihnen das slawische Bewußtsein, sie förderte die literarischen Bestrebungen und brachte einigermaßen den slowenischen Standpunkt ins Schwanken. Doch nicht für lange Zeit und nicht in bedeutendem Ausmasse. Die illyrische Einstellung, wonach die Slowenen auf ihre Sprache verzichten sollten, konnte sich nicht halten. Dazu war eben die literarische Überlieferung und nationales Bewußtsein der Slowenen zu stark. Die Bewegung verhält jedoch zum Zusammenschluß der bis dahin ziemlich getrennten Slowenen, besonders jener in Krain und in der Steiermark, und zur Stärkung ihres nationalen Bewußtseins.

Objavljeno v: *Colloquium Musica ac societas (1740 – 1815)*, Brno 1989. Editor Petr Macek. Brno, Filozofická fakulta MU, 1994. Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, 24. Str. 173–179.

Povzetek

Ljubljanska Filharmonična družba in Ilirske province (1809–1813)

Francoska vojna vihra v devetdesetih letih 18. stoletja tudi Ljubljani ni prizanesla. Leta 1809 so nastale Ilirske province z glavnim mestom Ljubljano. Novo politično izhodišče je prineslo številne spremembe, ki so vplivale tudi na kulturno udejstvovanje stalnih mestnih ustanov in društev, nekatere med njimi so demonstrativno prenehale delovati. Tako je bilo tudi z ljubljansko Filharmonično družbo, ki v času Ilirskih provinc – do leta 1813 – ni prirejala akademij oziroma koncertnih večerov. Izjema je bil le koncert (6. januarja 1811) v korist žrtvam vojne z deli Beethovna, Camilla, Mozarta, Paisiella in Krommerja, na katerem je bila izvedena tudi neznana »grande symphonie«. Lahko bi rekli, da je družba razglasila »kulturni molk«, saj je ostala zvesta Avstriji in cesarju. Ohromitev delovanja družbe se je začela že v času prve francoske zasedbe Kranjske v času od leta 1805 do marca 1806, ko so številni člani pobegnili iz Ljubljane. Delovanje Filharmonične družbe je bilo mogoče obnoviti šele leta 1808, vendar ne za dolgo. Vojne razmere so med drugim glasbeno združenje prisilile k neprestanim selitvam, saj je njene prostore nenehno zasedala vojska. Tako je blagajnik družbe v začetku leta 1809 resignirano zapisal: »Francoska vlada, popoln zastoj družbinega dela.«

(Edo Škulj)

Joseph Haydns Sakralwerke in Programmen der Philharmonischen Gesellschaft zu Ljubljana (Laibach)

Die Philharmonische Gesellschaft zu Laibach wurde im Jahre 1794 gegründet. Die Anregung kam von dem Laibacher Bürger, Kaminfegermeister und ausgezeichneten Liebhaber-Violoncellisten Karl Moos und von dem Arzt Karl B. Kogl. Die beiden Musiker gewannen noch zwei Mitbürger hinzu und gründeten mit ihnen ein Streichquartett. Die ersten Werke, die man übte und aufführte, waren Werke von Ignaz Pleyel, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Vom Streichquartett kam die Initiative, in Laibach einen Musikverein zu gründen. Laibach hatte auf diesem Gebiet schon eine Tradition, weil im Jahre 1701 eine „Academia philharmonicorum“ neben einer noch älteren „Academia operosorum“ (1693) entstanden war. Die Initiative traf auf positive Resonanz, und bald meldeten sich viele Laibacher Bürger – Kaufleute, Maler, Lehrer, Geistliche und Gewerbetreibende – als Mitglieder. In der neuen Vereinigung waren sowohl „Tonkunstkenner“ als auch „Tonkunstliebhaber“ vertreten. Begeisterung und Verehrung verhalfen zu baldigen öffentlichen Auftretens. Schon die erste „Akademie“ (so hießen die Konzerte bis 1836) wurde durch eine „kurze Symphonie“ eingeleitet. Um welche Sinfonie es sich handelte, ist nicht bekannt, allerdings war der Erfolg sehr groß. Später wurden die Programme hauptsächlich vom Orchester gestaltet. Die Gesellschaft machte sich unverzüglich an die Anschaffung der notwendigen Musikalien und Instrumente. So wurde Notenmaterial von Werken Pleyels, Haydns, Adalbert Gyrowetz', Ludwig van Beethovens, Franz Anton Rösler-Rosettis und anderer Komponisten angekauft. Die Auswahl der Namen zeigt die Stilrichtung der neuen Gesellschaft an: Sie entschied sich für die damals aktuellen zeitgenössischen Künstler. Weil sich die Mitgliedzahl vergrößerte, wurden die Konstituierung der Vereinigung und die Ausarbeitung von Statuten notwendig. Die erste Fassung mit dem Titel *Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Laibach* wurde im Jahre 1796 gedruckt. Die zweite Fassung folgte schon im Jahre 1801. Die Statuten sind noch heute ein interessantes Dokument: Aus ihnen gehen Tätigkeit und Organisation der Vereinigung hervor. Die Statuten haben auch Ehrenmitgliedschaften vorgesehen. So heißt es im Artikel 25:

„Auch auswärtige Musikfreunde, die durch ihre ausgezeichneten musikalischen Talente und Verdienste der Gesellschaft nützen können, werden mit Vergnügen als Ehrenmitglieder aufgenommen.“

Die Mitglieder der Gesellschaft mußten die materiellen Mittel für ihre Tätigkeit selbst aufbringen. Instrumente und Musikalien mußten angeschafft werden, die wöchentlichen Akademien waren mit Auslagen verbunden. Schon früh wurden auswärtige Künstler zum Auftreten verpflichtet und auch honoriert. Alle derartigen Auslagen wurden durch freiwillige Spenden der Mitglieder bestritten.¹

Jede Woche Konzerte zu veranstalten, war eine große Leistung für die zumeist doch nicht-professionellen Musiker. Daß Haydns Musik schon damals beliebt war, zeigte eine Akademie, die zu Ehren von Admiral Nelson und Lady Hamilton anläßlich ihrer Reise

¹ Vgl. Primož Kuret, „Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana“, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Ludwig 1990, S. 367.

nach Wien im Jahre 1797 veranstaltet wurde, wo auch Haydns *Militär-Sinfonie* aufgeführt wurde.²

Der außerordentliche Anklang, den das Auftreten der Gesellschaft und ihre Tätigkeit in Laibach gefunden hatten, verhalf zu Selbstvertrauen und veranlaßten – ohne Überheblichkeit – zur Achtung vor den gezeigten Leistungen. So entschloß man sich, den Statuten gemäß, „auswärtige Musikfreunde“, wie es heißt, als Ehrenmitglieder aufzunehmen. Unter den ersten, die eingeladen wurden, war „der Liebling der Nation“ (*Wiener Diarium* vom 18. Oktober 1766) oder „das erste musikalische Genie des Zeitalters“ (*The Morning Chronicle* vom 11. März 1791), Joseph Haydn, der die Einladung im Jahre 1800 gern annahm. Später folgten als Ehrenmitglieder Beethoven (1819), Niccolò Paganini (1824), Johannes Brahms (1885), Eduard Hanslick und viele andere.

Über Haydns Mitgliedschaft sind einige Einzelheiten bekannt. So schreibt z.B. Dr. Friedrich Keesbacher, Autor des ersten Buches über die Philharmonische Gesellschaft folgendes:

„Im Jahre 1800 nahm Haydn, der unsterbliche Tondichter, die Aufnahme in den Verein an. Betreffs dieser Aufnahme will ich einige interessante Details anknüpfen. – Die Gesellschaft hatte nämlich ein Ehrenmitglied in Wien, einen geborenen Krainer, den pens. Landschaftstrompeter Wolfgang Schmith, der allerlei Aufträge für den Verein in Wien besorgte. Um diese Zeit nun reiste der Domherr Pinhak über Wien nach Böhmen und Mähren. Dieser, mit einem Empfehlungsschreiben an Schmith versehen, hatte den Auftrag. Haydn um die Aufnahme der Ehrenmitgliedschaft zu ersuchen. Unser geliebter Haydn aber befand sich damals gerade beim Fürsten [Esterhazy] zu Eisenstadt, berichtete Schmith nach Laibach. Pinhak reiste nun weiter und traf am Rückwege mit Haydn zusammen. Über diese Zusammenkunft schreibt nun Schmith. der Jüngere, der ebenfalls zugegen war, an seinen Freund Johann Novak:

„Es wird ohne Zweifel die ganze löbliche Gesellschaft sehr erfreuen, daß sich unser unsterblicher Haydn so bereitwillig finden ließ, ein Mitglied derselben zu werden und ihr durch seinen Beitritt einen neuen Glanz zu verschaffen. Seine Worte dabei waren: Ich erkenne die Ehre, so mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch Ihre Einladung erzeigt, und weiß solche zu schätzen, nur bedauere ich, daß ich ihr mit meinem Beitritt nicht viel nützlich sein werde.

Er war sehr erfreut, daß eine inländische Gesellschaft schon so weit gediehen ist. Wie stolz war ich nicht in diesem Augenblicke auf meine Vaterstadt. Er gab uns auf Ansuchen sogleich ein neues Amt von seiner Komposition, wo ich für die Kopiaturs 12 fl. erlegte; er spielte auf dem Klavier und sang dazu die meisten Anfänge, damit der Herr Kanonikus sowohl die verschiedenen Tempo's, als auch hin und da den wahren Ausdruck hören und es alsdann Ihnen, als dem so würdigen (Musik-) Direktor sagen könne, wie es Haydn haben will, auf daß Sie die ausübenden Künstler, sowohl einzeln als auch zusammen, unterrichten und hauptsächlich von aller Art unnöthiger Verzierungen abhalten, welche zu weiter nichts, als zur Verunstaltung so einer äußerst delikaten Komposition beitragen, da diese ohnehin schon allen möglichen Ausdruck, so wie es steht, in sich enthält und die größte Schönheit, wie Sie selbst wohl wissen, nur vom richtigen Tempo, gehörigem Schatten und Licht und genauer Produktion abhängt. Schreiben Sie mir doch, lieber Freund, wenn Sie dieses Amt werden ausgeführt haben, wie es

² Vgl. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach [Laibach] 1862, S. 30; Roland Tenschert, *Frauen um Haydn*, Wien 1946, S. 18.

Ihnen Allen gefällt. Die Schöpfung, wenn Sie dieselbe ausführen sollten, würde ich aber vorzüglich einer genauem Produktion nach vielen Proben anempfehlen.“³

Alles das mußte Pinhak dem damaligen Orchesterdirektor der Philharmonischen Gesellschaft, Janez Krstnik Novak, erklären. Leider ist aber der Brief nicht erhalten. Die Kopie aller Vokal- und Instrumentalstimmen von Haydns Kopist Johann Elssler aus dem Jahr 1800 befindet sich heute in der slowenischen National- und Universitätsbibliothek (NUK).

Es ging um die *Missa in tempore belli* [Messe in Kriegszeit], wegen ihres charakterischen Paukensolos im *Agnus Dei* als *Paukenmesse* bekannt, die Haydn im Jahre 1796, also nach englischen Reisen, geschrieben hatte. Die Messe entstand nach einer langen Pause in Haydns kirchenmusikalischem Schaffen. Nikolaus Esterházy wünschte den Namenstag seiner Gattin durch ein musikalisches Hochamt gefeiert zu sehen. Sie ist zu einer Zeit entstanden, in der Österreich im Krieg mit Frankreich verwickelt und in höchster Gefahr war.

*„Daß Haydn diesen aktuellen Zeitbezug in dieser Messe auch musikalisch zum Ausdruck gebracht hat, entspricht seiner völlig unkomplizierten Religiosität, die nicht zwischen Erhabenem und Irdischem getrennt hat.“*⁴

Ihre erste Aufführung erlebte diese Messe zur Primiz des Paters Joseph Hoffmann aus dem Piaristenorden am 26. Dezember 1796 in der Piaristenkirche Maria Treu in der Wiener Josephstadt. Im Jahre 1797 hatten die Franzosen für ein paar Monate auch Laibach besetzt. Das Jahr 1796 war auch das Jahr der *Schöpfung*, und als Krainer Besucher bei Haydn waren, war das Werk schon fertig.

Solche Auszeichnungen wie die Ehrenmitgliedschaft der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft hat Haydn oft bekommen. So wurde er im Jahre 1798 zum Mitglied der Königlich Schwedischen Akademie, im Jahre 1801 zum Ehrenmitglied der Gesellschaft der Verdienste „Felix meritis“ in Amsterdam und gleichzeitig zum auswärtigen Mitglied des Institut de France in Paris ernannt. Schon früher, im Jahre 1791, hatte er das Ehrendoktorat der Universität Oxford erhalten. Nach Laibach erklärten ihn noch die Société académique des enfants d'Apollon in Paris und im Jahre 1808 die Philharmonische Gesellschaft zu St. Petersburg zum Ehrenmitglied. Also alle renommierten ausländischen Musikvereine trugen ihm die Mitgliedschaft an. Vielleicht deshalb betonte Haydn im Gespräch mit Laibacher Besuchern, daß ihm eine inländische Gesellschaft das Ehrendiplom verliehen hat. Die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde wurde erst im Jahre 1812 gegründet.

Die Messe in C-Dur oder *Paukenmesse* wurde in Laibach am Sonntag, dem 28. Dezember 1800, aufgeführt. Die *Laibacher Zeitung* schrieb:

„Sonntag den 28. Dezember wurde in der Pfarrkirche zu St. Jakob von der Philharmonischen Gesellschaft allhier ein feierliches Hochamt von der Composition des deutschen Tonkünstlers Haydn im vollständigen Chor abgehalten. Der Künstler hatte mit diesem Hochamt der Gesellschaft selbst ein Geschenk gemacht, als er von selber zum Ehrenmitgliede ernannt worden war. Der Geist Haydn's waltet unverkennbar in den feyerlichen Accorden seines schöpferischen Productes und da auch die Gesellschaft in der Ausführung dem Künstler durch

³ Keesbacher, *Gessellschaft*, s. Anm. 2, S. 25.

⁴ Otto Biba, „Die kirchenmusikalischen Werke Haydns“, in: *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Eisenstadt 1982, S. 142-151

*Anstrengung huldigte, so mußte notwendig jene allgemeine Bewunderung folgen, die dieses Unternehmen gefunden hat.*⁵

Von da an mehrten sich Haydns Werke auf den Programmen der Philharmonischen Gesellschaft, was auch der erhaltene *Musicalien-Catalog der philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft. No. 1, Seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804.* also aus den ersten Dezennien ihrer Wirkung, bezeugt.

Der Katalog ist systematisch in drei Kapitel geordnet: das erste Kapitel umfaßt „Kammer-Musik“, das zweite „Sing- und Kirchen Musik“ und das dritte „Forte-Piano“. Das erste Kapitel hat noch weitere Unterabteilungen wie „Symphonies“, „Ouvvertures“, „Symf. Concertes“, „Serenates, Sept. et Sext.“, „Quintuors“, „Quatuors“, „Trios“ und „Harmonies“. Unter den Sinfonien sind die zahlreichsten eben die von Haydn (42), was auf die damalige große Popularität des Meisters in Laibach hinweist. Haydns Werke finden wir auch in anderen Sparten, so z. B. besaß die Philharmonische Gesellschaft alle drei seiner Oratorien: die *Sieben Worte (Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze)*, *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.

Das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft umfaßte zu dieser Zeit 25 Musiker und zwar „Violini primi 4, Violini secondi 4, Viola 2, Violoncello 2, Oboe 2, Clarinetti 2, Flauti 2, Fagotti 2, Corni 2, Clarini 1, Tympani 1, Contrafagotto 1“, was der damaligen Orchesterpraxis entspricht.⁶

Haydns sakrale Werke, die in Laibach aufgeführt worden sind, können wir in drei Gruppen untergliedern. Zuerst die Messen, dann das Oratorium *Sieben Worte*, das besonders oft aufgeführt wurde, und schließlich die beiden großen Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, obwohl letzteres nicht gerade ein sakrales Werk ist.

1. MESSEN

Haydn schrieb für die Kirche nicht anders als für den Konzertsaal.

*„Der einzige Unterschied liegt in der Stoff wahl, den Texten und der Bindung an bestimmte traditionelle Formen. Er schrieb seine Kirchenmusik für dieselben Menschen, die seine Sinfonien hörten. Er wußte, daß er in der Kirche sogar noch weitaus breitere Schichten des einfachen Volkes erreichte, als sie in den Konzertsälen zu finden sein konnten. Ihnen allen suchte er mit seiner Kunst zu dienen.“*⁷

Die Haydn-Begeisterung in Laibach war so groß, daß die Philharmonische Gesellschaft schon im nächsten Jahr, also im Jahre 1801, Haydns Oratorium *Die Schöpfung* aufführte, was später noch oft geschah.

Doch zurück zu den Messen. Neben der *Paukenmesse* führte die Philharmonische Gesellschaft statutengemäß alljährlich in der Domkirche eine Festmesse zu Ehren der hl. Cäcilia auf. Auf den Programmen standen zumindest eine große Messe in B-Dur und eine Messe in C-Dur von Haydn.

5 *Laibacher Zeitung* (im Folgenden: LZ), Dezember 1800, Nr. 105.

6 Keesbacher, *Gessellschaft*, s. Anm. 2, S. 30.

7 Horst Seeger, *Joseph Haydn*, Leipzig 1961, S. 125f.

Die *Laibacher Zeitung* schrieb:

*„Am Sonntag, den 21. XI. 1852, feierte die gedachte Gesellschaft in der Domkirche das heilige Cäcilienfest mit der großen Messe in C-dur von Jos. Haydn, dann mit einem Graduale von Winter und mit dem ausgezeichneten Hymnus von W. A. Mozart, wobei sich die P. T. Mitglieder der Gesellschaft ohne Zweifel zahlreich einfinden werden.“*⁸

Es ist nicht klar, um welche Messe es ging. War es die *Cäcilienmesse*, *Mariazellermesse* oder *Paukenmessel* Alle drei sind nämlich in C-Dur, alle drei sind sog. „große“ Messen.

Der Chronist erwähnte des Weiteren am 27. November 1865 *„eine große Messe in B-dur“*. Um welche Messe in B-Dur es geht, kann man ebenfalls nicht genau feststellen. Haydn hat zwei Messen in B-Dur geschrieben: als erste die *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* und als zweite die *Missa Sancti Bernardi von Offida* aus dem Jahre 1796. Weil die *Missa brevis* eine kurze Messe ist, kann man voraussetzen, daß es hier um die andere Messe in B-Dur, die auch den Namen *„Heiligmesse“* hat, geht. Der Chronist schrieb des Weiteren:

*„Haydns große Messe in B-dur erfüllte die Herzen der zahlreich Anwesenden mit den Gefühlen der Andacht. Die Aufführung war eine so gelungene, wie wir solche von der philharmonischen Gesellschaft bereits gewohnt sind. Die Soli waren in den Händen der Damen Fr. Eberhart und Cölestine Pückler und den Herrn Ledenig und Landesrath Dr. Schöppl. Die Einlagen bestanden aus einem ‚Ave Maria‘ von Nedved für Sopran-Solo mit Orgelbegleitung, vorgetragen von Frau Leopoldine Gregoric, und einem vierstimmigen gemischten Chor von Nedved ‚Zora jutranja‘. Es tauchte in uns während der Messe, als die herrlichen Klänge und Melodien Haydns an unser Ohr drangen, die alte Frage wieder auf: Warum hat Laibach nicht immer eine solche Kirchenmusik?“*⁹

Neben Haydns Messen waren in diesen Jahren auf den Programmen noch Messen von Albin Mašek (dem Bruder von Kaspar, Kapellmeister der Philharmonischen Gesellschaft), Kamilo Mašek (1851), Bernard Hahn (1867), Anton Nedvěd (1857), Veit (1862) und Jan Nepomuk Vitásek (1858).

2. ORATORIUM *SIEBEN WORTE*

Das Oratorium *Sieben Worte des Erlösers* war für Haydn ein Glücksfall, das bewies der außerordentliche Erfolg des Werks, welches nicht nur in der Originalfassung, sondern auch in der Bearbeitung für Streichquartett sowie im Klavierauszug stärkste Verbreitung erlangte.

*„Die Komposition ist auf Einfachheit und leichte Verständlichkeit gestellt, da der Komponist die Wirkung von Herzen zu Herzen – namentlich in dem romanischen Bestimmungsland – mit sparsamen Mitteln am sichersten zu erzielen hoffte.“*¹⁰

Im Jahr 1846 führte die Gesellschaft ihren Mitgliedern außer ihren üblichen Konzerten zwei große Oratorien vor: *„am 3. April die bereits Stereotyp gewordenen ‚Sieben Worte‘*

⁸ LZ vom 19. November 1852.

⁹ LZ vom 27. November 1865.

¹⁰ Karl Geiringer, *Joseph Haydn*. Potsdam 1932, S. 136.

und am 6. Mai das große Oratorium in 3 Abteilungen von Friedrich Schneider ‚Das Weltgericht‘.¹¹

Das Oratorium *Sieben Worte* war in den folgenden Jahren wegen seiner Eigenschaften neben Beethovens *Christus am Ölberg* (1852, 1856, 1870) das am häufigsten aufgeführte Oratorium der Philharmonischen Gesellschaft. Nach 1846 folgten weitere Aufführungen am 3. April 1855, 19. April 1859 und in der Saison 1864/65. Besonders nach dem Jahr 1858 hat die Philharmonische Gesellschaft oft größere vokal-instrumentale Werke aufgeführt. Mit eigenem Chor und Orchester, das (nach einigen Krisenjahren) wieder fähig war, solche Werke aufzuführen. Das Verdienst hatte der damalige Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft, der Tscheche Anton Nedvĕd (1829-1896), der im Jahre 1856 als Musiklehrer nach Laibach kam. Bald übernahm er die künstlerische Leitung der Philharmonischen Gesellschaft. Als Komponist (auch slowenischer Chöre und Lieder) und Dirigent nahm er eine zentrale Position im musikalischen Leben der Stadt ein.

Haydns Oratorium *Sieben Worte* beschrieb die *Laibacher Zeitung* wie folgt:

„Wer die Schönheiten dieser Komposition kennt, diese wunderbare Elegie in Tönen, wie sie nur einem Haydn gelingen konnte, wird nicht versäumen zu erscheinen.“¹²

Und wenige Tage nach dem Konzert:

„Die ersten Tage der Charwoche boten uns einen hohen musikalischen Genuß. Die philharmonische Gesellschaft brachte Haydns Oratorium, die sieben Worte des Erlösers am Kreuze‘ zur Aufführung, ein Kunstwerk, dessen hohe Vollendung hinlänglich bekannt ist, und das auch diesmal ein äußerst zahlreiches Publikum herbeigezogen hatte. Welchen mächtigen Eindruck machen diese sieben Adagios, um denen jedes Einzelne unsere Bewunderung verdient! – Vorher singen ein Chor aus ‚Paulus‘ von Mendelssohn-Bartholdy, und eine Sopran-Arie aus der ‚Schöpfung‘ von Haydn. Letztere, sowie die Sopransolos in dem Oratorium sang Fräul. Sofie Glantschnig (Klančnik) und erntete nicht nur durch ihre, namentlich in den höheren Lagen liebliche Stimme, sondern auch durch den in-nigen, warmen, geschmackvollen Vortrag großen Beifall. Auch die übrigen mit Solos Vertrauten lösten ihre Aufgabe zur Zufriedenheit; die ganze Aufführung, obwohl hin und da ein wenig schwankend, war eine vortreffliche zu nennen und sind wir allen Mitwirkenden dafür zu Danke verpflichtet.“¹³

Sechs Jahre später (am 10. April 1865) stand das Oratorium wieder auf dem Programm. Diesmal war der Redoutensaal nicht so voll und auch nicht so besetzt wie bei den anderen Konzerten der Saison. Den Grund findet der Chronist

„in dem durchweg ernsten Charakter der aufgeführten Tonwerke. Das große Publikum neigt sich mehr dem Heiteren, Amüsanten zu, und wenn es zu wählen hätte zwischen einer Offenbach’schen Operette und einer Passionsmusik, so zieht es erstere jedenfalls vor. Wir finden das ganz erklärlich; unsere Zeit, eine mehr und mehr vom Realismus und - gestehen wir es nur – vom Materialismus durchsetzte Zeit, verliert immer mehr das Verständnis für jene Ideale, welche unsere Väter und Großväter noch mit Begeisterung und Entzücken erfüllten. Man lächelt jetzt über die Glaubensinnigkeit, welche die Komponisten des vorigen Jahrhunderts in ihren Tonschöpfungen zum Ausdruck brachten, und doch sind die genialen

11 Keesbacher, *Gesellschaft*, s. Anm. 2, S. 91.

12 LZ vom 16. April 1859, Nr. 86.

13 LZ vom 23. April 1859, Nr. 92.

Männer äußerst selten geworden, welche Oratorien, wie ‚die sieben Worte‘, oder ‚Messias‘, schaffen. Wer aufmerksamen, empfänglichen Sinnes, verständigvollen Gemüthes, das im Großen und Ganzen ausgezeichnet aufgeführte Oratorium ‚Die sieben Worte des Erlösers‘ von Haydn gestern Abend anhörte, der wird sagen müssen, daß diese Tondichtung überaus reich an musikalischen Schönheiten und daß ihre Wirkung eine erschütternde ist. Es weht uns daraus ‚das große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen zermalmt, indem es den Menschen erhebt‘ entgegen. Auch das Ernste, Erhabene ergreift und entzückt unser Gemüth, wenn es nur schön ist. Die Aufführung des Oratoriums war, wie gesagt, eine ausgezeichnete, die Chöre sangen vortrefflich und die Soli wurden von Frau Sophie Mozetic, Fräulein Clementine Eberhart, Herrn J. Ledenig und Herrn Dr. Anton Schöppl schön und ausdrucksvoll gesungen. – Nicht minder mächtig wirkte die große Arie: ‚Auf starkem Flügel‘ aus Haydns Oratorium ‚die Schöpfung‘ [...], die von Fräulein Eberhart vorher gesungen wurde [...] Auch ein ‚Ave Maria‘ für gemischten Chor, der das Publikum recht anzusprechen schien, ging dem Oratorium voraus. – Das Concert war daher, trotz seines ernsten, der Charwoche entsprechenden Charakters, ein genußreiches.“¹⁴

Der Sänger Anton Schöppl war ein Musikliebhaber, sonst ein Landrat, später sogar Hofrat und Adliger „von Sonnenwaiden“ genannt. Er fungierte als Direktor der Philharmonischen Gesellschaft zwischen den Jahren 1859-1874.¹⁵

3. DIE SCHÖPFUNG

Der große Erfolg von Haydns *Paukenmesse* ermutigte die Philharmonische Gesellschaft, das Oratorium *Die Schöpfung* am Ende des Jahres 1801 aufzuführen. Über dieses Ereignis berichtete die *Laibacher Zeitung*:

„Am 25. [Dezember] Abends ist in dem ständischen Redoutensaale allhier die Schöpfung, der Tonkunst größtes Meisterwerk, welches seinem Verfasser, dem Herrn Dr. Joseph Haydn den Lohn der Unsterblichkeit sichert, vom hiesigen Schauspieldirector Herrn Schantroch (nebenbei bemerkt einem der ausgezeichnetsten Leiter der hiesigen Bühne) - in Gegenwart einer Menge Zuhörer gegeben worden. Um alle möglichen Vollkommenheiten diesem großen Werke in der Aufführung zu verschaffen, haben sich die hiesigen P. T. Herrn Dilettanten und Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft herbeigelassen mitzuarbeiten. Diesen hat man auch die Akkuratesse und das Erhabene mit Ausdrücke des Gesanges sowol als auch der übrigen musicalischen Instrumente vorzüglich zu verdanken, sowie man andererseits den Wert des von unserem Schauspieldirector gefaßten Entschlusses und seiner unermüdeten Anstrengung nicht verkennen darf. Die beim Eintritte abgereichte Summe hat 200 fl. betragen, wovon die Hälfte von dem Unternehmer den Armen unserer Stadt gewidmet wurde. – Der ungeteilte Beifall, der diesem Stücke zugeklatscht worden ist, hat den Herrn Schantroch bewogen, diese musterhafte Cantate am 1. Jänner 1802 im nämlichen Saale zu wiederholen.“¹⁶

Leider erwähnte die *Laibacher Zeitung* keine Namen der Interpreten. Der Direktor Georg Schantroch war nicht nur Sänger und Schauspieler, sondern auch ein guter Dirigent. Das Textbuch des Oratoriums für diese Aufführung ist in der Musealbibliothek in Laibach erhalten. Schantrochs Theatergesellschaft kam von Klagenfurt nach Laibach und unterhielt das Publikum dort in den Saisonen 1801/1802 und 1802/1803 auch mit solchen

¹⁴ LZ vom 11. April 1865, Nr. 83.

¹⁵ Keesbacher, *Gesellschaft*, s. Anm. 2, S. 122.

¹⁶ LZ vom 29. Dezember 1801.

Werken wie Mozarts *Zauberflöte*, Giovanni Paisiellos *Il fanatico in Berlino* oder Carl Ditters von Dittersdorfs *Hieronimus Knicker* usw.¹⁷

Die *Schöpfung* war dann wieder im Jahre 1820 auf dem Programm, und

„zwar mit Rücksicht auf den vorausgesehenen großen Besuch in dem mit einer Galerie versehenen großen Redoutensaale der krainischen Stände – dem ehemaligen Theatersaale der Jesuiten –; die Bibliothek des Museums Rudolßnum bewahrt das aus Anlaß dieser Aufführung ausgegebene Textbuch (kl. 8. 24 St.), dasselbe führt den Titel: *Die Schöpfung in Musik gesetzt von weiland Herrn Joseph Haydn, Doctor der Tonkunst der hierortigen und wahrer musikalischen Gesellschaften Mitglied und Kapellmeister in wirklichen Diensten Hr. Durchlaucht des Herrn Fürstes von Esterhazy – Aufgeführt im hiesigen Redoutensaale von der philharmonischen Gesellschaft in Laibach - Gedruckt bei Joseph Saffenberg 1820.*“¹⁸

Die nächste Aufführung fand am 21. März 1823 statt. Über diese Aufführung, die zum Besten des Musikschulfonds der Philharmonischen Gesellschaft gedacht war, besteht eine „Anzeige“¹⁹ und ein Bericht im *Illyrischen Blatt*.²⁰

„Die Aufführung der *Schöpfung* von Haydn ist ein zu merkwürdiges Ereignis in unserer musikalischen Welt, als daß nicht auch in diesem Blatte etwas darüber gesagt werden sollte. Schon vor einigen Jahren wurde uns der Genuß zu Theil dieses Meisterwerk zu hören, allein man muß gestehen, daß die damalige Aufführung von der gegenwärtigen weit zurück blieb, die Hauptsache lag freylich in der Besetzung der Chöre: denn damahls zählte man drey Soprane, jetzt ungefähr zwölf. Sämmtliche Solosänger thaten mit lobenswerter Anstrengung, was ihnen möglich war, und Mad. Maschek, wie Hr. Saal (Gabriel und Raphael), verdienten besonders unseren Dank, daß sie sich durch ihre kleine Heiterkeit nicht hindern ließen, uns diesen Kunstgenuß zu bereiten. Bey den Chören blieb uns nichts zu wünschen übrig; alle Piano und Forte waren genau beachtet, und bey den schwierigen Fugen war immer die größte Präcision im Eintreten der Stimmen hörbar. Mit ebenso lobenswerther Püncklichkeit zeichnete sich das Orchester aus.

Dank sey der Direction der philharmonischen Gesellschaft für das Bestreben, dem musikliebenden Publicum schöne Abende zu verschaffen, wovon die Wahl dieses Oratoriums den überzeugendsten Beweis gibt, dessen die damahls Anwesenden sich immer mit Vergnügen erinnern.“

Der Chronist der Gesellschaft, Friedrich Keesbacher, schrieb über dieses Ereignis folgendes:

„Am 21. März wurde die *Schöpfung* von Haydn aufgeführt, unter einer Theilnahme, die nicht bloß der philharmonischen Gesellschaft, sondern dem ganzen Lande Krain Ehre macht. Wie ein Ereignis ging die Nachricht durchs Land und die Musiker aus den entferntesten Theilen des Landes (z. B. Neustadt) zogen zur Metropole, um dort in der *Schöpfung* mitzuwirken. Der Chor war nach dem Urtheile der damaligen Presse dergestalt, daß er nichts mehr zu wünschen übrig ließ. Außerdem war der Chor noch verstärkt durch Leute aus der Militärkapelle, welche, ihren Direktor Oberlieutenant Callaus an der Spitze, mitsangen. Der Mädchenchor scheint damals

17 Vgl. Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani 1790-1861* [Die Oper im ständischen Theater zu Laibach von 1791 bis 1861], Laibach 1971, S. 26ff.

18 Peter von Radics, *Die Geschichte der Philharmonischen Gessellschaft 1701-1907*, S. 135. (Manuskript in der National- und Universität Bibliothek in Ljubljana, Musiksammlung.

19 LZ am 18. März 1823: „Freitag Abends, um 7 Uhr, wird von der Laibacher philharmonischen Gesellschaft zum Vortheile ihres Musikschulfondes im hiesigen landständischen Redoutensaale, die ‚Schöpfung‘, großes Oratorium von J. Haydn, gegeben, welches hiermit vorläufig zur allgemeinen Kenntnis gebracht wird.“

20 *Illyrisches Blatt* 14 vom 4. April 1823.

bedeutend in Blüthe gestanden zu sein, denn die Schützengesellschaft gibt ein Gesuch an die philharmonische Gesellschaft ein, wo sie an den Mädchenchor das Ansuchen stellt, er möge aus Anlaß einer Festlichkeit zu Ehren des Geburtsfestes Sr. Maj. Kaiser Franz mitzuwirken die Gefälligkeit haben.“²¹

Auch Laibacher Bürger spürte instinktiv, daß sich in diesem Werk Außergewöhnliches ereignet und wurde nicht müde, es zu bewundern. Man kann dieser Musik nur zustimmen und sagen, daß sie auch in Laibach ein „Herzenerfolg“ war. Die nächste Aufführung erfolgte am 23. Dezember 1866:

„Die, wie bereits erwähnt, unfreiwillig verspätete Wiederaufnahme der Concerte, so wie die Eröffnung des neu restaurirten Saales konnten nicht würdiger inaugurirt werden, als durch die am 23. December veranstaltete Vorführung der ‚Schöpfung‘ von J. Haydn, welche durch das Gelungene der Vorführung für die Gesellschaft eine hervorragende Erscheinung im Laufe ihrer Geschichte, für Laibach geradezu ein musikalisches Ereignis wurde.

Volle dreiundvierzig Jahre, also nahezu ein halbes Jahrhundert, sind verflossen, seit die Phil. Ges. sich nicht mehr an das Meisterwerk Haydns wagte. Die heurige Aufführung war nach dem Urtheile von Leuten, welche derselben von damals beiwohnten, über jeden Vergleich erhaben, und stellenweise geradezu vollendet zu nennen. Die Solopartien fanden in den Händen des Fräuleins Eberhart und der Frau Anna Pessiack, dann der Herren Ander, Melkus und Podhorski, eine nach jeder Richtung künstlerisch gestaltete Vertretung. Letztere drei Herren, Mitglieder unserer landschaftlichen Bühne, haben auf besondere Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit gegen die Gesellschaft die betreffenden Parte übernommen, das Publikum nahm jede Nummer, jedes Recitativ, jede Arie, jeden Chor mit stürmischem Beifalle auf und rief nach jeder Abtheilung den Musikdirector Nedved.

Der neu restaurierte, mit Gas erleuchtete, von der Gesellschaft durch Anschaffung neuer und eleganter Rohrsessel anstatt der antiquirten und unbequemen Holzbänke, elegant möblirte Saal, machte bei dem äußerst zahlreich versammelten Publikum den wohlthuendsten Eindruck, und nur Eine Stimme der Anerkennung wurde laut für den Ingenieur Eugen Brunner, welcher durch seinen geläuterten Geschmack den öden trostlosen Raum des alten Saales zu einem so freundlichen und angenehmen Lokale umgewandelt hat.“²²

Auch der Kritiker der *Laibacher Zeitung* war zufrieden:

„Die Besetzung war diesmal eine ganz außergewöhnliche; es mochten an die 150 Mitwirkende am Podium versammelt gewesen sein, eine Anzahl, die für Laibach jedenfalls eine achtunggebietende genannt zu werden verdient [...]. Lobenswerth hielt sich das Orchester, daß in manchen Nummern sogar ganz Vorzügliches leistete, so namentlich in der Introduction, das Chaos darstellend, dann bei dem in den blendenden Tönen gemalten Sonnenaufgang und bei der schwierigen Begleitung des Rezitativs ‚Gleich öffnet sich der Erde Schooß‘ [...]. Bewunderung aber und Dank gebührt vor allem dem Manne, dessen eisernem Willen, energischer Thatkraft und künstlerisch geläutertem Geschmacke Laibach solche Genüsse verdankt, dem tüchtigen Musikdirector des Vereins, Herrn Anton Nedved, welcher auch den nach jeder Abtheilung folgenden stürmischen Beifall reichlich verdiente und darin eine Anerkennung seiner Bemühungen finden konnte.“²³

Der Erfolg war so groß, daß schon am 15. April 1867 auf mehrseitiges Verlangen hin der Verein *Die Schöpfung* wiederholen mußte. Die Soli sangen Clementine Eberhart, Anna Pessiack, dann die Herren Ander, Lormann und Podhorsky. Für den Baßpart berief die

²¹ Keesbacher, *Gesellschaft*, s. Anm. 2, S. 62.

²² *Vierter Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, hrsg. von der Direction, redigiert von Friedrich Keesbacher, Laibach 1866, S. 19-20.

²³ LZ vom 27. Dezember 1866, Nr. 294.

Direktion eigens Herrn Lormann, Mitglied des landschaftlichen Theaters in Graz. Über die Aufführung lesen wir:

„Die philharmonische Gesellschaft führte am verflossenen Montag zum zweiten Male in dieser Saison Haydn's Schöpfung, über mehrseitiges Verlangen, wie uns der Maueranschlag verkündete, [...] mit glänzendem Erfolge auf. Wir erinnern uns mit großem Vergnügen an die vollendete erste Aufführung dieses Tonwerkes und müssen gestehen, daß auch Wiederholung derselben eine ganz vorzügliche war. Die Solopartien wurden, mit Ausnahme des Raphaels, welche neue Besetzung durch Herrn Lormann nur eine vorteilhafte zu nennen war, von den uns als ausgezeichnet bekannten Kräften gesungen, und die Anerkennung war bei so gediegenen Leistungen eine gewiß wohlverdiente. Was unseren geschätzten Gast Herrn Lormann betrifft, so verfügt derselbe nicht nur über eine schöne, umfangreiche, aller Modulationen fähige Stimme, sondern weiß auch durch seine Vortragsweise, die er in der Partie des Raphaels in schönstem Lichte erscheinen ließ, zu fesseln. Wir lernten in ihm den denkenden, verständnisvollen Oratoriumsänger kennen und schätzen, und wünschen ihm zu seinen Mitteln und Fähigkeiten nur aufrichtig Glück. Unsere liebenswürdige und stets der Kunst zu dienen bereite Sängerin Clementine Eberhart verpflichtete das Publicum aufs neue zu großem Danke, wie nicht minder Frau Anna Pessjak, welche die Partie der Eva mit der an dieser Dame gewohnten Vollkommenheit sang. Herr Ander, dessen Stimme und geistige Auffassung wir schon häufig in ausgezeichnetster Weise erwähnt haben, verdient unseren wärmsten Dank für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der er allen an ihn gestellten Anforderungen entspricht. Herr Podhorsky sang die Partie des Adam in trefflicher Weise. Chor und Orchester waren präcis, und somit gestaltete sich die ganze Aufführung unter der erprobten und tüchtigen Leitung Herrn Nedveds zu einer äußerst gelungenen. Leider war das Concert nicht so besucht, wie es wünschenerth gewesen wäre.“²⁴

Die Aufführung am 26.3.1877 erlebte der Berichterstatter der *Laibacher Zeitung* so:

„Wiederholung des Oratoriums, Die Schöpfung“ im landschaftlichen Theater zugunsten des Vereinsfondes. Das festlich beleuchtete und in allen Räumen gefüllte Haus spendete nach jeder Nummer reichlichen Beifall und außerdem wurde den Wiener Gästen: Frau Mendlik, Fräulein Schüller und Herrn Mendlik, unter stürmischem Applaus eine Blumen-Ovation gebracht, und am Schlusse der Vorstellung wurde auch Herr Musikdirektor Nedved lebhaftest begrüßt, der sich durch die für Laibach ein musikalisches Ereignis bildende Aufführung der ‚Schöpfung‘ so große Verdienste erworben hat.“

Auch diese Aufführung war – nach den Worten des Berichterstatters – *„ein hochinteressantes musikalisches Ereignis für unsere Stadt“*. Die Gesellschaft hatte große Schwierigkeiten mit den Solisten, also mußte man Sänger aus Wien einladen. Die Künstler kamen zwei Tage vor dem Konzert und machten zwei Generalproben mit. Die Solisten

„haben über Einladung der philharmonischen Gesellschaft die Durchführung der Partien Rafael und Adam, Eva und Gabriel in uneigennützigster Weise, ohne jeden Honoraranspruch übernommen und sich daher durch ihre Gefälligkeit allen Anspruch auf den Dank der Gesellschaft erworben. - Der Chor der mitwirkenden Damen und Herren wird aus circa 70 Personen, das Orchester aus 40 bis 50 Musikern bestehen.“²⁵

²⁴ LZ vom 18. April 1867.

²⁵ LZ vom 26. März 1877, Nr. 69.

Das Konzert wurde nach zwei Tagen im landschaftlichen Theater wiederholt. Der Reinerlös war für den Fond der Gesellschaft bestimmt. Das Publikum war begeistert, und der Kritiker schrieb:

„Das Publikum konstatierte durch sein außerordentlich zahlreiches Erscheinen und durch die gespannte Aufmerksamkeit, mit der es der ewig schönen Tondichtung folgte, sowie mit dem lauten Beifalle, den es den hervorragenden Leistungen spendete, das hohe Interesse auch äußerlich noch gesteigert durch die zahlreichen Hindernisse, die sich der Vorführung der ‚Schöpfung‘ vom Anfang her entgegenstellten: zerschlagene Unterhandlungen mit einem berühmten Wiener Bassisten, Wortbrüchigkeit eines anderen, weniger berühmten Bassisten, sowie endlich die Absage vonseiten unserer gefeierten Primadonna, die den Part des Gabriel für die erstprojektierte Aufführung bereits übernommen hatte und ihn nun aus nicht näher bekannten Gründen zurücklegte. Trotz alledem wurde das Tonwerk gestern abends, wengleich dies nur dadurch möglich wurde, daß man mit Ausnahme des Parts des Uriel, den Herr Razinger übernahm, sämmlische Solisten aus Wien verschrieb, in der That eine wenig schmeichelhafte Thatsache für die Leistungsfähigkeit unserer philharmonischen Gesellschaft, umsoweniger, als selbst die kleinen Solopartien cumulativ von den Gästen übernommen wurden. Die Thatsache erscheint nur deshalb in etwas besserem Lichte, als es gewiß nicht unmöglich gewesen wäre, wenigstens theilweise die Solo-partien mit Mitgliedern der Gesellschaft zu besetzen.

Was die Aufführung anbelangt, so waren Orchester und Chor gut studiert und wurde namentlich der grandiose Chor, ‚Die Himmel erzählen‘ in wirksamer Weise exekutiert. Der Damen- und Männerchor haben sich die Sache Ernst sein lassen und so sich ein großes Verdienst erworben.“

Der Kritiker lobte auch die Solisten und den Dirigenten: *„Unsere Anerkennung auch Herrn Nedvěď für die mühevollen Arbeit des Einstudierens eines so bedeutenden Werkes.“* Am Ende aber hat er eingewendet:

„Der gestrige Abend war zugleich der 50. Sterbetag Beethovens. Hat auch die philharmonische Gesellschaft diesen Tag durch die Vorführung eines Haydn'schen Werkes in hervorragender Weise geehrt, so wäre es vielleicht doch ein Akt der Pietät gewesen, gerade an diesem Tage Beethoven's Namen nicht ganz von den Programme zu verbannen.“²⁶

Auch die Wiederholung *„wurde in jeder Richtung noch besser und vollendeter aufgeführt als das erstemal“*. Auch diesmal war das *„festlich beleuchtete Haus sehr gut besucht“*.²⁷

Die nächste Aufführung der *Schöpfung* war am 12. April 1892 als außerordentliches Konzert

„zum Vortheile des Fondes unter solistischer Mitwirkung der Justine Ritter-Haecker (Gabriel, Eva), Opernsängerin aus Würzburg, sowie der Herren Carl Link (Uriel), sächsischer Kammersänger aus Graz, und Franz von Reichenberg (Raphael, Adam), k. k. Hofopernsänger und k. k. Hofkapellensänger aus Wien; ferner unter Betheiligung des Damen- und Männerchores der Philharmonischen Gesellschaft, letzterer verstärkt durch Mitglieder der Sängerrunde des Laibacher deutschen Turnvereines“.

Dieses Konzert dirigierte Josef Zöhler (1841-1916), ein Wiener, der bei Pirkhert, Epstein und Simon Sechter in Wien studierte, aber schon im Jahre 1865 als Lehrer nach Laibach kam. Im Jahre 1883 – als Nedvěď wegen seiner Krankheit abtrat – wurde Zöhler

²⁶ LZ vom 27. März 1877, Nr. 70.

²⁷ LZ vom 29. März 1877, Nr. 72.

Musikdirektor des Vereines. Seine Ära in der Philharmonischen Gesellschaft war äußerst erfolgreich. Er blieb Musikdirektor bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1912. In dieser Zeit führte er fast alle sinfonischen Neuschöpfungen seiner Zeit auf (Sinfonien von Brahms, Antonin Dvořák, Pětr Čajkovskij, Anton Bruckner u. a.).

Auch diesmal war die Kritik sehr positiv. Der Kritiker aber konnte sich über die moderne Musik nicht anders als kritisch äußern:

„Das erste Jahrhundert, das seit dem Entstehen der ‚Schöpfung‘ vergangen, hat den unvergänglichen Schönheiten des unsterblichen Werkes, dessen Grundzüge erquickende Herrlichkeit, frische Natürlichkeit, die auch unter Thränen lächelt, sind, nichts anzuhaben vermocht. Den grübelnden Weltschmerz, nervenanfrierendes Stürmen und Grollen, pythisch verzücktes Gestammel und andere, den neuesten Componisten eigene Bilder des Empfindens suchen wir allerdings in der ‚Schöpfung‘ ebenso vergebens, wie die Jagd nach sinnbetäubenden Instrumentaleffecten. Haydn hat nach seinen eigenen Worten die Gottheit immer nur durch Liebe und Güte ausgedrückt, Liebe und Güte athmet sein Werk und dessen fröhliche Geschöpfe, und die Engelchöre preisen dankbar den gütigen Schöpfer. Mit Staunen bewundern wir heute die einfachen Mittel, mit denen der Vater der Instrumentation so große Effecte erzielt hat. Wie erhebend wirkt der Aufbau des Dreiklangs in der Stelle, ‚Es werde Licht‘, ferner bei der Schilderung des Sonnenaufganges, wie bezaubert uns die Tonmalerei, welche mitunter, wie im Mondesaufgang ahnungsvoll einem Jahrhundert vorausseilend, an verwandtes Geistesweben moderner Programm-Musiker mahnt. Die Musik muß poetische Ideen wiedergeben, diese Überzeugung der Programm-Musiker hat Haydn, der ursprünglichste Meister in der Schilderung von Naturereignissen, durch die Individualisierung der Instrumente zum beredten Ausdrucke gebracht.

Das schöne Werk wurde durch die mustergültige Aufführung unserer Philharmoniker unter der Leitung ihres Musikdirectors Herrn Zöhrer auf das würdigste gefeiert und errang trotz vieler Hindernisse, unter welchen die traditionellen Absagen der Solisten den Vorrang behaupteten, durch die prächtigen Leistungen des Künstlerkleblattes von Reichenberg, Ritter-Häcker (Gattin des auch dem hiesigen Publicum wohlbekannten Erfinders der Viola alta) und Link einen großen Triumph [...]. Der Chor erfüllte seine gewaltige Aufgabe durch die in edlem Stile, mit dem Feuer künstlerischer Begeisterung und äußerster Präzision gesungenen Chöre in ausgezeichnete Weise und kann einen Hauptantheil an dem Gelingen des Concerts für sich in Anspruch nehmen. Nicht minderes Lob gebührt dem Orchester, welches sich auf das Beste den Solisten und dem Chore anschmiegte und sein Können in den mannigfachen charakteristischen Tonmalereien hervorragend dokumentierte... Der Besuch kann als mittelgut bezeichnet werden.“²⁸

Die verschiedenen Arien aus der *Schöpfung* standen oft auf den Konzertprogrammen der Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft und auch auf den Programmen anderer Konzerte.

4. DIE JAHRESZEITEN

Die *Jahreszeiten* wurden in Laibach zum ersten Mal am 30. Dezember 1822 unter dem damaligen Musikdirektor Johann Georg Altenburger zur Aufführung gebracht. Der gemischte Chor zählte damals 40 Sänger und Sängerinnen, das Orchester nahezu 60 Mitglieder.

²⁸ LZ vom 13. April 1892, Nr. 84.

Die zweite Aufführung fällt ins Jahr 1839 unter Musikdirektor Leopold Ledenic, die dritte ins Jahr 1867 unter Musikdirektor Anton Nedvĕd. Das Konzert fand am 23. Dezember zum „*Vortheile des Gesellschaftsfonds*“ statt. Der Part des Simon wurde von Gustav Moravec, der Hanne von Clementine Eberhart und des Lukas von Adolf Ander, Opernsänger und Mitglied des landschaftlichen Theaters, gesungen. „*Die gelungene Aufführung fand großen Beifall von Seite des Publikums, welches dem reizenden Tonwerke Haydns mit gespannter Aufmerksamkeit folgte.*“²⁹ Bei der Aufführung im Jahre 1867 soll, nach Mitteilungen von Zuhörern des damaligen Konzerts, das Werk mit starken Kürzungen, u. a. unter Weglassung zweier Chöre, gegeben worden sein.³⁰

Clementine Eberhart war in Laibach eine sehr beliebte Sängerin. Als Hanne feierte sie große Triumphe, und die Philharmonische Gesellschaft übergab ihr ein Ehren-geschenk („*sie hat schon so viel zur Verherrlichung der Vereinsproduktionen beigetragen*“³¹ und hat „*die schwierigsten Solopartien in der vollendetsten Weise zur Geltung gebracht*“).³² Sie verließ Laibach, um sich in Wien zur professionellen Künstlerin ausbilden zu lassen. Wiederholt kam sie nach Laibach und sang z.B. am 15. Dezember 1872 in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft eine Arie aus den *Jahreszeiten*.

Das nächste Mal wurden die *Jahreszeiten* in einem außerordentlichen Konzert am 24. April 1898 unter der Leitung des Musikdirektors Josef Zöhler und solistischer Mitwirkung von Marie Katzmayer, Konzertsängerin aus Wien, sowie von August Kraemer und Dr. Theodor Lierhammer, beide aus Graz, aufgeführt; ferner unter Beteiligung des Damen- und Männerchores der Philharmonischen Gesellschaft und der Sängerrunde des Laibacher deutschen Turnvereins.

„*Die gestrige Aufführung der Jahreszeiten von Haydn wird mit goldenen Lettern im Ehrenbuche der philharmonischen Gesellschaft verzeichnet sein, denn es vereinigten sich Chor, Solisten und Orchester unter der Leitung des Musik-directors Herrn Zöhler zu der glänzendsten Vermittlung des unvergänglich schönen Werkes, das einen außerordentlichen Reiz auf die Hörer ausübte.*“³³ „*Wahrscheinlich wird diese Aufführung die erste vollständige gewesen sein.*“³⁴

Die letzte Aufführung der *Jahreszeiten* vor dem Ersten Weltkrieg fand am 16. und 17. Mai 1914 statt. Diesmal dirigierte der Nachfolger des alten Musikdirektors Zöhler, Rudolf von Weiss-Ostborn. Als Solisten wirkten Irma Wiederwald-Hüttinger und Erwin König, beide aus Graz, und Norbert Moro aus Mailand.

„*Welche tiefen Quellen die nie versiegende Kunst birgt, werden wir erst beim Genießen eines Kunstwerkes in vollendeter Darstellung gewahr. Freilich steht ein Werk umso höher, je unabhängiger es von seiner Entstehungsepoche bleibt, je ‚unsterblicher‘ es ist. Zutreffend ist daher der Ausdruck eines geistvollen Schriftstellers in einer Abhandlung über die Kunst: ‚Da die Natur keine Schablonentypen, sondern nur Individuen schafft und das Wesen des Kunstgenusses phantasiegemäße Erzeugung der Natur ist, soll uns auch die Kunst nur Individuen bieten. Nur das Individuelle, das einzig Charakteristische hat ein Recht zur*

29 *Fünfter Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, hg. Von Friedrich Keesbacher, Laibach 1868, S. 24.

30 *LZ* vom 28. April 1898.

31 *Jahres-Bericht*, s. Anm. 29, S. 24.

32 *Sechster Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, hrsg. von Friedrich Keesbacher, Laibach 1869, S. 9.

33 *LZ* vom 25. April 1898, Nr. 92.

34 *LZ* vom 28. April 1898, Nr. 95.

künstlerischen Existenz. Jede andere Richtung in der Kunst ist als falsch verstandener Klassizismus zu verwerfen‘

Haydns, ‚Schöpfung‘ und ‚Die Jahreszeiten‘ waren vor ihrer Entstehungsperiode unabhängige Werke, deshalb leben sie als Kunstwerke fort und entzücken heute den Zuhörer ebenso, wie sie seine Vorfahren entzückten. Haydn hat die Orchesterstimmen individualisiert und zum selbständigen Reden gebracht. Die musikalischen Naturschilderungen sind in ihrer köstlichen und anmutsvollen Art von niemandem übertroffen worden, und ein Springquell ewiger Jugend sprudelt aus den natürlichen, reizenden Weisen, aus seiner rührenden Frömmigkeit, seiner keuschen Schönheit.

Es ist eine ebenso schöne wie wichtige Aufgabe des Lehrers und Dirigenten, den musikalischen Sinn und das Verständnis für die Meisterwerke der wahren Kunst zu wecken, zu fördern und die künstlerische Mission darin zu suchen, die Brücke von der klassischen zur modernen Kunst hinüberzubauen, das ist, bei aller Pietät für Stileinheit und Stilreinheit auch klassischen Werken modernen Geist einzuflößen, um über gewisse schablonenmäßige, veraltete Formen hinwegzukommen. In dieser Hinsicht gebührt Herrn Musikdirektor Rudolf von Weiss-Ostborn das große Verdienst, ohne Streichung dem Werke durch Schwung, feine Abtönung und beschleunigten Rhythmus frisches, fröhliches Leben eingeflüßt zu haben. Das entspricht ja auch dem Charakter des frischen, heiteren Werkes mit seinen lebensfrohen Geschöpfen, die das Leben und seine unschuldigen Freuden genießen und dem Schöpfer für seine Güte danken.

Das Werk enthält zudem verblüffende Vorahnungen moderner Toncharakteristik und der Herbst mit seinem aufregenden Jagdleben, die wilde Tanzmusik, in welche die Singstimmen einfallen, der Weinchor mit der ‚trunkenen‘ Fuge, sind Meisterwerke, die auch von den ‚Modernsten‘ kaum übertroffen werden könnten.

Den Hauptverdienst am Gelingen der Aufführung erwarb sich der aus ungefähr 60 Sängerinnen und 40 Sängern bestehende Chor, dessen klangvolles, jugendfrisches Stimmmaterial sich unter der zielbewußten Leitung seines Lehrers und Sangwartes Herrn von Weiss-Ostborn zu feinen künstlerischen Gesamtwirkungen erhob. Die Sicherheit und die feurige Belebtheit der Chöre besonders in den schwierigen fugierten Chören fand allgemeine Anerkennung, die dem hingebungsvollen Eifer, dem ernstesten künstlerischen Streben des Dirigenten und nicht minder der opferfreudigen Kunstbegeisterung der Sänger galt. Wir hoffen, daß auch jene tüchtigen Sänger den Männerchor verstärken werden, die ihm derzeit noch nicht beigetreten sind. Der große Erfolg der Aufführung wird sie vielleicht hierzu bewegen.

Die Solopartien waren in den Händen intelligenter Künstler, die stilgerecht den Geist des Werkes erfaßten. Frau Irma Wiederwald-Hüttinger brachte die Partie der Hanne in zarter und poesievoller Weise zu anmutsvollem Ausdrucke. Der helle, schmiegsame Sopran mit seiner trefflichen Durchbildung in allen Lagen und dem leicht ansprechenden Ziergesange eignet sich vorzüglich für die natürliche, einfache und poetisch-süße Anmut der reizvollen Haydnschen Lyrik.

Einen Sänger von feiner stimmlicher Kultur lernten wir in Herrn Dr. Norbert Moro kennen. Das Organ ist trefflich geschult, von Kraft und Wohlklang. Seine stilvolle, hervorragend musikalische Interpretation bewies sich besonders in der tiefsinnigen, zu erschütternder Tragik sich erhebenden Arie im Winterbilde, ‚Erblicke hier betörter Mensch‘.

Herr Erwin König besitzt einen weichen, biegsamen lyrischen Tenor, der bei lyrischen Stellen angenehm anspricht. Natürlich ist die Gesangskunst des jungen Künstlers noch nicht voll entwickelt und bedarf weiterer fleißiger Schulung. Seine musikalische Intelligenz trat besonders in den geschmackvoll vorgetragenen Rezitativen hervor.

Haydns Kunst gibt dem Orchester keinerlei Rätsel auf, bildet aber in ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit namentlich für die Streichen welche in charakteristischen Figuren die Kleinmalerei der Naturschilderungen zu besorgen haben, einen Prüfstein. Der Streicherchor

sowie die Bläser bewiesen ihr Können, indem sie mit künstlerischem Verständnis auf die Intentionen ihres Leiters Herrn von Weiss-Ostborn eingingen und durch feine dynamische Schattierungen sowie zartes Anschmiegen an die Sänger schöne Wirkungen erzielten.

Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß in dem schmucken und vornehmen Theater der Aufbau der Bühne, die Aufstellung des Orchesters und der Sänger einen würdigen, festlichen Eindruck machte und die Akustik ausgezeichnet war.³⁵

Am Ende können wir feststellen, daß die Philharmonische Gesellschaft Haydn ständig auf den Programmen ihrer Konzerte hatte. Es ging nicht nur um die erwähnten sakralen Werke, sondern mehr noch um seine Instrumental- und Kammermusik. Haydn war neben Beethoven oder Mozart sozusagen auch in Laibach einheimischer Komponist. So konnte schon Keesbacher im Jahre 1862 bestätigen, daß „wir uns freuen, einen Haydn und einen Beethoven zu den unseren zu zählen“.³⁶ Dazu hat die Ehrenmitgliedschaft viel, noch mehr aber die Verständlichkeit und Beliebtheit von Haydns Werken verholfen. An seinen großen Vokal- und Instrumentalwerken hat sich die Fähigkeit des Orchesters und des Chores sowie verschiedener künstlerischer Leiter damals und heute bewiesen, damit zugleich aber eine Haydn-Tradition in Laibach begründet.

Objavljeno v: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik.* Hg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch. Sinzig, Studio, 2002. (Edition IME. Reihe 1, Schriften, 7). Str. 281–300.

Povzetek

Haydnova sakralna dela na sporedih ljubljanske Filharmonične družbe

Haydnova sakralna dela, ki so bila izvedena v Ljubljani, lahko razdelimo v tri skupine: maše, oratorij *Sedem Jezusovih besed na križu* ter oba velika oratorija: *Stvarjenje* in *Letni časi*, čeprav le-ti ne sodijo med sakralna dela. Maše: skladno s statuti je Filharmonična družba vsako leto za praznik sv. Cecilije v stolnici izvedla katero od Haydnovih maš. Poleg *Paukenmesse* sta bili na sporedih *Velika maša v B-duru* in *Maša v C-duru*, ena velikih Haydnovih maš. – Oratorij *Sedem Jezusovih besed* je bil Haydnov veliki dosežek in primer izjemnega uspeha. Izvajali so ga v vseh oblikovnih inačicah, kot jih je ustvaril skladatelj: posebno pogosto kot godalni kvartet in klavirski izvleček. – Oratorij *Stvarjenje* je bil v Ljubljani večkrat izveden, med drugim leta 1820 v redutni dvorani, nekdanji jezuitski gledališki dvorani, nato ponovno leta 1823. Kot poročajo tedanji dnevnik, vedno s popolnim uspehom. Naslednja izvedba je bila šele leta 1866. Uspeh je bil tako imeniten, da so oratorij ponovno izvedli v naslednji sezoni. Občinstvo je po vsaki točki izvajanje prekinjalo s ploskanjem in odobravanjem. Posebno je ugajal veličastni zbor *Die Himmel erzählen*. – *Letne čase* so prvič izvedli leta 1822. Pelo je 40 pevcev, igralo pa 60 instrumentalistov. Naslednja izvedba je bila leta 1839, tretja pa leta 1867, takrat pod vodstvom Antona Nedvéda.

(Edo Škulj)

³⁵ LZ vom 19. Mai 1914.

³⁶ Keesbacher, *Gesellschaft*, S. 54.

Einige erhaltene Briefe im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach/Ljubljana

In Archiv der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana, der sich teilweise in Ljubljana (National- und Universitätsbibliothek) und in Wien (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) erhalten hat, sind auch die Briefe verschiedener Musiker, die mit dem Laibacher Konzertmeister Hans Gerstner in Verbindung waren und in Ljubljana auf den Konzerten des Philharmonischen Orchesters mitwirkten. Die Briefe stammen aus der Zeit von 1899 bis 1937, also schon nach der Auflösung der Philharmonischen Gesellschaft im Jahre 1919. Es sind die Briefe folgenden Musiker an Hans Gerstner erhalten:

- 1 Busch Adolf (4), Violinist
- 2 Funtek Leo (2), Violinist und Dirigent
- 2 Grädener Karl (1), Komponist
- 3 Grümmer Paul (8), Violoncellist
- 4 Grünfeld Alfred (2), Pianist
- 5 Horn Kamillo (3), Komponist
- 6 Kienzl Wilhelm (6), Komponist
- 7 Rojic Anton (5), Komponist
- 8 Sauer Emil (1), Pianist
- 9 Stolz Robert (1), Komponist
- 11 Ševčík Oskar (7), Violinpädagoge
- 12 Weingartner Felix (1), Dirigent und Komponist
- 13 Zajic Florijan (3), Komponist
- 14 Ein Brief von Frau von Max Reger

Die Philharmonische Gesellschaft war nicht der erste Musikverein in Ljubljana, sondern die Nachfolgerin der Academia philharmonicorum labacensis, die schon im Jahre 1701 gegründet wurde und als der älteste Musikverein in der Donaumonarchie galt. In der Geschichte der Gesellschaft folgten mehr oder minder erfolgreiche Zeiten. Besonders erfolgreich waren die Zeiten nach der neuen Gründung im Jahre 1794 und später als die Gesellschaft der Tscheche Anton Nedvĕd (1829-1396) zwischen 1856 bis 1883 leitete. Bei seinen Konzerten wurden große Vokal- und Instrumentalwerke ausgeführt. Es sind viele fremde Künstler nach Ljubljana gekommen. Nach Nedvĕds Rücktritt im Jahre 1883 wurde Wiener Josef Zöhner der neue Musikdirektor der Gesellschaft. Josef Zöhner (1841-1916) kam nach Ljubljana schon früher als Lehrer an der Musikschule. Er absolvierte das Wiener Konservatorium und war Schüler von Julius Epstein, E. Pirkhert und Simon Sechter. Zum erstenmal trat er in Ljubljana als Solist in Mozart's Klavierkonzert in d - mol am 14. XI. 1862 auf. Später übernahm er die Leitung des Chores und im Jahre 1868 leitete er schon drei symphonische Konzerten, als Nedvĕd krank war. Als Dirigent brachte er nach Ljubljana eine Reihe zeitgenössischer Werke zum ersten Mal zur Ausführung (Čajkovski, Dvořák, Brahms, Bruckner u.a.). Er wurde pensioniert im Jahre 1912 und starb in Ljubljana im Jahre 1916. Sein wichtigster Mitarbeiter war Hans Gerstner.

Hans Gerstner wurde in Liditz im Jahre 1851 geboren. Nach Ljubljana kam er im Jahre 1871 Zuerst war er Orchesterdirektor in Laibacher Landestheater und Lehrer in der Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft. Er machte sich um die Verwirklichung der Idee von Kammerkonzerten besonders verdient. Die ganze Zeit leitete er das Streichquartett und trat mit ihm regelmäßig auf. Als erfolgreicher Lehrer hat er viele Violinisten ausgebildet. Unter seinen Schülern war besonders Leo Funtek (1886-1965) bekannt, der sich als Violinist und Dirigent in Finnland einen Namen machte. In den ersten Weltkrieg musste Gerstner die ganze Last für die Musikschule und Konzertwesen der Philharmonischen Gesellschaft übernehmen. In den schwierigen Kriegszeiten leitete er mit Hingebung, geschickt und sorglich die Philharmonische Gesellschaft und die Musikschule und bereitete Konzerte vor. Trotz der schweren Kriegszeiten gelang es Gerstner jedoch, fremde Meister nach Ljubljana einzuladen.

Aus dieser Zeit ist auch der Mehrzahl der erhaltenen Briefe. Aus diesen Briefen kann man auch damalige Verhältnisse und die Lage der Musik erkennen.

Im Folgenden habe ich einige Briefe ausgewählt, die hier zum ersten Mal veröffentlicht sind

[1] Adolf Busch an Hans Gerstner
Wien IV, Seidgasse 18
18. II. 1914

Sehr verehrter Herr Professor,

für Ihren freundlichen Brief vielen Dank! Ich freue mich sehr auf's gemeinsame Musizieren in Laibach und schlage als Konzerttag den 28. März (Sonntag) vor - es ist der einzige Sonntag im März, an dem ich frei bin, da ich mich bis Mitte März in Holland und Deutschland auf Konzertreisen befinde. Was das Programm angeht so fände ich es sehr schön wenn der erste Teil nur aus Kompositionen von Bach bestünde, wobei das Streichorchester mittun musste und der 2. Teil dann aus Stücken verschiedener Komponisten mit Klavier Etwa so: Bach: Konzert a moll oder C dur (nach Ihrer Wahl) mit Streichorchester, dann eine Bachsche Solosonate, vielleicht die große in C dur für Violine allein. Pause - dann mit Klavier-Praeludium u. Allegro von Pugnani-Kreisler, Adagio von Spohr aus dem 11. Konzert) und 2 oder 3 ungarische Tänze von Brahms - Joachim.

Bitte wollen Sie mir schreiben ob Ihnen Tag und Programm recht ist. - Sollte ich das ganze Konzert alleine zu vertreten haben so ließen sich noch ein oder zwei kleinere Stücke von Reger - die vielleicht manche interessieren werden - einfügen.

Vielen Dank für eine Antwort und hochachtungsvolle Grüsse
Ihres sehr ergebener
Adolf Busch

[2] 5. März 1914

Sehr verehrter Herr Professor,

Ihr freundlicher Brief vom 25. Februar ist erst angekommen, als ich schon meine Reise nach Deutschland angetreten habe, seit gestern bin ich wieder zurück und komme heute dazu, ihn zu beantworten. - Die Noten zum Bachschen E dur Konzert werde ich Ihnen zuschicken. - Ich habe in je einem Pult 1. Geige, 2. Geige, Bratsche, Violoncell und Basso an den Stellen die bezifferten Bässe ausgesetzt, wo es unbedingt nötig war - so dass man ohne Cembalo (Klavier wurde es wohl am besten ersetzen!) auskommen kann. Wenn Sie aber einen guten Klavierspieler zur Verfügung haben, so will ich, wenn es eben meine Zeit erlaubt, die Continuo-Stimme aussetzen und damit mich einer Arbeit entledigen, die ich schon längst hätte tun sollen - im Druck existiert leider keine brauchbare Continuo-Stimme - Ich nehme an, dass Sie, sehr verehrter Herr Professor, nicht vom Klavier aus dirigieren wollen, sonst ist natürlich meine Frage nach einem guten Klavierspieler überflüssig, weil roh über Sie durch Prof. Grümmer genauestens informiert bin!!! - Die Stimme wurde ich dann mitbringen. - Von den Bachschen Solo-Sonaten wähle ich die g molí (Adagio, Fuga, Siciliano. Presto) (Wollen Sie aber lieber eine andere, so setzen Sie sie einfach auf Programm, ich brauche keinen Bescheid mehr darüber) Praeludium u. Allegro ist von Pugnani - Kreisler (nicht Paganini.) Spohrs Adagio aus dem 11. Konzert und die ungar Tänze aus dem 3. Heft a) No. 16, b) No. 11, c) No. 7 (aus den 2. Heft) No. 2 (aus dem 1 Heft). Ich glaube so ist alles in Ordnung. Ich freue mich sehr auf das Konzert.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr sehr ergebener

Adolf Busch

Adolf BUSCH (1891-1952), Violinist und Komponist, seit 1918 Lehrer an der Berliner Musikhochschule. Er war Bruder von Fritz Busch. Busch gründete 1919 das Busch-Quartett und 1926 Busch-Trio. Er ging 1926 nach Basel, wo er auch Lehrer von Yehudi Menuhin wurde und 1940 nach USA.

Das Konzert wurde am 28. III. 1914 in Ljubljana mit den folgenden Programm aufgeführt:

1. G. Sgambatti, Tedeum op. 28 für Streicher und Harmonium; 2. J. S. Bach, Violinkonzert E - dur, 3. J. S. Bach, Solosonate für Violine in c mol, 4. R. Moissovich, Spätsommer op. 3 (Frauenchor mit Streicher) und J. Brahms, In stiller Nacht (Frauenchor); 5. Pugnani-Kreisler, Praeludium und Allegro; L. Spohr, Adagio aus dem 11. Konzert für Violine und Orchester; Brahms - Joachim, 4 ungarische Tänze für Violine und Klavier.

Das Orchester leitete Hans Gerstner, Harmonium spielte Josef Zöhler und Klavier Julius Varga.

[3] Heinrich Grädener an Hans Gerstner
Wien, 16. November 1909

Verehrter Herr Konzertmeister

Vom Semmering und dem dortigen Ferialaufenthalte zurückgekehrt finde ich Ihr freundliches Schreiben und das Programm vor Durch diese Aufführung haben Sie und Ihre Herren Partner mir eine herzliche Freude bereitet und ich glaube das durch die glückliche Zusammenstellung der Programmnummern das Publicum für ein längeres und neues Schlussstück vollkommen aufnahmefähig, gewesen sein muss.

Sie haben mir eine prächtige Ueberraschung bereitet, denn ich hatte von dieser Aufführung gar keine Ahnung Seien Sie daher, verehrter Herr Concertmeister, für die Hingabe, ohne welche eine solche Neuaufführung undenkbar ist, auf das wärmste bedankt und danken Sie auch in meinen Namen Ihren Herren Partnern dafür. Hoffentlich ist es mir doch einmal möglich Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen.

Einstweilen grüßt Sie herzlich Ihr in größten künstlerischen Verbundenheit ergebener
H. Gradener

Herman Gradener (1844-1929), Organist und Violinist, wirkte in Wien in verschiedenen Stellungen, seit 1899 als Amtsnachfolger Bruckners an der Universität. Schrieb Orchester- und Kammermusik u.a. Sein Streichquartett op. 33 spielte das Streichquartett der Philharmonischen Gesellschaft (Gerstner, Jagschitz, Wettach, Paulus) am 14. XI. 1909 im 1. Kammerkonzert in der Saison neben Werken von J. Haydn und R. Schumann (Frauenliebe und Leben). Seine Rhapsodie Der Spielmann für Chor, Orchester und Solovioline (Text: Emanuel Seidl) spielte die Philharmonische Gesellschaft am 9. V. 1908 auf einem außerordentlichen Konzert anlässlich des 60 jähriges Regierungsjubiläum des Kaiser Franz Josef I.

[4] Emil Sauer an Hans Gerstner
Dresden - A. Comeniusstr. 51
Am 13. November 1915

Sehr geehrter Herr Professor,

Die liebenswürdige Fassung Ihres freundlichen Schreibens vom 7. d. M. macht es mir doppelt schwer, Ihrer Anregung heuer in Verbindung mit Graz dort zu konzertieren, nicht näher treten zu können. Ich habe aber über alle Daten in der nächsten Saison bereits verfügt, und kann in meine ohnehin schon zu stark belastete Route auch nicht ein einziges Konzert mehr einfügen. Eine ganze Reihe von Anträgen habe ich aus diesem Grunde schon ablehnen müssen, wobei auch der Umstand in Betracht zu ziehen ist, dass ich als jetziger Leiter der Klaviermeisterschule in Wien mit einem bestimmten Urlaub rechnen muss, der nicht zu große Dimensionen annehmen darf Vielleicht lässt sich für die Saison 1916/17 mein Kommen nach Laibach ermöglichen, was mich herzlich freuen würde. Einstweilen bitte ich Sie auf diesem Wege meinen besonderen Dank für Ihr sehr

freundliches Schreiben entgegen zu nehmen, zugleich mit dem Ausdruck freundlichster Gesinnung.

Ihres ganz ergebenen

Emil Sauer

Pianist Emil Sauer (1862-1942) war Rubinsteins und Liszts Schüler und gastierte als erfolgreicher Klaviervirtuose in Europa und Amerika. Er unterrichtete am Wiener Konservatorium (1901-08, 1914-21 und ab 1931) und komponiert. So hat seine Schülerin Sophie Auspitz seine Sonate für Klavier in D-dur in Laibach am 15. XI. 1904 gespielt. Sauer allein ist offensichtlich nicht nach Laibach gekommen. Früher war er aber oft Gast an der philharmonischen Konzerten.

[5] Robert Stolz an Hans Gerstner

Wien. 16. I. 1918

Verehrtester Herr Professor!

Tausend innigen herzlichsten Dank für Ihre so überaus liebenswürdige Intervention! Ich habe also nun mit Dir[ektor] Nasch für den 28. d. meinen Abend abgeschlossen und hoffe mir wird das Stück auch in Laibach so hold sein, wie überall bisher!

Nun sehr verehrter Herr Professor komme ich mit einer sehr großen Bitte, von deren Erfüllung die Abhaltung meines Abends abhängt.

Dir. Nasch verfügt - wie ich es ja vorausahnte über keinen guten Flügel und so erlaube ich mir, Sie sehr verehrter Herr Professor vom ganzen Herzen zu bitten mir einen Flügel der Gesellschaft der Philharmoniker zu leihen u. mir bezüglich des Honorars möglichst entgegenzukommen, da die pekuniären Aussichten leider ohnehin sehr schlecht sind, da das Theater sehr klein ist u. auch der 28. - Montag - ein schlechter Konzerttag ist. Ich wäre Ihnen hochverehrter Herr Direktor für Ihr überaus liebeswürdiges Entgegenkommen allerherzlichst dankbar und bitte ich vielmals, mit paar Worten bekannt zu geben ob ich auf Ihr Entgegenkommen rechnen darf und unter welchen Umständen ich der Flügel haben könnte. Dir. Nasch verlangt, dass ich allein die Flügelkosten decke!

Ihrer gütigen Nachricht ehestens entgegengehend, verbleibe ich Ihr ganz ergebenster Sie verehrender

Komponist Robert Stolz

Wien, VI. Mollardgasse 2.

NB. Meine Schwester, die Pianistin Frau Inspektor Pauline Prochaska in Graz erzählte mir so viel von Ihnen verehrtester Herr Direktor! -

Der österreichische Komponist Robert Stolz (1880–1975) trat im Deutschen Theater in Laibach am 28. Januar 1918 auf einem Abend mit seinen Kabarettliedern als Klavierbegleiter der Schauspielerin Franzl Ressel von Wien (Iz, 24. I. 1918) auf. Direktor Julius Nasch aus Marienbad wurde als künstlerischer Leiter des Kaiser Franz Joseph Jubiläumstheater in Ljubljana in der Saison 1915/16 angestellt.

[6] Wilhelm Kienzl an Hans Gerstner
Graz, 26. X. 1908

Sehr geehrter Herr Konzertmeister!

Wenn ich nicht riskiere, bei Ihnen erschlagen oder erschossen zu werden, bin ich selbstverständlich gern bereit, mein Ihnen im Frühjahr gegebenes Versprechen zu halten und in einem Ihrer Kammermusikkonzerte mitzuwirken. Am 29. November (I. Abend) wäre es mir unmöglich, denn um diese Zeit gedenke ich in Lyon u. Marseille zu sein, um die ersten französischen Aufführungen meinen „Evangelimann“ dort vorzubereiten. Ich meine, es wird am besten sein, den 2. Abend dafür in Aussicht zu nehmen, besonders wenn dieser erst Anfangs Januar stattfinden sollte, da ich um die Weihnachtszeit wahrscheinlich in Wien od. Linz mit der Vorbereitung zur dortigen Aufführung meines neuen Weihnachtsmärchenspiels zu tun haben dürfte. Mein Trio op. 13 ist erschienen bei Ries & Erler in Berlin.

Bei dieser Gelegenheit mache ich Sie auf 3 Phantasiestücke für Klavier u. Violine Op. 7 (Leipzig, Breitkopf&Härtel) [älteres Werk] u. auf ein aus der jüngsten Zeit stammendes Konzert Adagio für Violoncell u. Klavier [Berlin S.W. 48 P. Koeppen; Auslieferung bei Breitkopf&Härtel] op. 69 c, aufmerksam.

Sie fragen, welche Bedingungen ich mache. Nun ich verlange kein „Honorar“, sondern erbitte nur eine Entschädigung von 100 Kronen, womit ich Ihnen nach Möglichkeit entgegenzukommen glaube.

Mit freundlichem Gruße verbleibe ich, einem gütigen Bescheid Ihrerseits entgegensehend. Ihr Hochachtungsvoll ergebener

Dr. Wilh. Kienzl

Der österreichische Komponist Wilhelm Kienzl (1857-1941) andeutete in seinem Brief auf die Septemberereignisse im Jahr 1908, als die österreichische Armee gegen slowenischen Demonstranten in Ljubljana antrat und sind auch einige Todesopfer gefallen. Die slowenischen Demonstrationen waren die Antwort an die deutschnationale Provokationen gegen Slowenen in Ptuj (Pettau) in der Südsteiermark und in Ljubljana.

[7] Wilhelm Kienzl an Hans Gerstner
Graz, 10. XII. 1908

Sehr geehrter Herr Konzertmeister!

Entschuldigen Sie, dass ich durch meine französische Reise und einen Haufen von vorgefundenen Korrespondenzen sowie anderweitiger Arbeiten an der Beantwortung Ihres letzten Briefes vom 1. November bisher verhindert war! Ueberdies hielt ich eine Beantwortung für durchaus nicht dringend, nachdem ich ja in meinem Briefe vom 26. Okt. alles für Sie Wissenswerte erledigt hatte.

Mit dem 6 Januar bin ich vollkommen einverstanden. Ich würde am Abend des 5. Jänner ankommen, um mit Ihnen und dem Violoncellisten (kann er wohl den schwierigen Part im Trio genügend bewältigen?) eine tüchtige Probe noch am selben Abend, etwa um 7 Uhr zu machen. Ist Ihnen das recht? - Aber eine richtige Bitte habe ich; nämlich die, mit

einen vorzüglichen, klangvollen, gut ansprechenden auf jeden Anschlag reagierenden Flügel (womöglich Bösendorfer) zu verschaffen. Sie fragen mich um die Zusammenstellung des Programms. Offen gestanden: Mozart, Kienzl und Mendelssohn (Quintett) halte ich für zu viel, da mein Trio sehr lang ist. Ich schlage daher vor: entweder

Mozart: Quartett

Kienzl, Trio und

ein kurzes Werk

oder (was mir noch besser gefallen würde)

Mozart: Quartett

Liedervorträge

Kienzl Trio. 1.) weil das nicht so ermüdend lang ist, und 2) weil mein Trio eine effektvolle Schlussnummer ist.

Sollte Ihnen das aber nicht konvenieren (aus irgend einem - vielleicht praktischen Grunde), so konnte ich (wenn auch nicht sehr gern) mit Ihnen zu Anfang ein kurzes Duo spielen, u. zw. entweder eine (Ihnen sicherlich unbekannt) reizende kleine Violinsonate in A-dur (nur 2 Allegro-Sätze) von F. Fiorillo (1753 - etwa 1825) oder den 1. Satz (aber nur den ersten) von Rubinsteins G-dur Violinsonate, obwohl ich es nicht liebe, Werke zu zerreißen u. nur Teile zu machen. Nun wählen Sie u. teilen Sie es mir baldigst mit, wozu Sie sich entschieden haben! Am liebsten wäre mir der 2. Vorschlag (mit Liedervorträgen).

Hoch erfreut u. *geehrt* fühlte ich mich durch Ihre freundliche Mitteilung von meiner Wahl zum Ehrenmitgliede der Philh. Gesellschaft, wovon ich natürlich noch keine Ahnung gehabt hatte. Vielen Dank für Ihre so lieben Glückwünsche dazu, Meinen offiziellen Dank werde ich schon nach der offiziellen Mitteilung erstatten.

Mit hochachtungsvollen Grüßen Ihr

sehr ergebener

Dr. Wilh. Kienzl

[8] Wilhelm Kienzl an Hans Gerstner

Graz 15. XII. 1908

Hochgeehrter Herr!

Nur in aller Kürze besten Dank für Ihre werte Zeilen. Werde mit Fiedler, resp. Bösendorfer einen Versuch machen wegen eines Klaviers. Im negativen Falle nehmen wir halt Ihren (gewiss ganz guten) Bösendorfer. Ich bitte mir gelegentlich freundlichst mitteilen zu wollen, ob Sängerin oder Fiorillo (Ausgabe von Mortier de Fontaine, ehem. Verlag Aibl in München u. ob das Adagio von mir gespielt werden soll. - In diesem Falle musste es heißen:

1) Quartett v. Mozart

2) Adagio v. Kienzl

3) Sängerin

4) Trio v. Kienzl

Eine Idee kommt mir eben wie wäre es (eine sehr gute Sängerin vorausgesetzt), wenn wir einige der Schottischen Lieder von Beethoven (Op. 108) mit Trio-Begleitung

(Clavier, Viol., Violoncell) anstatt anderer Lieder singen ließen In diesem Falle wurde ich gern den Klavierpart übernehmen

Mit Hochachtung Ihr ergebenster Dr. Wilh. Kienzl

[9] Wilhelm Kienzl an Hans Gerstner

Graz, 20. XII 1908

Sehr geehrter Herr!

In Eile nur das Wichtigste: Trio in F-moll op. 13. - Motto wenn's beliebt, sonst nicht; besser nicht mehr als die Worte „Leben ist Streben!“

Bild folgt wenn möglich.

Hat's Zeit, wenn ich's mitbringe?

Dr. Wilh. Kienzl

Das Konzert am 6. Januar 1909 hatte dann folgendes Programm:

- 1) Mendelssohn, Streichquartett in Es-dur Op. 12 (100jähriges Geburtstag des Komponisten)
- 2) Kienzl, Adagio für Violoncello und Klavier Op. 69
- 3) R. Strauss, Freundliche Vision
F. Schubert, Wanderers Nachtlied
H. Wolf, Verschwiegene Liebe
E. Grieg, Ein Traum
- 4) Kienzl, Klaviertrio in f - mol Op. 13 „Das Leben ist Streben“ (1. in Ljubljana)

Es wirkten das Streichquartett (Gerstner, Jagschitz, Wettach, Ruprecht), die Sängerin Stefani Handl aus Graz und Pianist Wilhelm Kienzl.

[10] Wilhelm Kienzl an Hans Gerstner

derzeit Wien, 6. II. 1916

II, Schreigasse 6

Hochgeehrter Herr Professor!

Auf Ihre freundlichen Zeilen erwidere ich postwendend, dass es mich gewiss sehr freut, wenn Sie in Ihren Philharm. Konzerten von mir etwas aufführen. Für Streichorchester allein habe ich nichts veröffentlicht, wohl aber 3 Stücke für Streichorchester u. Harfe Op 53 „Abendstimmungen“, Verlag Jul. Heinr Zimmermann, Leipzig. Im Notfälle kann die Harfenstimme ganz gut auf dem Klaviere gespielt werden (ev. Piano) Die Stücke sind in vielen Konzerten mit Erfolg gespielt worden.

Wegen eines Sängers bin ich in Verlegenheit u. gar, wenn es sich um einen

Tenor handeln soll. Die meisten Sänger sind eingerückt, u. sogar in Wien ist es schwer, eine Kraft solcher Art zu finden, wenn sie nicht um ein sehr hohes Honorar erkaufte werden kann wie z. B. Kammersänger Steiner (Konzertdirektion Gutmann) Eher ist eine Sängerin zu haben. So wäre allenfalls Frl. Rauscher in Graz (II, Lessingstr 3b [?]) oder Frau Emy

Heim - Reinhardt in Wien (Cottagegasse 86) ui empfehlen. Die Sänger von der Oper sind schwer zu haben, sonst würde ich Ihnen wärmstens Frau Petzl - Diemer von der Grazer Oper empfehlen, die gewiss gern bereit ist, bei Ihnen zu singen. Bitte sich in jedem der genannten Falle auf mich zu berufen.

Mit voller Hochachtung
Ihr ergebenster
Dr. Wilh. Kienzl

Von allen genannten Sänger/innen hat nur Frau Hanna Rauscher in Ljubljana in der Saison 1909-10 schon gesungen. In der Saison 1916/17 aber waren diese Sänger nicht in Ljubljana. Auch das erwähnte Kienzls Stück wurde nicht aufgeführt.

[11] Wilhelm Kienzl an Hans Gerstner
Wien, 25. III. 1937

Verehrter Herr Direktor!

Erst heute komme ich dazu (ich erhielt 1600 Briefe u. Telegramme zu meinem 80.Geburtstag!). Ihnen für Ihren herzlieben Brief innig zu danken. Die Erinnerungen, die Sie darin auffrischen, haben mich sehr gerührt. Ich begreife Ihre Verbitterung über die Pietätlosigkeit Ihnen u. der altehrwürdigen Philharmonischen Gesellschaft gegenüber vollkommen u. drückte Ihnen verständnisvoll u. kollegial die Hand als Ihr Sie hochschätzender

Dr. Wilh. Kienzl

Hans Gerstner war der letzte Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft. Nach den Umbruch in Jahre 1919 wurde er als Leiter der Gesellschaft mit minimalen Pension in Ruhestand geschickt. So musste er bis zum seinem 83. Lebensjahr noch Violinunterricht zu geben. Er starb im Jahre 1939 in Ljubljana.

[12] Oskar Ševčik an Hans Gerstner
Budweis, 1./10 1910

Lieber Freund!

Denk Dir nur, das ich in den Ferien auch am Millstättersee war! Zwar nicht lange - nur eine halbe Stunde, vom Zug zum Zug, aber doch Ich fuhr nämlich von Italien, machte in der Franzensfeste halt und bin zu Fuß über Toblach bis Station Berg in Kärnten gegangen. Das Tal schien mir schon langweilig und es stieg ich ein und fuhr bis Spittal, wo ich mir den See abgesehen habe. Natürlich hatte ich keine Ahnung, dass Du dort sein könntest. Mit dem nächsten Zug bin ich bis Badgastein gefahren u. von dort wanderte ich wieder zu Fuß gegen Salzburg. Im ganzen war ich einen Monat von Pisek, wo ich Sommerklassen halte, weg, meistens in Ober-Italien, Aosta Tal zum Mont Blanc, und das Tal von Gressoney zu Monte Rosa.

In Wien habe ich auch bereits begonnen: 3 Tage bin ich dort und am Freitag fahre ich immer nach Budweis zur Schwester und auch nach Pisek, wo einige Schüler überwintern.

Du bist so freundlich u. fragst nach der künstlerischen Ausrückung meinen 2 Schülerinnen Miss Dickenson u. von Clanner [?]. Bitte es zuerst mit der ersteren zu versuchen.

Sei herzlich gegrüsst
von Deinen alten Freund
O. Ševčík

NB. Laibach kenne ich noch gar nicht; nächsten Sommer will ich manches dort mir ansehen u. bei diesen Gelegenheit werde ich Dich aufsuchen. Vielleicht könnten wir ein Paar Kilometer zusammenmachen?

Tschechische Violinist und Pädagoge Oskar Ševčík (1852-1934) war ein berühmter Violinlehrer an der Hochschule in Wien und anderswo. So wie er war auch Gerstner ein begeisterter Hinterwändler. Englische Violinistin Mary Dickinson hat dann am 18. XII. 1910 auf dem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana das 2. Bruch Violinkonzert auf Stradivari's Instrument gespielt.

[13] Pisek, 4. XI. 1912

Herrn Prof. Hans Gerstner
Direktor der deutschen philhamonischen Gesellschaft Laibach
Empfange, liebster Freund meine herzlichsten Glückwünsche zur wohlverdienten Allerhöchsten Auszeichnung.
Dein alter Freund u. Kollege
Os. Ševčík

Als guter Gerstners Kollege hat ihm Oskar Ševcik für seine Ernennung als „Professor“ gratuliert.

[14] Oskar Ševčík an Hans Gerstner
Pisek 4. März 1917

Lieber Freund!

Es tut mir leid, dass Morini in dieser Saison bei Dir nicht spielen kann. Ihr Vater hat mit Knepler einen Kontakt abgeschlossen, was unser Präsident nachträglich erfahren hat und erlaubt nun der Kleinen - solange sie unsere Schülerin ist - unter keinen Umständen in Städten, an welche sie kontraktlich nicht gebunden ist, zu konzertieren. Morini wird im Juni die Violinmeisterschule absolvieren, und somit steht nichts im Wege, dass sie im Herbst Deiner freundlichen Einladung Folge leiste. - Ihr habet also die Kohlenkalamität glücklich überstanden?

Mit vielen herzlichen Grüßen
Dein
Os. Ševčík

Die Violinistin Morini hat nie in Ljubljana konzertiert.

[15] Oskar Ševčik an Hans Gerstner
Pisek 5. VII. 22.

Lieber Freund!

Verbindlichsten Dank für Deine lieben Zeilen.

Es war in der tat eine harte Zeit, die wir durchleben mussten. Nach dem Unsturz sollte ich weiter in der Akademie unterrichten und tat es bis 1919. Der damalige Staats. Sekr. Pacher trat aber mit seinem „es muss tabula rasa gemacht werden“ dazwischen, und so wurde ich an diesem Tag beim Herabgehen von der Klasse, enthoben. Die ausgediente 20 jäh. Pension verlor ich natürlich.

Von unserer Regierung wurde ich erst vom Sept 1919 auf 1 Jahr, ohne Anspruch auf Pension angestellt.

Nicht zu wundern, dass ich der Einladung eines von meinen amer. Schülern folgte, um 1) in Amerika einen Verleger fair meine neue Sachen zu finden und 2) um meine Finanzen, die meistens aus Wiener Aktien bestanden und bestehen, etwas aufzufrischen.

Ich war auch für ein Jahr nach Chicago gebunden, doch infolge des Todes von F. Ondříček, bleibe ich hier bis Feber und dann für" Jahr hinüber zu segeln.

Nach der Rückkehr möchte ich aber gerne ausruhen, wonach ich förmlich lechze! Im März war ich ebenfalls 70. Bennowitz ist heuer 90 geworden.

Das Konserv. schickte eine Deputation von 15 Kollegen hin, leider konnte ich nicht mitgehen, da ich in Pisek wohne. Dabei wurde ihm 10000 čK überreicht.

Am 12/VII fahre ich nach Österreich u. Italien, um einige unausweichliche Besuche zu machen; in 10 Tagen will ich zurück sein. Leider kann ich nicht über Laibach fahren um Dich aufzusuchen. Hoffentlich im 1924!

Mit herzlichsten Grüßen

Dein aufrichtiger Freund Os. Ševčik

[16] Oskar Ševčik an Hans Gerstner
o. D.

Lieber alter Freund!

Die erste Seite Deines lieben Schreibens könnte ich hier einwandfrei kopieren, denn meine Gefühle der echten Freundschaft sind unverändert geblieben.

Zur glücklich verlaufenen Operation des Auges meine herzlichsten Glückwünsche! Mein Auge hält sich gut trotzdem ich die meiste Zeit Noten schreibe. Wahrscheinlich weil ich 2 Augennerven habe.

Von unseren Mitschülern sind außer Die und mir der Tichy am Leben. Er hat die Geige wie Paganini mit der Gitarre ausgewechselt und hat es noch seiner Übertragungen zur Meisterschaft gebracht. Huničko (?) und Peters längst gestorben.

Unser Jubiläum ist erst im nächsten Jahre. Was könnte bis dorthin mit uns noch geschehen! Doch der Mensch macht immer Pläne und ich plane nächstes Jahr eine große

Reise zu unternehmen, um endlich Schluss mit Stundengeben zu machen, denn in Pisek wäre dem kein Ende. Hoffentlich wende ich auch mit der Herausgabe meiner neuen Werke fertig.

Bis jetzt sind erschienen op. 16, 30 Hefte mit kurzen Stücken mit Übungsstoff, op. 17 Studien zu Konzert Wieniawski, op. 18 zu Brahms, op. 19 zu Tschairowsky. Im Druck sind op. 20 Studien zum 1. Konzert Paganini, op. 21 zu Mendelssohn, und op. 16 2. Teil mit Scherzo Tarantella v. Win. Zigeuner Weisen v. Sarasate, und Gnomentanz Bazzini, Ung. Tänze Erst Paganini „Mars und Hexentanz mit Übungsstoff.“

Im Sommer hatte 56 Schüler hier aus den Auslande und war zugleich am Mondsee an der Austro-amerikanischen Musikkursen beschäftigt. Dazu kommen die schrecklichen Korrekturen und „Liebchen was willst du noch macht?“ Soviel wie dieses Jahr habe ich in meinem ganzen Leben nicht gearbeitet.

Also die Frage, wann wir uns Wiedersehen werden, bleibt offen. Tichy kommt nicht in Frage, denn für ihn wäre die Fahrt nach Wien kostspielig.

Also bis dahin lebe wohl und empfangen zu den herannahenden Weihnachtsfeiertagen und dem folgenden Neujahr meine herzlichsten Glückwünsche.

Dein alter Freund und Kollege

Os. Ševčík

Der Brief hat kein Datum. Aber das erwähnte Op. 21 ist im Jahr 1931 erschienen. So musste den Brief im Jahre 1931 geschrieben sein. Zwischen Ševčík's Schüler waren berühmte Violinisten wie Jan Kubelik, Jaroslav Kocian, Wolfgang Schneiderhan, Sascha Culbertson, auch Vaclav Talich. Bis 1909 lehrte Ševčík privat in Pisek, 1909–1918 an der Akademie für Musik in Wien, 1919–1921 war er Professor der Meisterschule in Prag, 1921–1923 und 1931–32 leitete er Violinkurse in Amerika, 1929/30 die Kurse in Mondsee bei Salzburg, 1933 in London. Seit 1925 hat er Wohnsitz in Pisek. Seinen Namen trug das in Varsava 1904 gegründete Ševčík - Quartett

[17] Leo Funtek an Hans Gerstner

Djursholm, Schweden, 12. II. 1918

Lieber freund,

wie lange ist es nun, seit wir geschrieben? Darum habe ich Dich doch nicht vergessen, sondern denke häufig an die alten Zeiten, mit einem bitteren bedauern, dass sie nie wiederkehren können. Z. b. wie wir da in der Tonhalle Quartett spielten; oder das gemütliche bummeln im Kasino, die Jahre kommen eben nicht wieder, und wenn ich auch jetzt die äußeren Akte wiederholen könnte, die ganze „Atmosphäre“ ist doch eben anders gewesen.

Nun ist es eine recht ernste Angelegenheit in der ich schreibe und die ich zunächst abtun will. Wie Du weißt, ist mein Stockholm Aufenthalt von vornhinein nur provisorisch gedacht gewesen und mein übereinkommen mit der Oper ist so formuliert - übrigens nur mündlich - dass ich jederzeit austreten und nach Helsingfors zurückkehren kann Andererseits hat man auch in H-fors meine Stellung mir offengehalten und ich fing bei Eintritt der neuen politischen Lage schon ernstlich an meine Rückkehr zu erwägen und

darüber zu korrespondieren. Da kam die Revolution in Finnland von der Du ohne Zweifel in den Zeitungen liest, obwohl der Umfang der Greuel gar nicht entsprechend dargestellt werden kann. Ich für meinen Teil bin ja fest überzeugt, dass sagen wir nach einigen Monaten die Ordnung dort hergestellt ist, aber nach welchen Opfern und nach wie viel Neuformung, da ja bekanntlich die roten Schufte vorläufig in ganz Südfinnland regieren, morden und plündern. Und wer weiß ob ich dass noch dahinkommen kann, ob nicht die ganze Kulturtätigkeit auf längere Zeit lahm geschlagen ist. Da bleibt mir nichts übrig, als an der Oper zu bleiben; und das wäre mir gleichbedeutend mit einem vollbändigen Abschluss meiner Laufbahn, und einem sehr unangenehmen noch dazu! Den der Operndienst ist mir in Herzen verhasst, mein Interesse daran gleich Null, die Aussichten auf irgend eine Karriere dito; auch bin ich ihm physisch nicht gewachsen - ich kann einfach nicht des Abends arbeiten. Auch fühle ich mich sonst in Stockholm sehr unbehaglich. Wenn man sich also schon begraben muss, so möchte man sich doch ein angenehmes Grab wählen. Kannst Du mir nicht zu einen erträglichen Existenz irgendwo in Österreich verhelfen? Meinetwegen in Laibach; oder Graz, Klagenfurt, Innsbruck, Linz, Salzburg, das alles sind Orte die mich locken. Und die Unglücklichkeit weiterzukommen - wenn ich nicht ganz darauf verzüchte - sind dort doch mindestens ebenso groß, wie in einem Opernorchester in einem kleinen Land, wo einem Ausländer die Wege versperrt sind. - Dies mögest Du als eine art Rekonsteigerung betrachten; Du weißt natürlich besser als ich, wo irgend eine Stellung frei ist, oder frei wird Was für eine? Mein alter Traum ist das Dirigententum, sei es für Konzertmusik oder meinetwegen für Oper; für das letztere besitze ich natürlich keine weitere Erfahrung, als die man vom Konzertmeisterplatz gewinnt. Oder Violinlehrer an einer Musikschule mit Kammermusik Oder etwas ähnliches. Du wirst es schon treffen. Natürlich fugt es sich so, wie es sein soll, aber ich wollte hiermit doch auch das meinige versuchen.

Sonst habe ich doch gar wenig zu erzählen. Eine kleine Freude erlebte ich doch neulich. Vor 7 Jahren instrumentierte ich eine Suite von Melartin, die für Orchester gedacht war, aber um ihr Klavierarrangement herausgegeben wurde, genannt, der „Traurige Garten“. Verflrossenen Sommer liess ich mir die Partitur aus Finnland schicken, arbeitete sie um, sie wurde an der Oper zur Aufführung angenommen und am 29. I. in einem Symphoniekonzert gespielt. Der Komponist wurde leider ziemlich schlecht behandelt, aber ich als Instrumentator bekam eine glänzende Kritik - und das ist doch eine kleine Ermunterung, wenn man, wie ich, Partitur auf Partitur türmt ohne die Möglichkeit auch etwas davon zu hören zu bekommen. Sonst nehme ich am Musikleben gar nicht teil, ernstlich bin ich an der Oper viel zu viel beschäftigt und wenn ich auch 1- 2 mal in der Woche am Abend frei bin, spiele ich lieber Karten oder lege mich früh ins Bett, als dass ich Konzerte besuche. Das Künstlerische Niveau der Oper ist sehr so so lala, das Orchester sehr mittelmäßig, wenn man einen einigermaßen vollkommenen Maßstab anlegt, von den beiden Dirigenten der eine einseitig, häutig gleichgültig und ohne wirklich konsequente Energie, der andere ziemlich unfähig und ohne jede Autorität. Die Leitung - begreiflicherweise - aufs Geldverdienen bedacht, das ganze eine Bekräftigung der Wagnerschen Behauptung, dass eine Oper die täglich spielt, notwendigerweise künstlerisch minderwertiges leisten muss. Natürlich habe ich doch manches gelernt, was wir, wenn mein Schicksal sich günstig gestaltet, zumuten kommen kann; aber im ganzen ist das traditionelle Wort doch wahr: „ja, mein Lieber, nun hast Di deine Zukunft hinter

dir“ - als wirklich einmal jemand in das hiesige Opernorchester eintrat und von einem bekannten Witzbold bewillkommenet wurde.

Nein, jetzt muss ich schließen. Falls es Dir gut gehen und schreibe gelegentlich. Und wenn Du etwas für mich tun kannst, zunächst durch Informierung und eventuell Empfehlung, meine Dankbarkeit hast Du, wie schon bisher.

Grüße die Deinigen und unsere gemeinsamen Bekannten. Dein getreuer

Leo F

[18] Leo Funtek an Hans Gerstner

Djursholm, Schweden

Villa Deli, 12. II. 1918

Lieber Freund,

Dein Brief war nicht gerade ermunternd - kein Wunder bei den jetzigen Zeiten; aber er hat mich doch sehr gefreut. Irgendwie ausführlich kann ich heute nicht schreiben, sondern will mich auf die praktischen Fragen beschränken.

Es scheint also, als könnte ich nicht an eine feste Übersiedlung denken. Naja, nicht zu machen. Ich glaube nämlich: wenn ich einmal in Helsingfors bin - und ich werde sobald der rote Schrecken dort ein Ende hat, also vermutlich recht bald, diesbezüglich dahin korrespondieren - kann ich nicht so ohne weiteres davon loskommen, es ist auch gar nicht gesagt, dass ich es will, denn einerseits ist meine Stellung dort wirklich gut gewesen und kann es wohl wieder werden, andererseits ist Finnland für mich eine zweite Heimat. Die Rückkehr dorthin kann ich auch nicht lange aufschieben, vielleicht schon zum Herbst wäre es heißen: entweder oder - und da kann ich nicht riskieren ganz ungewissen Aussichten wegen in der hiesigen Hölle sitzen zu bleiben.

Selbstverständlich bin ich die Überzeugung, alles werde sich zum besten fügen, gemäß dem alten Sprichwort „der Mensch denkt...“.

Andererseits aber habe ich die feste Absicht, wenn nicht als Amtsperson, so doch als Tourist meine eigentliche Heimat zu besuchen. Sollten im Sommer 1919 die Verhältnisse in der Welt und in meinem eigenen Umkreis sich geregelt haben und kann ich das Reisegeld auftreiben, so komme ich. Sogar der Reiseplan ist schon fertig: zuerst ein Besuch in Leipzig zur Auffrischung alten Eindrücke; dann einer bei meinem Onkel in Böhmen, 2 – 3 Tage bei meiner Tante in Steiermark, 2 Wochen in Laibach, dann Rückreise - wenn Zeit und Kasse es erlauben über Norditalien, Tirol, eventuell noch Salzburg direkt nachhause. Ich war als junge ein großes Rindvieh, da ich nicht jede Gelegenheit zu Ausflügen benutzte; diesmal will ich es gutmachen. Von frühen Besuchen muss ich unbedingt wieder die Fahrt durchs Kankertal nach Oberseeland machen; die Grotten von St. Kanzian muss ich wiedersehen, die Weissenfelder Seen, den Pericnik, Raibl u.s.w. und dazu vieles was ich nie kennen gelernt. Und ich hoffe, du fühlst Dich da genug frisch und kräftig, mir Gesellschaft zu leisten. - Außerdem aber setzten mir Deine Wörtchen über das Brucknersche Quintett mehrere Flöhe ins Ohr. Wäre es nicht denkbar, dass ich als alter Zögling der philharmonischen Gesellschaft als Gast zu einem Kammermusikabend eingeladen würde? Das natürlich zu einer passenden Zeit während der Saison. Es wäre mir ein auserlesener Genuss das Quintett zu spielen, sowohl des

Quintettes wegen wie um in den alten Erinnerungen zu schwelgen. Außerdem noch ein anderes Kammermusikwerk das ich nächst dem Brucknerschen Quintett am allermeisten liebe - aber welches, das sei noch mein Geheimnis. Als ich vor einigen Jahren als Dirigent erschienen wollte, war es unmöglich, ich sah es wohl ein; aber sollte dieser zweite mir schon liebgewordene Plan undurchführbar sein? Denk einmal nach, die Kosten für die Philharmonie würden ja nicht so groß sein; meine Reise und eine Kleinigkeit dazu für die Ausgaben, mein Genuss würde ganz außerordentliche Dimensionen annehmen und vielleicht würde sich auch das Publikum nicht geradezu gequält fühlen.

Nun weiß sich nicht, schrieb ich Dir, dass wir ein baby No. 2 erwarteten? Jedenfalls ist es am 9. März in Form einer niedlichen Mäderls angekommen. Hat die Namen Caritas Birgitta erhalten und ist wie gesagt sehr niedlich.

Nun wünsche ich Dir und den Deinigen alles Gute und speziell Deinem Sohn, dass er auch weiterhin seine Heile Haut behalten möge. Grüße Frl. Schmidinger und sage ihr, was sie selber weiß, dass bei dem jetzigen drunter und drüber in Russland für ihren Bruder nichts getan werden kann; oder sollte er gar schon nach Hause gekommen sein? - Ebenso wünsche ich Dir Erfolg zur Augenoperation!

Herzlich Dein

Leo F.

Djurshalm, Villa Deli Schweden, 12. IV. 1918

Der Violinist Leo Funtek (1885-1965) war Sohn des slowenischen Dichters und Chefredakteurs des Tagblattes „Laibacher Zeitung“ Anton Funtek (1862-1932) und galt als Wunderkind. Mit 12 Jahren hat er schon öffentlich aufgetreten. Er war Schüler von Hans Gerstner, nach Matura im Jahre 1903 setzte er seine Studien in Leipzig fort. Schon vor dem ersten Weltkrieg hat erfolgreich in Finnland konzertiert. Nach dem Kriege im Jahre 1919 kam er von Stockholm wieder zurück nach Helsinki, wo er als Professor an Konservatorium, vom 1939 an der Musikakademie Sibelius und Chefdirigent der Oper in Helsinki beschäftigt war. Als Konzertdirigent war er bekannt nach seinen Interpretationen der Bruckner's Symphonien. Er schrieb auch Musikkritiken und instrumentierte Mussorgski' Bilder einer Ausstellung noch vor Maurice Ravel. Er starb in Helsinki am 13. 1. 1965. Mit seiner Heimat hatte er fast keine Kontakte mehr.

Objavljeno v: *Festschrift für Detlef Gojowy*. Musikwissenschaftler, Essayist, Schriftsteller, Freund, Vertrauter, Kollege. Zum 70. Geburtstag am 7. Oktober 2004. Herausgeber Axel Gojowy. Bad Honnef, Privatdruck, 2004. Str. 209–227.

Povzetek

Nekaj ohranjenih pisem v arhivu ljubljanske Filharmonične družbe

V arhivu ljubljanske Filharmonične družbe, ki se je deloma ohranil v Ljubljani (Narodna in univerzitetna knjižnica) in deloma na Dunaju (Arhiv družbe prijateljev glasbe) so tudi pisma raznih glasbenikov, ki so bili v zvezi z ljubljanskim koncertnim mojstrom Hansom Gerstnerjem in so sodelovali na koncertih filharmoničnega orkestra. Pisma izvirajo iz obdobja od leta 1899 do 1937, natančneje iz časa kmalu po razpustu Filharmonične družbe leta 1919. Pisma, naslovljena na Hansa Gerstnerja: Busch Adolf (4), violinist; Funtek Leo (2), violinist in dirigent; Grädener Karl (1), skladatelj; Grümmer Paul (8), violončelist; Grünfeld Alfred (2), pianist; Horn Kamillo (3), skladatelj; Kienzl Wilhelm (6), skladatelj; Rojic Anton (5), skladatelj; Sauer Emil (1), pianist; Stolz Robert (1), skladatelj; Ševčik Oskar (7), violinski pedagog; Weingartner Felix (1), dirigent in skladatelj; Zajic Florijan (3), skladatelj; eno pismo je od žene Maxa Regerja. (Edo Škulj)

Großes Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach) im Jahre 1902

Die *Philharmonische Gesellschaft* in Ljubljana (Laibach) wurde im Jahre 1794 als Nachfolgerin der *Accademia philharmonicorum*, die schon seit 1701 bestand, gegründet. Beide Vereine gelten als die ältesten Musikvereine in der habsburgischen Monarchie.¹ In den mehr als 200 Jahren ihres Bestehens hatte die Philharmonische Gesellschaft unterschiedlich große Erfolge feiern können. Ein neues Aufblühen nach den ersten zehn Jahren (1794-1804) und den napoleonischen Kriegen erlebte sie unter dem tschechischen Dirigenten Anton Nedvĕd (1829-1896), der als Musikdirektor die Gesellschaft zwischen 1858 und 1883 leitete. In dieser Ära gastierten in Laibach zahlreiche Künstler: Pianisten, Sänger, Violinisten etc. In der Saison 1881/82 wurde ein junger, noch weitgehend unbekannter Kapellmeister aus Wien an das Landestheater engagiert, der durch sein Können Aufsehen erregte: Gustav Mahler. Am 5. März 1882 bewies er während des vierten Philharmonischen Konzertes sein Können als Pianist. Er spielte Werke von Mendelssohn, Schumann und Chopin, was insofern erwähnenswert ist, als dies einer seiner wenigen Auftritte in dieser Eigenschaft war. Auf Anton Nedvĕd folgte der Wiener Musiker, Pianist, Komponist und Dirigent Josef Zöhler (1841-1916), der bereits von 1865 an als Musiklehrer in Ljubljana tätig gewesen war. Zöhler war eine überragende Künstlerpersönlichkeit, der als Musikdirektor große Aktivitäten entwickelte. Unter seiner Ägide erwarb die Gesellschaft hohes Ansehen und auch Verdienste für die Musiktradition im Lande. Nach Ljubljana konnte er zahlreiche weltbekannte Künstler verpflichten, unter ihnen Pablo de Sarasate, Leopold Godowsky, Wilhelm Backhaus, Bronislaw Huberman, Leo Slezak, Richard Strauss, Paul Wittgenstein, Arnold Rosé, Natalie Bauer-Lechner, Georg Szell, Wilhelm Kienzl u.v.a. Besonders stolz aber war die Philharmonische Gesellschaft auf Ehrenmitglieder wie Joseph Haydn (1800), Ludwig van Beethoven (1819), Nicolò Paganini (1824), Johannes Brahms (1885) sowie andere einheimische und fremde Künstler.

Ein besonderes Ereignis war die Feier des 200jährigen Jubiläums der Gesellschaft im Jahre 1902. Mit den Vorbereitungen wurde schon ein Jahr vorher begonnen. Obwohl die *Accademia philharmonicorum* schon 1701 bestand, betrachtete man offiziell als Jahr der Gründung 1702, denn das erste Konzert hatte erst am 8. Januar jenes Jahres stattgefunden. Mehrere Ausschüsse entschieden über Musikveranstaltungen, Geldangelegenheiten, Piessearbeit, Inventar und Ausstattung der Räume für die geladenen Gäste. Besonders der Ausschuß für Musik, den der Dirigent und Musikdirektor Josef Zöhler leitete, hatte während der Vorbereitungen viele neue Aufgaben zu bewältigen zusätzlich zu jenen, die in der laufenden Konzertsaison mit ihren regelmäßigen Symphonie- und Kammerkonzerten sowieso anfielen. In der Jubiläums-Saison gastierten in Laibach die Sängerin Lula Gmeiner Mysz, der Violinist Willy Burmester, der Pianist Moritz Mayr-Mahr, der 17jährige Violinist Leo Funtek, ein Laibacher Wunderkind, der später in

¹ Friedlich Keesbacher: *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*. Laibach 1862; Emil Bock: *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702-1902*. Laibach 1902; Peter Radics: *Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, maschr. Ms. in der Nationalbibliothek Ljubljana; Primož Kuret: *Glasbena Ljubljana 1899-1919* [dt.: Das Musikleben in Ljubljana 1899-1919], Ljubljana 1995; ders.: *Slovenska filharmonija – Accademia philharmonicorum 1701-2001*, Ljubljana 2001.

Leipzig studierte und eine große Karriere in Finnland machte. Beginnen mußte man aber die Saison mit einem Trauerkonzert, das dem verstorbenen Präsidenten der Gesellschaft, Dr. Friedrich Keesbacher, dem langjährigen und erfolgreichen Spiritus agens der Philharmonischen Gesellschaft, gewidmet war. Auf dem Programm standen der 2. Satz aus Beethovens *Eroica* und Cherubinis Requiem.²

Die Vorbereitungen für die Jubiläumsfeier gingen im April 1902 ihrem Höhepunkt entgegen, wobei man mit großen Unterbringungs-Problemen zu kämpfen hatte, denn zur gleichen Zeit fand in Laibach der Slawische Journalistenkongreß mit mehr als 300 geladenen Gästen statt. Die nächste Schwierigkeit stellte sich bei den Engagements der Orchestermusiker. Man suchte in Wien beim Direktor der Hofoper, Gustav Mahler an, der ja das Landestheater in Laibach aus seiner frühen Zeit kannte, und bat um einige Instrumentalisten von der Hofoper. Doch unglücklicherweise war am selben Tag in Wien ein Konzert für den Rentnerfonds der Orchestermusiker angesetzt, so daß der neue Präsident der Gesellschaft Josef Hauffen große Mühe hatte, die notwendigen 24 Musiker nach Laibach zu holen. Trotz aller Schwierigkeiten gelang ihm jedoch dieses Kunststück mit Hilfe seiner Wiener Freunde.

Es begann nun allseits eine rege Tätigkeit, fast täglich wurden Beratungen abgehalten, 3000 Exemplare des Festprogramms wurden innerhalb Österreich-Ungarns und nach Deutschland verschickt. Der Presseauschuß veröffentlichte Meldungen in in- und ausländischen Tageszeitungen und Musikblättern.

Der Konzertmeister, Musikpädagoge und Leiter der Kammerkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft, Hans Gerstner (1851-1939) war für die Leitung der Kammerkonzerte verpflichtet worden. Alle Probleme hatten die Verantwortlichen letztlich zur allseitigen Zufriedenheit lösen können, und bekannte Solisten wie die Sängerin Agnes Bricht-Pylleman, der Sänger der Wiener Hofoper Moritz Frauscher, Hofpianist Alfred Grünfeld, Konzertmeister des Orchesters der Wiener Hofoper Karl Prill, die Pianistin Paulina Prohaska-Stolz, die Sängerinnen Maria Seyff-Katzmayr und Josefine Statzer, der Tenor Josef Meyer, der Vorstand der Wiener Philharmoniker Franz Simandl fanden den Weg nach Laibach. Der Chor bestand aus 155 Sängern und Sängerinnen, die teilweise ebenfalls aus anderen Städten in der Umgebung kamen, das Orchester zählte immerhin 81 Instrumentalisten teil, unter ihnen Laibacher Musiker aus dem Orchester der Philharmonischen Gesellschaft, solche aus der Wiener Konzertorchester-Vereinigung sowie die Musikkapelle des k.u.k. Infanterieregiments Nr. 27 Leopold II. der König der Belgier, die in Laibach stationiert war und daher einen besonderen Kontrakt hinsichtlich der Zusammenarbeit mit der Philharmonischen Gesellschaft hatte.

Die Feier sollte ein künstlerisches »Weihefest« werden. In diesem Sinne war die gesamte Festordnung und das Musikprogramm ausgearbeitet worden. Sowohl künstlerisch als auch technisch war die Durchführung eine immense Herausforderung für die Organisatoren. Den herausragenden Anteil hatten Direktor Josef Zöhrer und Konzertmeister Hans Gerstner zu bewältigen. Letzterer war für den Kammermusikabend verantwortlich, der das Fest einleitete. Er gelang vorzüglich und stimmte alle Anwesenden auf die folgenden Ereignisse in bester Weise ein.

² Vgl. den Bericht der Philharmonischen Gesellschaft über das 200. Vereinsjahr vom 1. 10. 1901 bis 30. 9. 1902, Laibach 1902.

Die Berichterstatter aus den Ländern der Habsburger-Monarchie und dem Ausland waren voll des Lobes. Alle schriftlichen Zeugnisse aus den verschiedensten Zeitschriften wurden von der Direktion gesammelt und später zu einem stattlichen Buch gebunden, das im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft aufbewahrt wird.

Der eigentliche Beginn des Festes war auf den Pfingstsonntag, dem 18. Mai in der Tonhalle festgesetzt worden. Die Honoratioren der Stadt, ein breites, interessiertes Publikum, Gäste von nah und fern, Abordnungen befreundeter Vereine, Vertreter der Presse, bekannte Künstler und Kunstfreunde, die Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft gaben an diesem Tag der Gesellschaft die Ehre.

Unter Leitung des Musikdirektors Josef Zöhrer spielte das Orchester zu Beginn die Ouvertüre *Zur Jubelfeier* von Carl Reinecke. Es folgte die Festansprache des Gesellschaftsdirektors Josef Hauffen, der einen Überblick über die Geschichte der Gesellschaft gab und zudem weitreichende Aufgaben und Intentionen aufzeigte, dabei aber auch nicht vergaß, dem Publikum nachdrücklich klar zu machen, welche hervorragende Institution sich hier herausgebildet hatte.

Wir besitzen in unserer Stadt ein musikalisches Publikum, das zur Erhaltung der Gesellschaft stets bereit war, die nötigen Opfer zu bringen. Wir sind aber auch in der glücklichen Lage, vom Staate, vom Lande und von der Stadt, von der Krainischen Sparkasse mit jährlichen Geldbeträgen unterstützt zu werden. [...] Mögen Laibachs Bewohner stolz darauf sein, die älteste Musikgesellschaft Österreichs zu besitzen: mögen sie aber auch stets darauf bedacht sein, dieses Kleinod in Ehren zu halten, und sich dessen immer bewußt bleiben, daß die Tonkunst in der Erziehung des Volkes einen wichtigen Faktor bildet, der berufen ist, Herz und Gemüt zu veredeln. Möge die Philharmonische Gesellschaft fortan blühen und gedeihen zum Frommen der Kunst im Lande!³

Auch die übrigen Festredner betonten die Bedeutung der Feier, die weit über die Grenzen des engeren Heimatlandes Krain reiche. Der Wiener Männergesangverein war durch den Komponisten Richard Heuberger vertreten, der dem Direktor der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft Josef Hauffen im Namen des Wiener Männergesangvereins die Schubert-Medaille verlieh, die üblicherweise in Bronze vergeben wurde und nur in ganz besonderen Ausnahmefällen wie in diesem in Silber. Der Grazer Musikreferent Julius Schuch schloß sich den Gratulationen ebenso an wie im Namen des Grazer Orchestervereines Dr. Ernst Decsey und für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Karl Prill. Die Präsentation der von Dr. Emil Bock verfaßten, geschmackvoll ausgestatteten in 1000 Exemplaren aufgelegten Festschrift beschloß die Festversammlung.

Die Feierlichkeiten dauerten vier Tage. Jeweils am Abend fanden in den Gesellschaftsräumen des Kasinovereines gesellige Zusammenkünfte statt. Nach dem letzten Festkonzert gestaltete sich dieses Treffen besonders feierlich. Philharmoniker und Publikum trafen sich zu einem Festkommers im großen, prächtigen Saal des Kasinos, zu dem der Gesellschaftsdirektor geladen hatte. Die Musikkapelle des 27. Infanterieregiments unter Leitung ihres Kapellmeisters Theodor Christoph trug durch ein gut ausgewähltes Programm wesentlich zum Gelingen des Abends bei.

Über 150 schriftliche und telegraphische Glückwünsche waren von befreundeten Vereinen, Gönnern und Freunden der Philharmonischen Gesellschaft zugesandt worden,

³ Bericht. a.a.O., S. 19.

unter ihnen die von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, den Wiener Philharmonikern, dem Wiener Sängerbund, vom Schriftstellerverein Konkordia, des steiermärkischen Tonkunstvereins, der Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg, dem National-Konservatorium in Budapest, der Budapester Philharmonie, von verschiedenen Musikvereinen aus Augsburg, Kaiserslautern, Hamburg, Wiesbaden, Leipzig, auch vom Dirigenten Arthur Nikisch.

Kaiser Franz Josef I. verlieh dem Direktor der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens, dem Musikdirektor Josef Zöhrer das goldene Verdienstkreuz mit Krone und dem Konzertmeister Hans Gerstner das goldene Verdienstkreuz. Josef Hauffen wurde nach dem Fest vom Kaiser in der Wiener Hofburg empfangen, der ihm persönlich seine Anerkennung aussprach.

Eine Übersicht über das Festprogramm soll einen Eindruck geben über das hohe Niveau, das hier geboten wurde:

Kammermusikaufführung zum Jubelfest am 16. Mai 1902

Mitwirkende Solisten: Agnes Bricht-Pyllemami; Alfred Grünfeld; Hans Gerstner; Rudolf Sajovic; Heinrich Wettach; Franz Csavojacs; Klavierbegleitung: Pauline Prohaska-Stolz
Programm:

Ludwig van Beethoven: *Streichquartett* op. 18
Franz Schubert: *Wohin*
Robert Schumann: *Waldgespräch*
Johannes Brahms: *Ständchen*
W.A. Mozart: *Klaversonate* A-Dur
Edvard Grieg: *Solveigs Lied*
Richard Strauss: *All mein' Gedanken*
Anton Rückauf: *Unterm Apfelbaum*
Hugo Wolf: *Der Gärtner*
Franz Schubert: *Forellen-Quintett* op. 114, A-Dur

Erstes Festkonzert am 17. Mai 1902

Mitwirkende: Maria Seyff-Katzmayr, Konzertsängerin; Moritz Frauscher. Hofopernsänger beide aus Wien; Karl Prill, Violine; Damen- und Männerchor der Philharmonischen Gesellschaft; die Sängerrunde des Laibacher deutschen Turnvereines; Mitglieder des Männergesangvereines in Celje (Cilli), des Musikvereines in Klagenfurt und der Hofoper in Wien.

Programm:

Richard Wagner: Vorspiel zu den *Meistersingern von Nürnberg*
C. M. Weber: Rezitativ und Arie des Lysiart aus der Oper *Euryanthe*
Johannes Brahms: *Violinkonzert* (Erste Aufführung in Laibach)
Franz Schubert: *Mirjams Siegesgesang*

-

Anton Bruckner: *4. Symphonie* («Romantische»)

Zweites Festkonzert am 19. Mai 1902

Mitwirkende Solisten: Marie Seyff-Katzmayr, Josefine Statzer, Josef Emanuel Meyer, Moritz Frauscher.

Programm:

Christoph Willibald Gluck: Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis*

(in der Bearbeitung Richard Wagners)

Ludwig van Beethoven: *9. Symphonie* (Erste vollständige Aufführung in Laibach)

Auf der Schlußversammlung des Festausschusses konnten die Mitglieder mit Genugtuung feststellen, daß es der Gesellschaft gelungen sei, »ein Musikfest würdig dem Vorbilde der mustergültigen großen deutschen Musikfeste« veranstaltet zu haben. Allerdings beliefen sich die Kosten auf 12.873,46 Kronen, die Einnahmen jedoch nur auf 5.968,30 Kronen, so daß für den beträchtlichen Fehlbetrag der krainische Landesausschuß und die Krainische Sparkasse einspringen mußten.

Die *Laibacher Zeitung* berichtete über alle Ereignisse ausführlich. Der ständige Konzertkritiker Julius Ohm Januschowski gab in zwei Folgen in den Ausgaben vom 20. und 21. Mai ausführliche Berichte. Einige Ausschnitte sollen hier wiedergegeben werden:

Mit den stolzen Klängen des Meistersingermotivs ward der zweite Festabend und das erste Festkonzert, die dem berufensten musikalischen Erzieher des Publikums, dem Orchester, das Hauptwort erteilen sollten, eröffnet.

Der Saal zeigte das gleiche glänzende Bild des ersten Festabends; wieder füllte ein zahlreiches, distinguiertes Publikum im Festgewande den prächtigen Raum, wieder waren die treuen Freunde der Philharmonischen Gesellschaft erschienen und in freudiger, kunstfroher Empfänglichkeit, sah die Versammlung dem an anregenden musikalischen Genüssen reichen Abende entgegen. [...] Mit rauschendem Beifalle wurde der hochverdiente Musikdirektor und Dirigent, Herr Josef Zöhler, den die wärmsten Sympathien mit seinen Künstlern und mit dem Publikum verbinden, zum beredten Zeichen der dankbaren Anerkennung seines erfolgreichen Wirkens empfangen, und er führte das durch auswärtige Künstler verstärkten aus 78 Instrumentalisten bestehende Orchester zu ehrlichen künstlerischen Siegen. Herr Zöhler, der aus dem Orchester alles herauszubringen versteht, dessen es fähig ist, ist ein feinfühlicher, vornehmer und auch animierender Interpret, und da durch eine ungemein gewissenhafte und fleißige Vorbereitung die Gewähr geleistet worden war, die Musiknummern des Konzertes in möglichst vollendeter Form zu bringen, so übten sie durchwegs zündende Wirkung.

Mit Glanz und Wärme des Tones, ein blühend klingender Streicherchor, die Bläser voll gesunder markiger Klangfarbe, gelangte das herrliche Vorspiel zu den Meistersingern, ungekünstelt in seiner ganzen natürlichen Schönheit und Genialität, überwältigend zum Ausdruck und weckte jubelnde Begeisterung, die Herrn Zöhler immer und immer wieder aufs Podium zwang.

Als orchestrale Hauptnummer des Abends entzückte Bruckners romantische Symphonie in einer vortrefflichen Aufführung die Zuhörer. Von früheren Konzerten dem Publikum bestens bekannt, zählt sie zu den Lieblingswerken desselben, und mit der künstlerischen Interpretation des Werkes, an dem man sowohl die Größe und Tiefe der Empfindung, wie die kolossale kontrapunktische Gestaltungskraft, die reinen Freude an der Natur, der erquickend in lebenswürdigster Weise hervorquillt, wie nicht minder das tiefe religiöse Gefühl staunend bewundert leistete das Orchester ein Meisterstück.

Das bald poetisch tief ergreifende, bald frisch würzige Waldesluft atmende Werk übte auf die Zuhörer tiefe Wirkung, deren Bann sich durch herzlichen Beifall nach jedem Satze löste. Die großen Ovationen, die das Publikum, dem Dirigenten brachte, mögen ihn mit freudiger Genugtuung ob der segensreichen Erfolge seiner Tätigkeit erfüllen.

Gerade wie beim Orchester suggeriert Herr Zöhler auch dem Chore seinen Willen und seine Energie und zwingt dessen ganze Kraft in den Dienst der Kunst. Der gewaltige, ungefähr 160 Stimmen zählende Chor überraschte durch die Kraft und Klangschönheit seines blühenden

Stimmaterials und die geistige Belebtheit des Vortrages.

Wie packend trat die an Händel gemahnende Gewalt im Chorwerke Mirjams Siegesgesang von Schubert hervor; wie architektonisch baute sich die große Steigerung auf; wie dramatisch ergreifend klang die Tonmalerei von Pharaos Untergang; wie majestätisch kam die Fuge zur Geltung!

Die Sopransolo-Partie in der Kantate stellt große Anforderungen an den Stimmumfang und die dramatische Ausdrucksfähigkeit der Sängerin gegenüber der gewaltigen Klangmasse des Chores. Frau Seyff-Katzmayr, von früheren Oratorien- Aufführungen der Gesellschaft noch im guten Angedenken, bewies sich in der Wiedergabe der schwierigen Partie wieder als Sängerin von großem, gereiften Kunstverständnisse.

Herr Hofopernsänger Moriz Frauscher, mit einem prächtigen Organe ausgestattet, errang durch die dramatisch belebte Charakteristik, mit der er die reichen Wechselempfindungen in dem Vortrage des Rezitativs und der Arie des Lysiart aus der Oper Euryanthe lebenswarm und überzeugend zum Ausdrucke brachte, einen großen Erfolg und die schmeichelhafte Anerkennung.

Konzertmeister Herr Karl Prill aus Wien vermittelte dem Publikum die Bekanntschaft mit dem in Laibach noch nicht aufgeführten geistestiefen Violinkonzerte von Brahms, einem der allerschwierigsten Werke dieser Gattung. Es ist natürlich, daß das Konzert das Verständnis einer musikalisch-gebildeten Zuhörer-schaft erfordert, und bei einer solchen wird es auch seines tiefen Eindrucks sicher sein, umso mehr, wenn es von einem ausgezeichneten Künstler wie Herr Prill vorgetragen wird, der Größe des Tones und Energie des Spieles, kernige Klarheit und tiefe Innerlichkeit, Blutwärme und Temperament mit allen Errun-genschaften einer vollendeten Technik vereint. Der Künstler fand die gebührende Würdigung in lebhaften Beifallsausdrücken. Die äußerst schwierige polyphone Orchesterbegleitung mit ihrem heiklen Rhythmus gelangte verdienstvoll zur Durchführung. Dem Publikum gefiel hauptsächlich das Adagio mit der wunderschönen, einschmeichelnden Melodie, die vom Herrn Felsner gesangvoll-schön vorgetragen wurde.

Der Autor betonte, daß seine »schwache Feder« die »stürmische Begeisterung des Publikums die nach dem unsterblichen zweiten Satz, den das Orchester hinreißend, entzückend spielte«, nicht schildern könne, denn das müsse man erlebt haben: »...dreimal mußte sich das Orchester zum Danke erheben und einen auch nur annähernden Ausbruch herzlichen Jubels, wie er nach dem letzten Satze zum Ausbruch kam, das ungezählte begeisterte Hervorrufen des Musikdirektors Zöhler, wodurch das Publikum eine bewundernde Anerkennung in überzeugendster Weise erhärtete, wird wohl kaum die an Ehren reiche Geschichte der Philharmonische Gesellschaft zu verzeichnen haben.«⁴

Die slowenische Presse zeigte sich bei weitem nicht so begeistert und berichtete eher zurückhaltend. Hintergrund hierfür waren die politischen Verhältnisse. Das Fest fiel in eine Zeitspaime, in der der nationale Kampf der Slowenen für ihre Selbständigkeit besonders im kulturellen Bereich mit Vehemenz geführt wurde.

Die Geschichte der Deutschen im slowenisch-deutschen Siedlungsgebiet steht in engem Kontext mit jener der Slowenen, insbesondere deren Bestrebungen nach gesellschaftlicher und kultureller Emanzipation seit 1848. Die Entwicklung des slowenischen Bürgertums, die Ausprägung der slowenischen Massenbewegung sowie die politische Machtübernahme durch die slowenische Mittelschicht war von so einschneidender Bedeutung, daß sie an dieser Stelle kurz dargestellt werden soll, um die damaligen Spannungen zwischen den beiden Völkern zu verdeutlichen. Die

⁴ *Laibacher Zeitung* vom 20. und 21. Mai 1902.

innerösterreichischen Deutschen orientierten sich seit den Ereignissen der Paulskirche nach Deutschland hin, sie sahen die Möglichkeit greifbar nahe, mit dem kleinen Slowenien eine »Brücke zur Adria« zu gewinnen. Viele slowenische Intellektuelle, die solche Vorstellungen naturgemäß ablehnten, wurden als »panslawistisch« Denkende bezichtigt und verhaftet, was den Graben zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen noch vertiefte. Je eigene Organisationen wurden gegründet: gesellschaftliche Zirkel, literarische Kreise und nationalpatriotische Vereine, in denen die politische Gesinnung im Vordergrund stand. Es erschienen patriotisch gestimmte Zeitungen und Zeitschriften, nationale Programm, außerdem wurden Demonstrationen organisiert, die nach 1880 zu Agitations- und Massenbewegungen wurden. Dazu beigetragen hatte 1882 die Entscheidung, die politische Partizipation durch Herabsetzung des Wahlzensus zu erweitern sowie – 1896 – eine allgemeine Wahlkurie ins Leben zu rufen. Dieser Nationalitätenkampf – geschürt und angeführt von den nationalen Schutzvereinen – verschärfte sich durch die außenpolitischen Ereignisse von 1908 und 1914. Wechselseitige Beschuldigungen des Hochverrats nach Beginn des Ersten Weltkrieges führten zu einem ersten Höhepunkt dieser Konfrontation. Radikal ausgerichtete Vereine, wie z.B. die 1889 in Graz gegründete *Südmark* hatten ihren Teil dazu beigetragen. So gewährte dieser Verein Wirtschaftshilfe für »deutschstämmige« Personen, die sich an der Sprachgrenze ansiedeln wollten, errichtete Schulen und Volksbüchereien, erzwang Beteiligungen an Geldinstituten und betrieb als »nach dem Südosten vorgeschobener deutscher Vorposten« eine nationalistische Abgrenzungspolitik gegenüber den Slowenen. Letztere forderten den Zusammenschluß aller Slowenen, die in den verschiedenen österreichischen Kronländern Krain, Kärnten, Steiermark und dem Küstenland lebten zu einem selbständigen Königreich – als ein vereintes Slowenien – unter habsburgischer Oberhoheit, aber mit eigenem Landtag. Dieses Ziel freilich wurde nie erreicht. Die nationalistisch gesonnenen Deutschen in Slowenien verschafften sich hingegen immer stärkere Geltung, was sie mit der Parole einer sogenannten »Verteidigung des Deutschtums« zu rechtfertigen suchten. So reklamierten sie beispielsweise Krain, den zentralen Teil Sloweniens, als zweisprachiges Land, in dem ausnahmslos Deutsch als Unterrichts- und Behördensprache gebraucht werden sollte. Nach der Volkszählung von 1880 lebten aber in Krain nur 29.392 Deutsche, was einen Anteil von 6,15% der Gesamtbevölkerung dieses Gebietes ausmachte, zwei Drittel von ihnen waren in der Gottschee ansässig sowie in der Gemeinde Weißenfels / Bela pec (heute Italien). In Laibach / Ljubljana betrug die Zahl der deutschen Einwohner 5.967, d.h. 20% der Stadtbevölkerung, während in allen anderen Gemeinden Krains lediglich 3.897 muttersprachliche Deutsche lebten.

Doch ungeachtet dieser Zahlenverhältnisse war der Druck von Seiten der Deutschen ungeheuer stark, was den slowenischen Kampf um Gleichberechtigung in alle Bereiche des öffentlichen und kulturellen Lebens hinein trug, wobei sich der kulturelle Bereich

durch verschiedenste Vereinigungen etwas abgrenzte und als gemäßigter gelten kann.⁵

Die kritische Berichterstattung der slowenischen Presse kam also nicht von ungefähr. Die Zeitschrift *Ljubljanski zvon* veröffentlichte beispielsweise einen Artikel mit dem Titel *Filharmonična družba v Ljubljani in slovenski narod* (*Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach und die slowenische Nation*), in dem der Autor sich mehr als skeptisch über den tatsächlichen Einfluß und die soziale Bedeutung der Gesellschaft äußert sowie über deren Geschichte. In Wahrheit sei sie lediglich ein Teil des deutschen Turnvereins gewesen, jetzt aber eine Vereinigung mit viel Geld, jedoch ohne bedeutende Erfolge: »Die Solisten kamen für großes Geld als Gäste, das Orchester ist in Wirklichkeit die Militärkapelle und die Gesellschaft hat keine eigenen Instrumentalisten erzogen. Das einzige, was sie leisten kann, sind die Kammerkonzerte«. Der zweite Vorwurf zielte darauf ab, daß auf dem Programm kein einziges slowenisches Werk zu finden war. Der Autor stellte nachfolgend einen Vergleich an zwischen den Möglichkeiten der Philharmonischen Gesellschaft und der *Glasbena matica* (dem slowenischen Musikverein) und kam zu dem Schluß, daß die finanziellen Mittel für den deutschen Verein immer großzügiger bemessen gewesen seien als für den slowenischen. Hinter diesen Äußerungen stand die Befürchtung, daß die slowenische Musik und die Entwicklung der slowenischen Kultur auch zukünftig immer weiter zurückgedrängt würden. Die künstlerischen Erfolge des Festes wurden nicht erwähnt.⁶ Tatsächlich wirkten im 19. Jahrhundert innerhalb der Philharmonischen Gesellschaft sowohl Slowenen als auch Deutsche. Später, 1872, als der Verein *Glasbena matica* gegründet wurde, empfanden die Slowenen die Arbeit und Bemühungen der Philharmonischen Gesellschaft als Fremdkörper in Laibach. Wie gespannt die Lage war, belegt das folgende Zitat aus einer deutschen Laibacher Zeitung aus dem Jahr 1902: »Die Erhaltung der deutschen Kunstanstalten ist aber in Laibach, diesem weit vorgeschobenen Posten des Deutschtums, von einschneidendem Einstoße auf die Erhaltung des Deutschtums selbst. Sie bilden [...] die wichtigsten Bollwerke deutscher Kultur, sie sind nicht nur der geistige, sondern auch der soziale Mittelpunkt der deutschen Gesellschaft.«⁷

Noch zugespitzter als in Krain war die politische Lage in der Südsteiermark. In der kleinen Stadt Celje (deutsch: Cilli) verschärften sich die nationalen Konfrontationen zusehends. Im 15. Jahrhundert war Celje durch die Fürsten von Cilli einst eine Metropole des mitteleuropäischen Feudalimperiums gewesen, gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber erfuhr die Monarchie hier ernsthafte Erschütterungen, die noch geschürt wurden durch die örtliche Presse. So war in einem Zeitungsartikel zu lesen, daß in Österreich nur die deutsche Politik bestehe: »Seien wir einheitlich deutsch und treu, denn die Zukunft gehört unserer Rasse! [...] Der bloße Gedanke, mit unseren Gegnern zu paktieren, soll ins Fabelbuch geschrieben werden. Auf ihren Fanatismus kann man keine Rücksicht nehmen und keine Nachsicht erwarten. Nur ein heftiges Beharren unseres deutschen Punktes kann

⁵ Die Donaumonarchie und die südslawische Frage von 1848 bis 1918. Erstes österreichisch-jugoslawisches Historikertreffen Gösing 1976, hg. von Adam Wandruszka, Richard G. Plaschka, Anna M. Drabek, Wien 1978: Ferdo Gestrin / Vasilij Melik: *Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do 1918* [dt.: Die slowenische Geschichte vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1918], Ljubljana 1966; Vlado Valenčič: »Etnična struktura ljubljanskega prebivalstva po ljudskem štetju 1880« [=Die ethnische Struktur der Bevölkerung von Ljubljana nach den Volkszählungsergebnissen 1880], in: *Zgodovinski časopis* [=Zeitschrift für Geschichte] XXVIII, 3–4/1972. S. 287ff.; Dragan Matič: *Nemci v Ljubljani 1861–1918* [=Die Deutschen in Ljubljana 1861–1918], Ljubljana 2002.

⁶ »Filharmonična družba v Ljubljani in slovenski narod«, in: *Ljubljanski Zvon* 1902. S. 482–489.

⁷ *Laibacher Zeitung* vom 16. 11. 1902.

der uner-müdllichen Wühlerei ein Ende machen.«⁸ Die Situation verschlimmerte sich noch, als die Deutschen jegliche Forderung nach Gleichheit im Gebrauch der slowenischen und der deutschen Sprache als unbegründet ablehnten und eine kulturelle Führungsrolle im Staat beanspruchten.

Die halboffizielle *Laibacher Zeitung* berichtete weiterhin über alle künstlerischen Ereignisse in Laibach: über deutsche und slowenische Konzerte, über kulturelle und musikalische Veranstaltungen beider Nationen.

Die Philharmonische Gesellschaft war auch während des Ersten Weltkrieges noch ein ausschließlich deutscher Verein. Nach 1918 aber verlor sie ihrer ausgeprägt deutscher Orientierung wegen jegliche Bedeutung, insbesondere als 1919 der neue Staat aus Slowenen, Kroaten und Serben gebildet wurde.

Das Fest der Philharmonischen Gesellschaft war auch im Ausland wahrgenommen worden und festigte den Ruhm Laibachs als einer musik- und kulturinteressierten Stadt im Süden der Monarchie.⁹

Objavljeno v: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Günter Schnitzler, Edelgard Spaude (Hg.). Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 2004. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 126). S. 533–544.

Povzetek

Veliki jubilej ljubljanske Filharmonične družbe leta 1902

Izjemno slovesno in z vrsto koncertov so maja 1902 v Ljubljani proslavili 200-letnico Filharmonične družbe. Med drugim je bila ob tej priložnosti v Ljubljani prvič v celoti izvedena Beethovnova *Deveta simfonija*. Praznovanje častitljive obletnice ene najstarejših filharmoničnih združenj v Evropi je imela tudi velik mednarodni odmev. Lahko bi rekli, da se je takrat o ljubljanski Filharmonični družbi pisalo v vseh evropskih glasbenih časopisih in revijah. Na Kranjsko so prišli predstavniki mnogih glasbenih ustanov, znanih in uglednih glasbenih združenj, s pismi čestitk so se oglasili številni znani glasbeniki. Ob tej priložnosti je izšla posebna publikacija, ki jo je po osnutkih leto dni prej umrlega Friedricha Keesbacherja napisal Emil Bock, prav tako so organizatorji pripravili spominski kovanec. Filharmonična družba je praznovanje jubileja izpeljala z odmevnimi dogodki ter pripomogla k popularizaciji svojega dela in tudi Ljubljane.

(Edo Škulj)

⁸ Cillier *Zeitung* vom 24. 11. 1881.

⁹ Vgl. Österreichisch-Ungarische Musik-Zeitung vom 18. 4. und 30. 5. 1902; Neue musikalische Presse, 11. Jg. vom 18. 5. 1902; Neue Freie Presse vom 22. 5. 1902.

Mozart-Rezeption in Slowenien

Zu Mozarts Zeit ermöglichte die neue wirtschaftliche, politische und kulturellen Entwicklung der habsburgischen Monarchie die neuen Anfänge der nationalen Erweckung und Aufklärung. Die Reformen der Kaiserin Theresia und ihres Sohnes, Kaisers Josef II., beeinflussten auch das Leben in den slowenischen Ländern. Es entstanden unter anderem neue kulturelle Zirkel, die von aufklärerischen Ideen geprägt waren. Die zentrale Persönlichkeit eines solchen Zirkels in Ljubljana war Baron Sigismund Zois, der auch Opernarien in die slowenische Sprache übersetzte. Eine neue Schicht von Gebildeten bestimmte immer mehr das kulturelle Leben. Es entstanden Büchereien (auch mit Musikalien) und neue Druckereien, in denen Bücher und erste Zeitungen erschienen. Eine Notiz aus dem Jahre 1776 berichtet sogar, daß im Musikalien-Verzeichnis des Laibacher Buchhändlers Michael Promberger die Mozartkomposition „Morgen und Abend“ zur Verfügung stand. Das Verzeichnis führt unter anderem eine Reihe damals aktueller didaktischer Werke sowie Vokal- und Instrumentalkompositionen an. Dieses Werk ist die erste Erwähnung einer Komposition von Mozart in Ljubljana.¹

Ein Theatergebäude erhielt Ljubljana im Jahre 1765. Trotz der ungünstigen Verhältnisse, die in der Hauptstadt des damaligen Herzogtums Krain die Entfaltung der Oper beeinträchtigten und einige Male sogar eine Diskontinuität der Aufführungen führten, hielt das Ständische Theater doch Schritt mit allen wesentlichen Stilwandlungen, die im Reich der Tonkunst vor sich gingen. Obwohl das Opernrepertoire zu Laibach nicht so mannigfaltig und umfangreich wie in den Residenzen sein konnte, machte sich das Laibacher Publikum doch mit dem musikdramatischen Schaffen derselben Komponisten, wie das der großen Theater vertraut. Der Unterschied bestand eigentlich nur darin, daß dort infolge besserer Möglichkeiten das Repertoire von einzelnen Autoren eine größere Anzahl Werke erfaßte. Da uns das Repertoire für einige Spielzeiten der älteren klassischen Periode nicht bekannt ist, liegen für diese Zeit nicht immer verlässliche Angaben über Erstaufführungen der Werke einzelner Komponisten vor.

Zuerst gastierten hier italienische Theatergruppen, später auch deutsche. So wurden im Jahre 1768 verschiedene Vorstellungen mit Werken von Duni, Monsigny, Philidor, Sacchini und Piccini gegeben, aber auch Haydns Singspiel *Der krumme Teufel* wurde aufgeführt. Interessanter war das Gastspiel der Gruppe von Emanuel Schikaneder in den Jahren 1779/80 und 1781/82 mit Werken von Paisiello, Salieri, Martin y Soler, Gluck, Dittersdorf, Haydn und Grétry. Sehr wahrscheinlich wurde Ljubljana schon in den Jahren 1785/86 bzw. 1790/91 mit Mozarts Opern bekannt. Damals gastierten die Theatergruppen von Friedrich Johann Zöllner (*Die Entführung aus dem Serail*) und Georg Wilhelm (*Le nozze di Figaro*). Das Programm dieser Gruppen kann aus dem Gothaer Theaterkalender für die Jahre 1790 und 1791 rekonstruiert werden. Zuverlässiger sind die Angaben für das Jahr 1797, als in Ljubljana die Gruppe von K. Paraskowitz mit Mozarts *Die Zauberflöte* und Paisiellos *La molinara* gastierte.²

1 P. Kuret, "Mozart- kaj pa Slovenci?" (Mozart - What about The Slovenes?), in: *Mozart - kdo je to?* [Mozart - wer war das?], hrsg. von Uroš Lajovic, Ljubljana 1991, S. 34-36.

2 J. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* [Die Oper im Städtischen Theater zu Ljubljana von 1791 bis 1861], Ljubljana 1971, S. 7ff.

Es läßt sich genau feststellen, daß sich auf der Bühne des Ständischen Theaters ziemlich für mehrere Schöpfungen von Mozart durchgesetzt haben. Laibacher Premieren seiner Opern folgen zumeist ohne größere Abstände denen der größeren Theater im deutsch-österreichischen Staatsraum, was wieder ganz mit der deutsch-österreichischen Repertoirespezifik des Ständischen Theaters übereinstimmt. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts lernte das Laibacher Publikum drei Opern von Mozart kennen: *Le Nozze di Figaro* (1790/91), *Die Zauberflöte* (1797) und *Così fan tutte* (1797); außer diesen hörte es aber wahrscheinlich - wie schon erwähnt - (1798/99 oder 1799/1800) auch die schon vor 1790 in Laibach gegebene *Die Entführung aus dem Serail*. *Don Giovanni* und *La clemenza di Tito* wurden beträchtlich später gegeben, nämlich erst 1822 bzw. 1825. In dieser, für die slowenische Kultur wichtigeren Zeit entstand auch die erste Oper in slowenischer Sprache. Das war *Belin* von Janez Damascen Dev und dem Komponisten Jakob Francišek Zupan im Jahre 1780. Leider ist nur das Libretto erhalten.³ Das zweite, jedoch überlieferte Werk aus dieser Zeit ist *Figaro*, eine szenische Musik Janez Krstnik Novaks für die Komödie *Matiček se ženi* des slowenischen Dramatikers Anton Tomaž Linhart, die nach Beaumarchais *Figaro* entstanden ist. Novak war auch Direktor der Philharmonischen Gesellschaft.

Am Anfang des 19. Jahrhunderts gab es in Ljubljana zahlreiche Theater-gruppen, die auch Mozartopern in ihrem Programm hatten, so z.B. die Gruppe von Georg Schandrock, die in Ljubljana, Triest und Gorica die Singspiele *Die Entführung aus dem Serail* und *Die Zauberflöte* präsentierten. Die letztgenannte Oper war die meistaufgeführte Oper Mozarts in dieser Zeit in Ljubljana (im Dezember 1801 dreimal, im Januar 1803 zweimal). Mit Schandrochs Weggang hat sich auch die deutsche Oper für längere Zeit von Ljubljana verabschiedet. Impresario Lorenz Gindl hatte zwar in seinem Repertoire auch *Die Zauberflöte*, ob er sie aber in der Saison 1808/09, als er in Ljubljana war, aufgeführt hat, wissen wir nicht. Die Theatersaison 1818 hatte in Ljubljana der Klagenfurter Impresario Carl Waidinger übernommen. Mit ihm kamen auch mehrere deutsche Opern in das Repertoire, darunter auch wieder *Die Zauberflöte* am 16. und 18. März 1819 vertreten, unter Mitwirkung der Philharmonischen Gesellschaft.

Mozarts Opern *Don Giovanni* und *La clemenza di Tito* sind erst viel später auf die Bühne des Ständischen Theaters in Ljubljana gekommen. Die Premiere der Oper *Don Giovanni* erfolgte am 23. März 1822 und zwar in deutscher Sprache. Der Impresario Gindl hat für die Laibacher Premiere die deutsche Übersetzung des Wiener Schriftstellers I. F. Castelli benutzt. Wir wissen, daß die Premiere von Eduard Jaëll, dem ersten Geiger der Philharmonischen Gesellschaft, dirigiert wurde und daß im Orchester auch die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters spielten.⁴

Die Oper *La clemenza di Tito* kam am 9. Januar 1825 auf die Laibacher Bühne. So wurden in Ljubljana bis 1825 alle Opern Mozarts bekannt, die damals in den Theatern in Österreich verbreitet waren. Bis zum Jahre 1861 waren lediglich *Idomeneo* und *Der Schauspieldirektor* in Ljubljana noch nicht aufgeführt worden. Wir begegnen Mozarts Opern bis 1832 häufig auf den Programmen, später sind sie eher eine Rarität, weil andere, besonders italienische Meister, wie Rossini und Donizetti, aber auch französische

3 Primož Kuret, „Oblike glasbeno-gledališkega ustvarjanja na Slovenskem“ [Forms of Musical-Theatrical Creativity in Slovenia], in: *Slovenska opera v evropskem okviru* [The Slovene Opera within the European Framework], Ljubljana 1982, S. 13.

4 J. Sivec, *Opera*, S. 46.

Opernkomponisten, beliebter waren. So tauchen Mozarts Werke nur noch sporadisch auf: 1834 *Titus*, 1840 und 1853 *Don Giovanni* sowie 1856 *Die Zauberflöte*. Das ist keine slowenische Eigenheit, denn viele bekannte Opernhäuser in jener Zeit waren ausschließlich auf die zeitgenössischen, romantischen Oper ausgerichtet.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch erwähnen, daß in der Saison 1881/82 der junge Gustav Mahler als Kapellmeister in Ljubljana wirkte. Er bemühte sich schon damals um Mozarts Oeuvre und hat mit großem Erfolg am 27. Oktober 1881 *Die Zauberflöte* in Ljubljana aufgeführt. Es folgten vier Reprisen. Seine Aufführung fand ein breites Echo, und die Zeitungen waren voll des Lobes über den jungen Kapellmeister, aber auch über die Sänger der Hauptrollen, die Sopranistin Caroline Fischer, den Tenor Fritz Erl, F. Unger u.a. Das Laibacher Wochenblatt schrieb: »Ganz natürlich also war es, daß man heuer mit großen Erwartungen der ersten Aufführung der Mozartschen Zauberflöte entgegenseh und Logen und Sitze zu dieser Vorstellung schon tagsvorher vergriffen gewesen [...] Herr Mahler ist unstreitig ein geschickter Capellmeister und hat sich auch um diese Opernaufführung wirklich großes Verdienst erworben. Das Orchester und die Chöre leisteten mit Rücksicht unserer Verhältnisse wirklich Staunenwerthes«. Über Mozarts *Zauberflöte* erschien in der Laibacher Zeitung damals ein Feuilleton, das sich mit den Problemen der Aufführung der Mozartopern auf den provinziellen Bühnen befaßte. Doch auch in diesen Zeiten waren Aufführungen von Mozarts Opern selten. In den Jahren 1873 bis 1876 gab es unter der Direktion Kotzbys *Don Giovanni* und *Figaros Hochzeit*, in der Saison 1865/57 unter Zöllner *Die Zauberflöte*.⁵

Neben dem Ständischen Theater war der wichtigste Musikverein in Ljubljana die Philharmonische Gesellschaft, gegründet im Jahre 1794; sie gilt als älteste Musikgesellschaft in ganz Österreich. Ihre Tätigkeit ist mit Statuten aus verschiedenen Jahren und Instruktionen für das Orchester dokumentiert. Über ihr Repertoire wissen wir Näheres aus dem „Musicalien-Katalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauch für die auswärtigen Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. 1“ vom November 1794 bis zum letzten Eintrag im Juni 1804. Der Katalog bietet einen interessanten Einblick in die Programmgestaltung der damaligen Direktion. Er ist in drei Teile eingeteilt und systematisch geordnet. Der erste Teil umfaßt zunächst Kammermusik, aber auch Symphonien, Ouvertüren usw., der zweite Teil Kirchenmusik und der dritte Klavierwerke. Im ganzen gibt es 239 Titel. Jeder Teil ist in Unterkapitel eingeteilt.⁶

Im ersten Unterkapitel des ersten Teils sind 82 Symphonien eingetragen. Darunter befinden sich Werke von Haydn, Mozart, Beethoven (die erste und die zweite Symphonie), Gyrowetz, Pleyel und anderen. Von Mozart haben die Philharmoniker acht Symphonien gespielt, darunter die *Haffner*, *Linzer* und die drei letzten in Es-Dur, g-Moll und C-Dur. Es folgen 40 Ouvertüren von verschiedenen zeitgenössischen Komponisten - auch von Mozart. Das Unterkapitel „Symphonische Concerte“ enthält Konzerte, Serenaden, Quintette, Quartette und Werke für Blasinstrumente. Fast in allen Kapiteln finden wir auch Mozarts Werke, so z.B. sein *Requiem*, drei Klavierkonzerte, Streichquartette und -quintette sowie die Ouvertüren zu *Don Giovanni*, *Figaros Hochzeit*, *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La clemenza di Tito* und *Der*

⁵ Primož Kuret, *Mahler in Ljubljana* (1881-1882), Ljubljana 1997, S. 58ff.

⁶ Primož Kuret, „Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana“, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Norbert Dubowy u. Sören Meyer-Eiler, Pfaffenhofen 1990, S. 367-378.

Schauspieldirektor. Neben den Ouvertüren sind auch verschiedene Arien, Duette und Ensembles aus diesen Opern vorhanden. Bedenkt man, daß statutengemäß jede Woche im Jahr ein Konzert veranstaltet wurde und daß Wiederholungen im Programm nicht oft vorkamen, so muß man nicht nur den aufopfernden Fleiß des Orchesters bewundern, sondern sich auch den großen Bedarf an Notenmaterial vorstellen. Es wurde aus den Spenden der Mitglieder käuflich erworben, vieles kam auch als Geschenk dazu.

Der außerordentliche Anklang, den das Auftreten der Gesellschaft und ihre Tätigkeit in Ljubljana gefunden haben, verhalf zum nötigen Selbstvertrauen. So entschloß man sich, ebenfalls den Statuten gemäß, »auswärtige Musikfreunde« als Ehrenmitglieder aufzunehmen. Unter den ersten, die eingeladen wurden, war im Jahre 1800 Joseph Haydn, der die Einladung gern annahm. Später folgten als Ehrenmitglieder Ludwig van Beethoven (1819), Nicolò Paganini (1824), Johannes Brahms (1885), Eduard Hanslick (1887) und viele andere.⁷

Weil Mozart mit seinen Werken in Ljubljana beliebt war, nahm die Philharmonische Gesellschaft die Gelegenheit wahr, als Mozarts zweiter Sohn Wolfgang Amadeus in Ljubljana gastierte, ihn statt seines Vaters zum Ehrenmitglied zu ernennen. Der erste Chronist der Philharmonischen Gesellschaft, Friedrich Keesbacher, schreibt im Jahre 1862 darüber: »Am 19. Juli 1820 gab Wolfgang Amadeus Mozart, der zweite Sohn des großen Vaters, unter Mitwirkung der Gesellschaft ein Konzert. Es wurde ihm das Ehrendiplom der Gesellschaft überreicht, und er wird von nun auch unter den Ehrenmitgliedern in den Verzeichnissen aufgeführt. Der mit seinem Vater gleichlautende Name war die Veranlassung, daß man unter diesem Mozart häufig den großen Mozart verstund [...] So sehr wir uns auch freuen, einen Haydn, einen Beethoven zu den unseren zu zählen, auf Mozart müssen wir leider verzichten.«⁸

Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus (1791-1844) beschrieb die Reise nach Ljubljana in seinem Tagebuch. Einen ausführlichen Bericht über den Besuch in Ljubljana verfaßte auch der Laibacher Dr. Heinrich Costa. Aus den beiden Quellen möchte ich zitieren.⁹ Mozart schrieb am 9. Juli 1820: »Morgen reise ich ab nach dem langweiligen Laybach und fange eigendlich itzt erst an die Annehmlichkeiten von Grätz zu genießen. Diesen Abend waren meine besten hiesigen Freunde bis zwey Uhr beysammen [...] Mein guter Wirth regalierte uns mit Wein, das heißt mit viel und gutem Wein, denn die lieben Grätzer lieben den edlen Rebensaft.«

Am 12. Juli ist Mozart in Ljubljana angekommen: »Diesen Mittag bin ich hier angekommen. Eine Reise von zwey Tagen und so viel Nächten ist besonders in dieser Jahreszeit sehr beschwerlich. Die ersten Nachrichten die ich hier erhielt, waren so zurückschreckend, daß ich große Lust habe, morgen weiter zu reisen. Die vorzüglichsten Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft sind abwesend, krank oder dgl.«

Am nächsten Tag: »Diesen Morgen hat sich alles geändert. Ich bleibe hier, und gebe am 19ten, unter Mitwirkung der Phil. Gesellschaft Concert.«

Am 14. Juli war »Probe der Ensemblestücke. Die Gesellschaft hat keine eigene Harmonie, sondern muß sich mit Regimentsmusik behelfen, die sehr mittelmäßig ist.«

7 Ebd.

8 Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Laibach 1862, S. 54.

9 Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel 1956, S. 114-116.

Noch vor dem Konzert gab Graf Gaisruck dem Künstler ein »recht hübsches Dinée«. Darüber schreibt Heinrich Costa: »Am Tage vor Mozarts Konzert gab Graf Gaisruck Mozart zu Ehren ein Diner, zu welchem die Direktoren und andere Glieder der Gesellschaft nebst mehreren hochgestellten Personen geladen waren. Nach der Tafel begleitete die Gesellschaftsdirektion und Graf Gaisruck nebst anderen Verehrern des Künstlers denselben auf den eine so überraschend schöne Ansicht bietenden Schloßberg von Laibach und hierauf zu einem in der Wohnung des Grafen Gaisruck vorbereitenden Mozartfeste ... Als Mozart daselbst eintrat, überraschte ihn zuerst das mit einem Lorbeerkrantz geschmückte Bildnis seines Vaters und die imposante Ouvertüre zur Zauberflöte mit voller Besetzung. Eine ausgewählte Gesellschaft empfing den bis zu Tränen gerührten jungen Künstler. Mozarts Streichquartett in D-Dur und ein Trio für Pianoforte, Klarinette und Viola (KV 498), wobei Wolfgang Mozart das Piano meisterte, beseligte die Versammelten. Eine zahlreiche Menschenmenge lauschte atemlos unter den Fenstern in der herrlichen Sommernacht. Mit der unübertrefflichen Ouvertüre zu Figaro wurde der ästhetische Teil des freudvollen Festes beschlossen, aber auch den zweiten, den prosaischen Teil, belebte Mozarts Geist, der Geist des Frohsinns, wobei dem Andenken des großen Meisters und seinem liebenswürdigen anwesenden Sohne aus vollem Herzen „Lebehochs“ dargebracht wurden.«

Über dieses Konzert berichtet Costa: »Das Konzert fand im Vereinssaal der filh. Gesellschaft, die alle Kosten übernommen hatte, statt. Als Eintrittspreis forderte man den für die damalige Zeit ungewöhnlichen hohen Satz von 30 Kreuzern: Die gebildetsten und angesehensten Bewohner Laibachs fanden sich in großer Zahl ein und zwar die Damen sowie die ausübenden Mitglieder der Gesellschaft im Festanzuge. Das Konzert begann mit einer Symphonie von Mozart dem Vater, sodann spielte Mozart Sohn das eigene 2. Klavierkonzert (in Es-Dur, op. 25), worauf ein Duett „Joseph und seine Brüder“ mit Orchesterbegleitung und die Ouvertüre zur Zauberflöte gebracht wurde. Im 2. Teil spielte ein Mitglied der Gesellschaft Variationen über ein russisches Thema mit Orchesterbegleitung. Die herrlich kraftvolle Don Juan-Ouverture schloß den Hochgenuß des Abends. - Nach beendigtem Konzert wurde dem ausgezeichneten Virtuosen und Sohn eines hochgefeierten Heros der Tonkunst in Anwesenheit der versammelten Zuhörer und sämtlicher mitwirkenden Mitglieder der Gesellschaft, unter Trompeten- und Paukenschall, wobei sich sämtliche Anwesende erhoben, das Diplom eines Ehrenmitglied der Gesellschaft von der Direktion äußerst überrascht und tief gerührt war.«

Aus Mozarts Tagebuch am 19. Juli 1820: »Mein Concert ist glücklich vorüber. Als es zu Ende war, wurde mir unter Trompeten- und Paukenschall das Diplom als Ehrenmitglied überreicht. Ich wollte morgen abreisen, mußte aber noch einen Tag zugeben, weil mir die Gesellschaft noch eine Wasserfahrt geben will. Eine solche Fahrt ist [...] wirklich eine sehr interessante Belustigung der Laibacher. Auch findet man an anderen Orten nicht leicht die Gelegenheit wie hier, denn die Laibach ist so träge, daß man gegen den Strom eben so geschwinde fahren kann, wie abwärts.«

Der Bericht Costas über die »Wasserfahrt« ist ausführlicher: »man fuhr des Nachmittags in mehreren geschmückten Schiffen unter Musikklangen, Gesang und Böllergekrach stromaufwärts, unterhielt sich nach mehr als einstündiger Fahrt auf Wiesengründen und unter schattigen Bäumen bis zum Abend mit Musik, Gesang, Tanz

und Speisen und fuhr endlich auf dieselbe Weise in beleuchteten Schiffen und bei Feuerwerk auf den leisen Wellen des Flusses ganz sacht zur Stadt zurück.«

Und Mozart schrieb ins Stammbuch eines Gesellschaftsmitgliedes: »Zur Erinnerung an die wenigen, aber froh verlebten Tage am 15. bis 21. Juli 1820 und wie ich von Herzen wünsche, auch zur Erinnerung an ihren Freund W. A. Mozart. Laibach, am Abend der Weiterfahrt.«

Danach fuhr der junge Mozart über Postojna nach Triest. In Postojna war er am 21. Juli und schrieb begeistert über die schon damals weltberühmte Grotte: »Die Herren waren so artig, dieses außerordentlich schöne erhabene Natur Wunder beleuchteten zu lassen, und als wir an den Fluß kamen, ertönte über uns, der Marsch aus der Zauberflöte von Blasinstrumenten. Diese Grotte gewährt einen imposanten Anblick, und ist in jeder Hinsicht sehr merkwürdig. Wir gingen hin und zurück 5 Stunden hatten aber das Ende bey weitem nicht erreicht. Die Tochter des Polizeydirectors in Laybach und noch ein paar Damen, waren auch von der Parthie, und ließen sich nicht durch die gefährlichsten Wege zurückschrecken. Nach unserer Rückkunft kehrten wir noch bey H. Smole, der uns dieses Vergnügen bereitet hatte [ein], und ich drückte meinen Dank am Klavier aus.«

Leider fehlen alle Konzertprogramme aus den Jahren 1820 und 1821. Das Archiv der Philharmonischen Gesellschaft hat aber ein Autograph der Klaviersonate in F-Dur (ohne die letzten Seiten) und zahlreiche Erstdrucke der Mozartschen Werke aufbewahrt.

Das Andenken an Mozart wurde in Ljubljana immer gepflegt. Die Philharmonische Gesellschaft fühlte sich Mozart verpflichtet. So hat sie z.B. am 22. April 1822 ein Konzert mit Mozarts instrumentalen und vokalen Werken vorbereitet. Der Reingewinn des Konzerts war für ein Denkmal für Haydn, Mozart und Gluck in Wien bestimmt. Doch hat die Gesellschaft das Geld zurückbekommen, weil es der einzige Beitrag für dieses nie verwirklichte Denkmal war. Das Geld ist in Ljubljana geblieben; am 2. Februar 1837 veranstaltet die Gesellschaft wiederum ein Konzert, und der Reingewinn des Konzerts war dieses Mal, zusammen mit dem Geld aus dem Jahre 1822, für das Mozartdenkmal in Salzburg bestimmt und wurde auch dorthin geschickt.

In den nächsten Jahren und Jahrzehnten finden sich immer häufiger Angaben über Mozarts Werke auf den Programmen der Philharmonischen Gesellschaft. So z.B. wurde das *Requiem* im Jahre 1822 (wieder?) aufgeführt. Die Gesellschaft erinnerte an Mozarts Geburts- und Sterbetage durch die Aufführungen seiner Werke. Im Jahre 1853 wurde ein Konzert ausschließlich mit Mozarts Kompositionen gegeben.

Über das Konzert schrieb Friedrich Keesbacher folgendes: »Es wurde am Sterbetage W. A. Mozarts ein Konzert mit ausschließlich Mozart'scher Musik gegeben. Und da die Durchführung dieses Konzertes eine gelungene war, so hat dieses Konzert dem aufwachenden bessern Geschmacke gewiß unter die Arme gegriffen und ihm neue Anhänger geschaffen.« Auch Mozarts 150. Geburtstag und das hundertjährige Erinnerungsfest an die Geburt W. A. Mozart im Jahre 1856 beging man mit einem Konzert, in welchem ausschließlich Werke des Komponisten zur Aufführung gelangten.¹⁰

Mozart war als Opernkomponist relativ bald in Ljubljana präsent. Seine Werke wurden wahrscheinlich schon zu seinen Lebzeiten in Ljubljana aufgeführt. Nach der Gründung der Philharmonischen Gesellschaft aber mehrten sich die Aufführungen seiner

¹⁰ Keesbacher, S. 103.

Werke. Ljubljana erlebte in der Zeit der Aufklärung eine große kulturelle Entwicklung. Haydn und Beethoven waren Ehrenmitglieder der Philharmonischen Gesellschaft. Mozart aber war einer der beliebtesten Komponisten in Ljubljana in dieser Zeit.

Objavljeno v: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 1. Herausgegeben von Helmut Loos und Eberhard Möller, Chemnitz, Gudrun Schröder Verlag, 1997. Str. 159–167.

Povzetek

Recepcija Mozartovih del na Slovenskem

Filharmonična družba (FD) je od svojih začetkov čutila dolžnost, da izvaja dela W. A. Mozarta in se neguje spomin nanj. Tako je npr. 22. aprila 1822 pripravila koncert z njegovimi instrumentalnimi in vokalnimi skladbami. Čisti dobiček je bil namenjen za spomenik Haydnu, Mozartu in Glucku na Dunaju. Ker spomenik ni bil nikoli postavljen, je družba dobila povrnjen denar. Prispevek ljubljanskega združenja je bil edini prispeli na poziv. Februarja leta 1837 je FD ponovno priredila koncert, katerega dobiček pa je bil skupaj z vsoto iz leta 1822 namenjen za Mozartov spomenik v Salzburgu. V naslednjih letih in desetletjih so bile v okviru FD številne izvedbe Mozartovih skladb, med drugim so leta 1822 izvedli skladateljev *Requiem*. Med stalnicami so bili spominski koncerti ob dnevih Mozartovega rojstva in smrti. Koncert iz leta 1853 je na primer vseboval izključno Mozartove mojstrovine. – Mozart kot operni skladatelj je bil razmeroma kmalu navzoč v Ljubljani. Njegova dela so bila verjetno izvedena še za časa skladateljevega življenja, po ustanovitvi Filharmonične družbe pa so se izvedbe še pomnožile. V dobi razsvetljenstva je Ljubljana doživela velik kulturni razvoj. Če sta bila Haydn in Beethoven častna člana Filharmonične družbe, pa je bil Mozart eden najbolj priljubljenih skladateljev tega časa.

(Edo Škulj)

Johann Gottfried Herder und die Slowenen

Slowenische Schriftsteller, Dichter und Volksliedsammler haben sich – wenn überhaupt – nur peripher mit den Ideen Herders befaßt. Zwar hat Herder das Sammeln von Volksliedern bei einigen slawischen Völkern initiiert, nicht aber bei den Slowenen.

Die ältesten Berichte über slowenische Volkslieder sind zufällige Notizen, denen keine volkskundliche Intention zugrunde lag. Erst am Ende des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, also in der Zeit der Aufklärung und der romantischen Bestrebungen bei den Slowenen, erwachte auch deren Interesse an der Volkskunst, jenes für slowenische Volkslieder allerdings entstand bereits um 1775, also noch vor der Veröffentlichung von Herders Büchern und vor dem Einfluß durch die deutsche romantische Schule, und zwar als Echo auf die Lieder des Barden Michael Denis.¹ Der erste slowenische Dichter, der damit begann, Texte von Volksliedern zu sammeln, war Valentin Vodnik (1758-1819). Seine Sammlung (um 1795) ist leider nicht erhalten. Auch der zweite für die slowenische Aufklärung bedeutende Dramatiker und Historiker, Anton Tomaž Linhart (1756-1795), zeigt sich in seinen Liedern nicht von Herder beeinflusst, sondern eher von Übersetzungen und eigenen Liedern von Johann Michael Kosmas Peter Denis. Denis (1729-1800) war Jesuit und Professor am Theresianum in Wien, von 1784 bis 1800 Bibliothekar an der Wiener Hofbibliothek; er schuf verschiedene Werke bibliographischer und bibliothekskundlicher Art, aber auch Bardendichtung in der Nachfolge von Klopstock und *Ossian*. Die Einflüsse von *Ossian* zeigen sich in den Versen und im poetischen Stil von Denis.² Auch Pater Marko Pohlin, der Redakteur des *Almanachs Pisanice* kannte Denis, und es war seine Idee, im vierten Band auch Denis' Appell zum Sammeln von Volksliedern zu veröffentlichen und zwar unter Einbeziehung der Krainer. In der Handschrift des vierten Bandes der *Pisanice* zitiert Pohlin aus Denis' *Ossian* (1768):

Sollte man nicht unter unseren slavischen Nationen, besonders aber in Böhmen, Dalmatien und Croatien oder in Krain auf eben diese Art aufbehaltene Überbleibsel des dichterischen Alterthums finden können?

Auch in seiner Grammatik von 1783 findet man vergleichbare Anstöße, u. a. in seinen Ausführungen über das Lied in Reimen:

Der Reimlaut [...] ist eine Übereinstimmung des Klanges in der letzten Sylbe der Verse; weswegen denn auch auf crainerisch ein Vers pessem, das ist: ein Lied heißet. Außer den Liedern giebt es wenige crainerische Verse.

In der zweiten Auflage spricht er bereits über »alte Lieder«: »[...] Alle *alten* und neuen krayerischen Lieder haben diesen Reimlaut.«³ Der vierte Band von *Pisanice* war der letzte. Aus Geldmangel konnte er aber nicht mehr gedruckt werden.

Janez Anton Zupančič, ein Kenner von Schillers Werken und Jernej Kopitars⁴ Freund aus den ersten Wiener Jahren, hat schon 1806 im *Laibacher Wochenblatt* (Nr. 33, 34 und 37) zum Sammeln von Volksliedern eingeladen und mit Herders Worten ihre Bedeutung hervorgehoben. Unter anderen hat er zwischen 1804 und 1809 einige Artikel im

1 France Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do marcne revolucije*, Ljubljana 1929, S. 719.

2 Janko Kos: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 2001, S. 31 f.

3 Zitiert nach Kidrič, S. 240.

4 Vgl. hierzu: Jože Pogačnik: *Bartholomäus Kopitar. Leben und Werk*, München 1978.

Laibacher Wochenblatt veröffentlicht sowie ein »Gesuch an die Obrigkeit, Güterbesitzer, die Geistlichkeit und alle die übrigen Freunde des Vaterlands Kunde im Herzogtum Krain« mit der Bitte um Volkslieder und andere ethnographische Beiträge.⁵ Wann Herders Ideen tatsächlich in Slowenien Einzug hielten, ist nicht genau zu klären. Selbst Baron Žiga Zois (1847-1819), der große Laibacher Mäzen und Förderer slowenischer Literatur in der Zeit der Aufklärung, besaß in seiner reichen und großen Bibliothek kein Herder-Buch, obwohl er als der »reichste und in jeder Beziehung gebildetste Mann in Laibach« galt, wie ihm Kopitar in seiner Selbstbiographie rühmte.⁶ Auch dem schon erwähnten Dichter Valentin Vodnik, einem engen Mitarbeiter von Baron Žiga Zois, waren Herders Ideen noch unbekannt. Den slowenischen Aufklärern waren eher Denis' Werke vertraut. Intensives Interesse an Herder bildete sich erst im 19. Jahrhundert und zwar im Zusammenhang mit dessen bekannter Schrift über die Slawen heraus.

Ein Kenner von Herders Werken war der slowenische Slawist und Wiener Zensor Bartholomäus (Jernej) Kopitar (1780-1844). Unter Zois' Einfluß interessierte er sich für die Zeit der Aufklärung und für Slawistik. Sein wissenschaftliches Ideal war Josef Dobrovský, und nach dessen Vorbild beschäftigte er sich mit slowenischer Grammatik. 1808 veröffentlichte er in Ljubljana eine *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark* (vgl. Abb. 1). Sein Werk wurde grundlegend für die Slawistik. Im selben Jahr ging er nach Wien, um dort Jura zu studieren. 1810 wurde er Zensor für slowenische, neugriechische und später auch rumänische Literatur sowie Skriptor der Hofbibliothek. Er war auch Mitarbeiter der *Wiener Revialpresse* und Redakteur bei der *Wiener allgemeinen Literaturzeitung*. Ständige Kontakte pflegte er mit führenden Philologen wie Josef Dobrovský, Jakob Grimm und Wilhelm Humboldt. Durch sie lernte er Herders Werke kennen, auch die Schriften von Friedrich Schlegel und die ethnographische *Geschichte von Serbien und Bosnien* von Johann Christian Engel. Wichtig wurde seine Freundschaft mit dem Serben Vuk Karadžić (1787-1864), der nach Kopitars Vorbild eine serbische Grammatik und ein Wörterbuch verfaßt hat und als eigentlicher Schöpfer der modernen serbischen Schriftsprache gilt. Angeregt und unterstützt wurde seine Arbeit auf jede nur denkbare Weise durch Kopitar.⁷ Durch Josef Dobrovský kam Kopitar mit Herder und dessen Werk in intensivere Berührung. Kopitar kannte vermutlich bereits den Aufsatz »Slawische Völker« in der Zeitschrift *Slavin* (Prag 1808). Im Januar 1809 schrieb Dobrovský an Kopitar und bat ihn, ihm alte slowenische Volkslieder zu schicken. Dieser konnte ihm jedoch nur einzelne Zeilen zusenden, Distichen, die »viže« (Weisen) genannt wurden, in Reimen und zumeist mit erotischem Inhalt. Außerdem schickte er an Dobrovský viele kroatische Volkslieder.⁸ Auf Leben und Werk von Kopitar hatte Dobrovský weitreichenden Einfluß.

Kopitar schätzte die deutsche Kultur und Wissenschaft außerordentlich, wie aus einem seiner Briefe aus dem Jahr 1813 zu entnehmen ist, wo er sich fast euphorisch äußert: »Die Deutschen sind halt Kerls in specie Wissenschaft.«⁹ Auf Herder direkt nahm Kopitar

5 Kidrič, S. 451-452.

6 Vgl. Franz Miklosich (Hg.): *B. Kopitars Kleinere Schriften* 5, Wien 1857, S. 243.

7 Über Jernej Kopitar siehe: Jože Pogačnik: *Jernej Kopitar (Znameniti Slovenci)*, Ljubljana 1977.

8 Pogačnik, S. 70.

9 Zit. nach: Walter Lukan (Hg.): »Kopitars Privatbibliothek«, in: Ders.: *Bartholomäus (Jernej) Kopitar. Neue Studien und Materialien anlässlich seines 150. Todestages*, Wien/Köln/ Weimar 1995, S. 275.

bereits in seiner ersten kulturpolitischen Schrift *Patriotische Phantasien eines Slaven* Bezug, die zuerst in den *Vaterländischen Blättern* erschienen. Er schrieb hier:

Der vorzüglichen Anlage des Slaven zum wahren Erdbürger hat bereits Herder in seinen »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit« Gerechtigkeit widerfahren lassen; wir dürfen hier nur noch des herrlichen Baues seiner Sprache erwähnen, die einerseits bei ihrer artikellosen Declination und pronomlosen Conjugation ganz für die altgriechische Versmasse geschaffen scheint, anderer-seits aber, da sie mehr Vocalendungen hat als irgend eine der europäischen

Ursprachen (die deutsche hat ja jetzt nur die auf e) einst allein unter allen Europäerinnen es mit den schönen italienischen Mischlingen an Singbarkeit für die Oper aufnehmen wird.¹⁰

Kopitar zitierte Herder auch in seiner *Grammatik*, und zwar dessen Charakteristik der Slawen. In diesem Zusammenhang schrieb Kopitar in einem Brief an Dobrovský, daß es eigentlich lohnender sei, statt (wie dies Herder getan hatte) über slawische Tugenden zu schreiben, sich eher zu bemühen, die Slawen durch Bildung auf ein mit Deutschland vergleichbares intellektuelles Niveau zu bringen.¹¹ Insgesamt war Kopitars Schaffen wesentlich geprägt von der typisch »romantischen Trias«, das »Alte, Echte und Einheimische in Anspruch« zu nehmen, was man durchaus als »eine pragmatische Variante der Herderschen Trias des Ursprünglichen, Irrationalen und Individuellen deuten kann«, wie dies Stanislaus Hafner sehr treffend formulierte.¹²

Herders Aufsatz »Slawische Völker« haben der slowenische Dichter und Kaplan in Klagenfurt Urban Jarnik (1784-1844) in der Zeitschrift *Carinthia* (1812, No. 23) sowie der Professor für slowenische Sprache am Lizäum in Graz Janez N. Primic (1785–1823) (Grazer Zeitung *Der Aufmerksame*, 22. 5. 1813) veröffentlicht, letzterer mit einem zusätzlichen Herder-Kapitel über *Deutsche Völker*. Beide kommentierten auch die herablassende Wertung des Innsbrucker Professors Johann August Schuher, der in seinem Buch *Reisen durch Oberösterreich* (Tübingen 1809) geschrieben hatte, daß die Slawen Hunde seien, »die man schlachten muß«. ¹³ Gleichzeitig riefen Primic und Jarnik zum Sammeln von Volksliedern auf und beriefen sich dabei auf den österreichischen Erzherzog Johann.

Sowohl Urban Jarnik als auch Janez N. Primic haben Herders Auffassung vom nachgiebigen Charakter der Slawen kommentiert. Jarnik schrieb:

Auch in unserm Kärnten bestätigt sich dieser treffende Zug von Herders Meisterpinsel durch den Vorwurf, den die Deutschen den hierländigen Winden zu machen pflegen: »Dass sie bei Predigten so leicht in Thränen zerfliessen«. Aber – mußte nicht eine Gerechtigkeit, Friede, und allgemeine Menschenliebe verkündigende Religion dieser friedliebenden, gutherzigen Nation am meisten Zusagen, und ihr sehr willkommen zu seyn! Wie es schon Nestor bei der Erzählung der Bekehrung slavischer Völker mit diesen Worten darthut: »Da freuten sich die Slawen, wie sie die Grossthaten Gottes in ihrer Sprache hörten.«

Der Kommentar von Primic war umfangreicher und schwärmerischer:

Sollen wir ferner lange noch von den Ausländern den schimpflichen Vorwurf dulden wollen, dass nur das Fremde, das Ausländische bey uns einen hohen Wert hat, u. dass mir die Vorzüge

10 In: *Vaterländische Blätter* 3.1810, S. 87-93, Zit. nach: Stanislaus Hafner: „Bartholomäus (Jernej) Kopitar in der Wiener Romantik“, in: *Walter Lukan* (Hg.), *Kopitar*, a. a. O., S. 16.

11 Vgl. Stefan Barbaric: »Herder in začetki slovenske romantike«, v: *Slavistična revija* 1968, S. 248.

12 Vgl. Stanislaus Hafner, a. a. O., S. 25.

13 Kidrič, a. a. O., S. 478.

des Inländischen, des Heimischen, u. es mag noch so gut, so vortrefflich seyn, gar nicht zu schätzen wissen? – Kann diejenige wohl vernünftige Weise von Andern Achtung gegen sich fordern, der sich selbst nicht achtet?

Über Herder spricht Primic nur in Superlativen:

[...] aus den historischen Schriften eines der geschätztesten u. beliebtesten deutschen Schriftsteller des wahrhaft humanen, den Wissenschaftlern u. der Menschheit leider! Zu früh entrissenen Herder. (Grazer Zeitung Der Aufinerksame)

[...] sagt der humane, weltbürgerlich gesinnte Herder

[...] so schildert ein Wahrheit liebender deutsche Schriftsteller die Slaven.

Auch Herder, dieses erhabene Muster der wahren Humanität u. Menschenliebe unter Deutschland Schriftstellern, gehört unter die geringe Zahl jener partylosen Priester der Wahrheit, die Niemanden aus blosser Hörensagen, ohne eigenen Untersuchung verurtheilen.

Primic kannte auch Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität*, die in seinem Nachlaß in der Nationalbibliothek in Ljubljana erhalten sind:

Hat wohl ein Volk zumal ein uncultivirtes Volk etwas Lieberes als die Sprache seiner Väter? In ihr wohnt sein ganzer Gedankenreichtum an Tradition, Geschichte, Religion u. Grundsätzen des Lebens, sein Herz u. Seele. Einem solchen Volk seine Sprache nehmen o. herabwürdigen, hieße ihm sein einziges Eigenthum nehmen, das von Eltern auf Kindern fortgeht. Die beste Cultur eines Volkes ist nicht schnell, sie lässt sich durch eine fremde Sprache nicht erzwingen.¹⁴

Der Grazer Slawist Primic hat auf viele Ortsnamen von der Elbe bis zur Adria aufmerksam gemacht, die an die Slawen im Ostteil Deutschlands erinnern. Besonders in Brandenburg und Mecklenburg gibt es noch viele slawische Ortsnamen. Außerdem bescheinigte er den Slawen ein großes Verständnis und Talent für Musik.

Hier sei auch an die Tragödie Inguo von Johann Georg Fellingner (1781-1816) erinnert, in welcher der Klagenfurter Dichter, der ebenfalls mit Urban Jarnik befreundet war, ein Thema aus der Zeit der Christianisierung der Slowenen aufgriff und darin Herders Ideen von Freiheit, Toleranz und Humanität verarbeitete. Das Werk wurde 1817 – nach dem Tod des Dichters – in Klagenfurt uraufgeführt. Die beiden Freunde Fellingner und Jarnik haben gegenseitig ihre Gedichte übersetzt. So ist Jarniks Lied Die Sternenwelten (slowenisch: Zvezdišce) von Fellingner ins Deutsche gebracht und später von Franz Schubert vertont (D 307) worden.

Herders Schilderung der slawischen Völker in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* aus Dobrovskýs *Slavin* (Prag 1808) veröffentlichte die Laibacher Zeitschrift *Illyrisches Blatt*¹⁵ und machte damit auf dessen Ausführungen aufmerksam. Darauf bezog sich auch J. A. Supan, der 14 Tage zuvor im selben Blatt einen Artikel veröffentlicht hatte: *Vorzug des Krainischen vor dem Russischen und Serbischen von den Russen und Serben selbst anerkannt*, erschienen in Nr. 10 dieser Zeitung vom 5. März 1831. Zu Beginn zitierte er Herder: »Eines Volkes Ruhm hängt großentheils an seiner Muttersprache: sie ist der Landesehre Fuhrwerk, über sie muß man schärfer halten, für ihre Reinheit mehr eifern, als für die Ehre der zartesten Braut.« Der Verfasser wollte nachfolgend beweisen, daß die slowenische Sprache der altchristlichslawischen näher sei als der russischen und serbischen und deshalb auch wohlklingender. Er erinnerte sich an ein Gespräch während des Laibacher Kongresses im Jahr 1821 mit einem Vertreter »der

¹⁴ Barbarič, a. a. O., S. 250.

¹⁵ *Illyrisches Blatt*, 26. 3. 1831.

berühmtesten fürstlichen Geschlechter Rußlands«, der behauptet hatte, das Krainische sei eine ver-kommene slawische Mundart.

In einem so heicklichen Puncte, wie Herder es oben sagte, angegriffen, erwiderte ich zwar bewegt, doch mit der einem solchen Angreifen gebührenden Ehrfurcht: Erlauben mir, Ihre Durchlaucht! Als Antwort einige Fragen zu wagen. Welche slawische Mundart ist die allerreinste? Nicht wahr, die den Cyrillischen Bibelübersetzung?« Fürst: »Kein Russe wird es bezweifeln.« Ich: »Diese Mundart lebt als Volkssprache in keinem Lande mehr. Die Frage also ist: Welche jetzt noch übliche Mundart der Slaven muß als die am wenigsten verdorbene gelten? Nicht wahr, diejenige, welche der bibelslawischen am nächsten kommt?« Fürst: »Das erkennt sich von selbst.« Ich: »Nun wie heißt die Kuh im Russischen?« F.: »Korova.« Ich: »Und wie im Bibelslawischen?« F.: »Krava.« Ich: »Im Krainischen auch krava.« Ich: »Wie heißt die Milch im Russischen?« F.: »Moloko.« Ich: »Und im Bibelslawischen?« F.: »Mleko.« Ich: »Im Krainischen auch mleko.«

Die Auseinandersetzung ging so lange weiter, bis beide in der Bibel eine größere Ähnlichkeit mit der krainischen (slowenischen) als mit der russischen Sprache sahen. Wie der russische Fürst im Frühjahr 1821, so ließ Dimitar Krestić, serbischer Archimandrit des Fruška Gora Klosters, im Herbst 1820 dem Krainischen Gerechtigkeit widerfahren. Das Gespräch endete mit dem folgenden Satz des Archimandriten: »O, ihr glücklichen Krainer! Bei euch versteht also jeder Bauer und jede Bäuerin, was bei uns nur einige Gelehrte verstehen, nämlich wie man bei uns gelehrt seyn kann«. Und schließt: »Auch in Russland nennt man das Bibelslawische, oder was eins ist, das Krainische: hochslawisch, erhabene Sprechart, hohen Styl.« Zum Schluß erzählt der Verfasser noch eine Anekdote, welche geeignet war,

jedem gebildeten Fremden Achtung für unser Krainisches einzuflößen. Dem seligen Weihbischof Ricci zu Laibach sagte in früherer Zeit der berühmte Italiener und kaiserliche Hofdichter Metastasio in einer vornehmen Gesellschaft zu Wien: »Ich höre so viel schönes von der krainischen Sprache, daß ich wünsche, ein krainisches Lied singen zu hören.« Ricci singt ihm ein Linhartisches vor. Metastasio war ganz Ohr. Als Ricci ausgesungen, sprach Metastasio: »Kein Laut ihres Liedchens hat meine Ohren beleidiget.« So erzählte es Ricci selbst dem Unterzeichneten.¹⁶

Kehren wir zurück zu Kopitar, der bei einigen slowenischen Philologen als »slawischer« Herder gilt, weil er sich sehr um die Ausgabe der serbischen Volkslieder von Vuk Karadžić bemüht hat. Jarniks *Züge aus den Sitten der Gailtheder* (Carinthia 1813) in den *Vaterländischen Blättern* kommentierte er dahingehend, daß es wünschenswert sei, daß auch die Slowenen in der Steiermark und in Prekmurje ihre volkstümlichen Eigenheiten schriftlich festhielten. Außerdem wünsche er sich Volkslieder »im Herderschen Sinn«.

Für Kopitar waren die Kapitel über die Slawen, ihre Friedensliebe und ihre Volkslieder besonders wichtig, d. h. jene Abschnitte, die Herder explizit im Blick auf die Slawen verfaßt hat. Der Gedanke, daß Volkskunst Charakter und Geist einer Nation ausmache, war beiden gemeinsam. Kopitar war besonders begeistert vom serbischen Volkslied, das ihn an Homer erinnerte, weniger begeistert allerdings von *Ossian*:

Wenn man Herder's »Stimmen der Völker« als die Blüthe der Volkspoese ansehen darf, so weiss der Recensent nicht, ob irgend ein Volk des heutigen Europa sich in dieser Hinsicht mit den Serben messen kann. Selbst die übrigen slawischen Brüderstämme dürften ihnen hierin weit

¹⁶ *Illyrisches Blatt*, 5. 3. 1831.

*nachstehen, wenn sie auch ihre Volkslieder fleissiger bekannt machten, als sie bisher gethan haben.*¹⁷

Von den slowenischen Intellektuellen war Kopitar zu seiner Zeit demnach am ehesten mit Herders Werken vertraut. Besonders interessant und wichtig war für ihn das Kapitel über die Slawen und deren Volkslieder. Die slowenische Literaturwissenschaft sieht in Herders Anregungen den Beginn eines Prozesses der Bildung einer nationalkulturellen Richtung verwirklicht.

Wie der Literaturhistoriker Štefan Barbarič in seiner fundamentalen Abhandlung *Herder und die Anfänge der slowenischen Romantik* festgestellt hat, fehlt jedoch bis heute eine systematische Darstellung der Herderschen Anregungen und Einwirkungen auf die geistige Welt der Slowenen. Den slowenischen Schriftstellern im 19. Jahrhundert ging es vor allem darum, unter Bezugnahme auf die Ideen Herders ihre aktuellen Bestrebungen zu untermauern. Sie entlehnten bei Herder aber nur jene Gedanken, die ihr Bemühen, Ebenbürtigkeit und Gleichberechtigung der Slowenen und der Slawen in kultureller und gesellschaftlicher Hinsicht nachzuweisen, unterstützten. Ob und wie Herder zum Sammeln slowenischer Volkslieder beigetragen hat, ist eine immer noch offene Frage.

Zunächst konzentrierte man sich darauf, lediglich Texte aufzuzeichnen; die Melodien waren nicht wichtig. Die erste Sammlung slowenischer Volksmelodien entstand 1819 durch eine Aktion der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien. Es sollte eine Sammlung »aller im Volke zirkulierenden Volks- und Kirchenlieder, alte Nationalweisen bei Hochzeiten, bei Taufen, die Melodien der Nationaltänze« sein. Das Gubernium in Krain beauftragte die Laibacher *Philharmonische Gesellschaft* damit, sich dieser Aufgabe anzunehmen. Das Resultat war eine Sammlung von 336 Volks- und Kirchenliedern aus allen Teilen Krains: dem Laibacher Kreis (Gorenjska – Oberkrain), Neustädter Kreis (Dolenjska – Unterkrain) und Adelsberger Kreis (Notranjska – Innenkrain). Dieser Sammlung sind noch die Lieder aus dem Villacher Kreis (Kärnten) beigegeben: 174 slowenische und 136 deutsche Texte sowie 49 Melodien zu slowenischen Texten.¹⁸ Am 7. Jänner 1820 wurde die Sammlung an das Landespräsidium in Ljubljana gesandt und dann später nach Wien zurückgegeben, wo sie noch immer unveröffentlicht im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde* liegt. Vielleicht beruht diese Initiative auf Herders Ideen.

Einer der bedeutendsten Sammler war später der äußerst begabte Pole Emil Korytko (1813-1839), der 1837 wegen »subversiver Tätigkeit« in Laibach interniert worden war. In der kurzen Zeit, die ihm bis zu seinem Tod 1839 blieb, knüpfte er intensive Kontakte zu den wichtigsten Vertretern der slowenischen Literatur und Kultur, u.a. zu France Prešeren.¹⁹ Seine Arbeit wurde unter dem Titel *Slovenske pesmi kranjskega naroda* (Slowenische Lieder der Krainer Nation) erst nach seinem Tod veröffentlicht. Die Melodien sammelten später Stanko Vraz und Matija Majar Ziljski. Letzterer schrieb auch volkswissenschaftliche Aufsätze und gab ein Bändchen geistlicher Volkslieder mit Melodien heraus. Vraz veröffentlichte lediglich Texte (*Narodne pesni ilirske*, 1839). Systematisch begann man mit dem Aufzeichnen der Melodien erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

¹⁷ Zitiert nach Babarič, S. 252 f.

¹⁸ Kidrič, S. 664.

¹⁹ Vgl. Sergio Bonazza: „Bartholomäus Kopitars Beziehungen zu polnischen Gelehrten“, in: *Walter Lukan* (Hg.), *Kopitar*, a. a. O., S. 97.

Karel Štrelkelj und Matija Murko stellten ca. 15 000 Volkslieder mit Melodien zusammen, die nur teilweise veröffentlicht sind.

Der slowenische Schriftsteller Janez Trdina (1830-1905) publizierte 1849/50 *Narodne pripovedke iz Bistriške doline* (Volksmärchen aus dem Bistrizatal), wodurch er eine folkloristische Richtung in der slowenischen Prosa begründete. Seine Bemühungen gipfelten in seinen *Bajke in povesti o Gorjancih* (Mythen und Märchen vom Gebirge Gorjanci, 1882–1888) und in *Verske bajke na Dolenjskem* (Glaubensmythen in Unterkrain). In seinen Memoiren aus dem Jahr 1905/06 *Moje življenje* (Mein Leben) schrieb er:

*Mit großer Freude erinnere ich mich noch heute an Herder, der ein warmes Herz für uns Slaven hatte, was wirklich eine seltene Erscheinung in der deutschen Literatur ist. Viele schöne Gedanken und Ideen, für welche ich ihm noch heute dankbar bin, habe ich in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit gefunden.*²⁰

Der Forschung nach Herders Einfluß auf die slowenische Kultur bleiben noch viele Fragen zu beantworten. Einige der hier aufgezeigten Hinweise belegen zunächst die Bedeutung Denis' hinsichtlich des Sammelns von Volksliedern. Erst später wurden bei den Slowenen auch Herders Ideen bekannt. Das Hauptverdienst daran hat Jernej Kopitar, aber auch die Arbeit von Urban Jarnik und Primic sollte nicht unterschätzt werden.

Heute ist Herder mehr oder weniger als Vater des deutschen Begriffs »Volkslied« anerkannt, obwohl dieser schon früher existierte. Im Sinne von Rousseau galt das Volkslied als »Naturpoesie«, als »Urpoesie des nationalen Genies«. Für Herder war »die echte Kulturtradition« jene, in der sich ursprüngliche Volkskultur, menschliche Emotionen und auch historische Ereignisse widerspiegeln. Seine Initiative, Volkslieder zu sammeln, kann nicht hoch genug geschätzt werden. Er wußte, daß es ohne Melodien kein Volkslied gibt, daß zur Poesie auch die Musik gehört. Leider haben viele Sammler nur Texte niedergeschrieben, so wie anfangs auch die Slowenen.

Die Ausführungen Herders über die Slawen waren umso wichtiger für die slawischen Nationen, da diese keinen eigenen Staat hatten. Hier war Herders Rezeption auch im Sinne des slowenischen Patriotismus wichtig, innerhalb der Habsburgermonarchie also eine Art Gütezeichen für nationale slowenische Rechte. Diese Ideen vermittelten den Slowenen Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein, was für die weitere Entwicklung ihrer kulturellen, politischen und nationalen Eigenschaften bei der Bildung einer eigenen Identität wichtig geworden ist.

Objavljeno v: *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*. Peter Andraschke, Helmut Loos (Hg.). Freiburg, Rombach Verlag, 2002. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 103). Str. 265–275.

20 Janez Trdina, »Moje življenje«, v: *Zbrano delo* III, S. 509.

Povzetek

Johann Gottfried Herder in Slovenci

Johann Gottfried Herder je pisal jezikoslovne, literarne, zgodovinske in filozofske razprave. Pripadal je razsvetljenskemu gibanju in imel velik vpliv na razvoj nemške literature, kulture in umetnosti. S svojim delom *Misli k filozofiji zgodovini človeštva* je močno vplival na literarno gibanje »viharništv«, na mladega Goetheja in romantiko. Eno glavnih njegovih del je zbirka narodnih pesmi raznih narodnosti z naslovom *Glasovi narodov v pesmih*. Danes je Herder znan kot oče nemškega izraza *Volkslied* (ljudska pesem), čeprav je le-ta obstajal že prej. Po mnenju Rousseauja je izraz pomenil »prapesništvo naravnega genija«. Za Herderja je bilo pravo kulturno izročilo tisto, v katerem odmevajo pristna ljudska kultura, človeška čustva in tudi zgodovinski dogodki. Njegova pobuda k sistematičnemu zbiranju ljudskih pesmi je neprecenljiva. Herder se je med drugim zavedal, da brez napeva ni ljudske pesmi, oziroma tega, da k poeziji spada tudi glasba. Žal so na začetku tega gibanja nekateri zbiratelji zapisovali le besedila, kot je to znano tudi med Slovenci.

(Edo Škulj)

Das Ständische Theater in Ljubljana/Laibach. Über die italienischen Opernaufführungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Ljubljana

In meinem Beitrag werde ich mich hauptsächlich auf die italienische Oper in Ljubljana konzentrieren¹ obwohl auch deutsche Theatergruppen,² die ich am Rande erwähnen werde, ebenfalls interessante Opernvorstellungen in dieser Zeit nach Ljubljana gebracht haben.

Eine erste Möglichkeit, die italienische Oper in Ljubljana kennenzulernen, gab es schon nach 1615. Das „Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis“ aus dem Jahr 1620 führt Giulio Caccini's Oper *Euridice* an, einen Druck aus 1615. Am Ende des 16. Jahrhunderts sind die Jesuitenspiele in Ljubljana dokumentiert, die in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts immer reichere szenisch-musikalische Ausstattung erhielten.³

Von 1660 an haben in der Hauptstadt Krain italienische Musiker und Sänger sowie heimische aristokratische Dilettanten Opernvorstellungen veranstaltet. In diesem Jahr kam Kaiser Leopold I. nach Ljubljana. Anlässlich dieses Besuches spielte in Ballhaus des Auersperg Palais eine »Comedia Italiana in Musica«. Nach 1733 gastierten in Ljubljana verschiedene italienische Operngruppen zuerst mit opere seria (Angelo und Pietro Mingotti 1740, 1742), später überwiegend mit opere buffa, was Entwicklung der Oper entspricht.

Die erste heimische Oper in italienischer Sprache schrieb Clemente Giuseppe de Bonomi, der Kapellmeister („attuale Maestro di Capella di Sua Eccellenza il Sig. Francesco Antonio Sigifrido Conte“) des Grafen della Tore e Valsassina; sie wurde im Jahre 1732 aufgeführt. Das war *Il Tamerlano* - tragedia per musica („da rappresentarsi in Lubiana nel Palazzo del Vice Dominato l'Anno 1732“). Im Vorwort geht Bonomi auf seine familiäre Bindung innerhalb unseres Landes ein. Er berichtet, daß seine Eltern in Krain zu Hause waren („Con il presente però Drama non altro intendo, che cominciare ad onorare i deboli parti del mio ingegno in questo Inclito Ducato / ove i miei Antavi non solo ebbero in sorte di averne la Cuna, mà per più Secoli goderono un felice soggiorno: / col pregiatissimo nome dell' Eccellenza Vostra“).⁴

Nach dem Jahr 1732 häufen sich die Angaben über die Oper in Ljubljana. So wurde im Jahr 1733 die Oper *Euristeo* von Johann Adolf Hasse nach dem Libretto von Apostolo Zeno aufgeführt. Das Libretto wurde in Venedig für Laibacher Aufführung gedruckt. Die

1 Eine grundlegende Arbeit lieferte Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* [Il teatro italiano a Ljubljana nei secoli passati], Ljubljana 1973.

2 Vgl. Dušan Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* [Deutsches Theater in Ljubljana bis 1790], Diss., Ljubljana 1957; Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* [Die Oper im Ständischen Theater zu Ljubljana von 1790 bis 1861], Ljubljana 1971; Ders., „Opera na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma“ [Opera in the Programmes of German Theatrical Companies in Ljubljana in the Period of Classicism], in: *Muzikološki zbornik* [Musicological Annual] XXV. (1989), S. 133; Peter Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Ljubljana 1912.

3 Niko Kuret, *Ljubljanska igra o paradizu in njen evropski okvir* [Laibacher Spiel über der Paradies und sein europäischer Raum], in: *Razprave* [Essays] SAZU [Slovenische Akademie der Wissenschaften und Künste] Heft IV., Ljubljana 1958; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* [Die Musik der Spätrenaissance und des Barock in Slowenien], Ljubljana 1978.

4 Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, 143ff.

kulturellen Einflüsse des Südens machen sich nun in Ljubljana, das seit jeher ein wichtiger Handelsknotenpunkt war, deutlich bemerkbar.

Besonders angesehen waren die italienischen Operngesellschaften von Angelo und Pietro Mingotti, die in den Jahren 1740 und 1742 mit Werken von Hasse (*Artaserse*), Antonia Caldara, (*Rosmira* nach dem Libretto eines unbekanntem Autors), mit *Didone abbandonata*, *Demetrio* usw. in Ljubljana aufgetreten sind. Zwischen den Opern spielte man auch *Intermezzi*, so z.B. im Jahre 1740 das Intermezzo *Pimpinon e Vespetta in Terme musicali*; Angaben über den Librettisten oder Komponisten existieren nicht.

Auch andere italienische Gruppen traten auf, so z.B. 1747 »ein Wellischer operist bezahlt von Comedi Hauss am Rathhauss« mit 8 Opern;⁵ derartige Angaben findet man auch für die nächsten Jahre.

Im Jahre 1757 lernte das Laibacher Publikum die opera buffa durch zwei Werke von Galuppi auf einen Text von Goldoni kennen, und zwar *L'Arcadia in Brenta* und *L'Impero delle donne*. Der Begriff »Dramma giocoso per musica« begegnet man von nun an ständig bei italienischen Gastspielen.⁶

Die italienischen Theatergesellschaften haben in Ljubljana zunächst vermutlich Komödien in der Art der »commedia dell'arte« aufgeführt. Die »wellischen Comedianten« gaben aber auch Tragödien was ein Theaterprogramm aus 1761 belegt: »Die hier angekommene Italiänische Comödianten versprechen unterschiedliche Comödien, Tragödien, Opern, und Burlesquen.«⁷ Unter diesen Aufführungen wurden auch Goldonis berühmte Komödie *La locandiera* im Jahre 1761 oder Voltaire's *Nanina*, wahrscheinlich im Jahr 1765 aufgeführt. 1763 konnten die Laibacher die Oper *Il Mercato di Malmantile* von Domenico Fischietti sehen.

Die Vorstellungen fanden im Auersperg Palais, im Rathaus und im Landhaus statt. Eine Theatergebäude bekam Ljubljana erst im Jahre 1765. Der Grund dafür war der vorgesehene Besuch des Kaisers Franz Stephan von Lothringen und der Kaiserin Maria Theresia. Zu diesem Besuch kam es jedoch nicht, denn der Kaiser starb in Innsbruck, die Kaiserin kehrte zurück nach Wien. Dennoch bekam Ljubljana das Theater. Das neue Ständische Theater war mit seinen 800 Sitzplätzen recht groß, bedenkt man, daß Ljubljana damals lediglich 8000 Einwohner hatte. Gebaut hatte es der Stadtarchitekt Lovrenc Prager in nur sechs Monaten aus der alten Reithalle. Auch für Bälle wurde das neue Gebäude benutzt. Der Bau (Logen, Gänge, Stiegen sowie der gesamte Bühnentrakt) bestand bloß aus Holz. Der Zuschauerraum zählte nebst einer Hofloge zu ebener Erde in zwei Stockwerken fünfzig sehr enge Logen. Die innere Ausschmückung des Hauses besorgte Wiener Maler Johann Gfall (geb. 1725 in Tirol, Mitglied der Akademie der bildenden Künste, wo er 1750 sogar den Preis »wegen der wohlgelungenen Zeichnung eines Hoftheaters« erhalten, ein Schüler des berühmten Galli-Bibiena aus Bologna).⁸

Das Verfügungsrecht hatten die Landstände, daher auch Name Standestheater. Das Engagement der Theatergruppen war Sache des Standesausschusses, in dem bekannte

⁵ Ebd., S. 213.

⁶ Es ist interessant, daß schon die erste Erwähnung der Oper in Ljubljana im Jahr 1669 die Bezeichnung trägt »Dramma giocoso per musica« (Lorenzo de Curelizch), zitiert nach Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, S. 226.

⁷ Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, S. 259.

⁸ Galli-Bibiena beeinflusste die gesamte europäische Theaterarchitektur und Inszenierungskunst des Barock. Seine Hauptentfaltung war in Wien.

Persönlichkeiten, so z.B. Grafen Auersperg, Barbo und Hohenwart vertreten waren. Die administrative Arbeit leistete der Theaterinspektor, dies war viele Jahre lang Joseph Leopold Wieser v. Berg.⁹

Trotz mancher ungünstiger Verhältnisse, die in der Hauptstadt des damaligen Herzogtums Krain die Entfaltung der Oper beeinträchtigten und einige Male sogar die Kontinuität der Aufführungen gefährdeten, hielt das Ständische Theater doch Schritt mit allen wesentlichen Stilwandlungen, die im Reich der Tonkunst vor sich gingen. Obwohl das Opernrepertoire in Ljubljana nicht so mannigfaltig und umfangreich war wie es in den Residenzen sein konnte, machte sich das Laibacher Publikum dennoch mit dem musikdramatischen Schaffen der bedeutenden Komponisten wie dem der großen Theater vertraut.

Leider sind die Belege in den Archiven über die erste Jahre des Theaters nicht sehr reichhaltig. Eine wichtige Quelle sind erhaltene Libretti, die in Ljubljana oder in Venedig für Vorstellungen in Ljubljana gedruckt worden sind sowie einige Theaterprogramme. Im Jahre 1766 gastierte in Ljubljana eine italienische Gesellschaft mit zwei Opern, wovon ein Libretto erhalten geblieben ist, nämlich das der Galuppi-Oper *L'Amante di tutte*, die damals überall sehr beliebt war. Das Laibacher Exemplar des Librettos ist der Gräfin Auersperg, der Gattin von Heinrich Auersperg, der für den Ausbau des Theaters verantwortlich war, gewidmet. Das Bühnenbild schufen die Wiener Maler Gfall und Mittermayer.

Das Libretto (128 Seiten) dieser Oper ist zweisprachig gedruckt: links ist das italienische Original in Versen, auf der rechten Seite die deutsche Übersetzung in Prosa. Unter der Widmung, die auch die Angabe »Ljubljana am 22. November 1766« enthält, erscheint der Zusatz: »Umilissimi Ossequiosissimi l'Impresario, e Virtuosi del Teatro di Lubiana« [Die Gesellschaft deren Italiänischen Sing-Spieler allhier<]. Der Impresario ist leider unbekannt, doch die Namen der Sänger sind genannt (Teresa Alberis, Domenica Silvestri, Maddalena Piacenti, Giovanni Guadagnini, Francesco Roselli, Maura Coronati, Cesare Feretti). Aus der Kenntnis einer tschechischen Quelle¹⁰ können wir vermuten, daß es sich eventuell um die Operngesellschaft von Giuseppe Bustelli gehandelt haben könnte, die im Sommer und im Herbst 1766 in Prag gewesen ist, wo sie in Königlichem Theater mindestens sechs Opern spielte, auch *L'amante di tutte*. In Prag ist - wie in Ljubljana - das Libretto zweisprachig (italienisch-deutsch) gedruckt. Diese Vermutung stützt sich darauf, daß die Theatergruppe der Reise nach Prag durch Ljubljana gekommen sein muß. Auf der anderen Seite ist die Übersetzung nicht eindeutig. In Prag heißt die Oper *Der Liebhaber aller Frauen*, in Ljubljana *Der in alle Frauenzimmer sich verliebende Liebhaber*, bezeichnet als »Ein Lust- und Singspiel«, die italienische Bezeichnung ist »dramma giocoso per musica«. Der Laibacher Übersetzer (nur mit J. J. C. H. signiert) entschuldigt sich am Ende wegen seiner Übersetzung: »Verzeih! und denk: es sind der Feder erste Thaten, in diesen rauhen Feld.«¹¹ Für andere Werke, die in dieser Saison auf dem Programm standen, existieren keine Angaben. Die nächsten datieren erst wieder aus dem Jahr 1769. Damals gastierte die schon erwähnte Gesellschaft von Giuseppe Bastelli mit

⁹ Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, S. 276.

¹⁰ Pravoslav Kneidl, „Libreta italské opery v Praze v 18. Století“ [Die Libretti der italienischen Oper in Prag im 18. Jahrhundert], in: *Strahovská knihovna, Sborník Památníku národního písemnictví I. II.*, Praha 1966.

¹¹ Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, S. 280.

vier Opernvorstellungen. Vier Libretti für dieses Gastspiel waren bei der Laibacher Druckerei Eger gedruckt worden. Es waren: *Il cavaliere della piuma*, *La contadina in corte* (nach Goldoni), *Il ciarlone*, *L'incognita perseguitata*. Auch die Libretti für diese Opern sind zweisprachig: italienisch und deutsch. Die italienischen Verse sind in deutsche Prosa übersetzt. Die Laibacher Libretti bezeichnen die Bustelligesellschaft als »la Compagnia di Praga di Giuseppe Bustelli«. Über die Sänger und Dirigenten erfahren wir nichts. *Il cavaliere della piuma* [Der Ritter von dem Federbusche] ist ein weniger bekannter Titel von Goldoni, der im Original *La cameriera spirituosita* heißt. Die Musik stammt von Baldassare Galuppi. Der zweite Komponist war ebenfalls sehr bekannt, war Niccolò Piccini mit *L'incognita perseguitata*. Als Vorlage diente dem Librettisten Petrosellini Goldonis Komödie *L'incognita*. Die dritte Oper *La contadina in corte*, [Die Bäuerin bey dem Hofe] war ein »dramma giocoso per musica« des römischen Kappelmeisters Giacomo Rust. Später haben den gleichen Text noch Antonio Sacchini und Pasquale Anfossi vertont. Die vierte Oper *Il ciarlone* [Der Plauderer] von Antonio Palomba aus Neapel stammt wahrscheinlich von Giuseppe Avossa zurück.

Aus der Historiker Peter Radics schreibt, es »war ein doppeltes Interesse, das sich an diese Aufführung knüpft, einmal der Name Goldoni selbst und dann der Umstand, daß dieser schon damals in weiteren Kreisen sehr bekannte fruchtbare Komödienichter zu einem Adelshause unseres Landes, zu der gräflichen Familie Lanthieri, in näheren persönlichen Beziehungen gestanden hat. Carlo Goldoni [...] der schon im Hause des Großvaters ein Marionettentheater kennen gelernt und bereits mit acht Jahren sein erstes Schauspiel geschrieben, kam später mit seinen Eltern nach Görz (Gorica), wo der Vater als Arzt den General Grafen Lanthieri in Behandlung hatte. Graf Lanthieri [...] ein gastfreier Kavalier, nahm die Familie Goldoni aus Görz auf sein Schloß zu Wippach (Vipava) und ließ daselbst ein Marionettentheater aufstellen, wo der Dichter Gelegenheit fand, seine heitere Muse zur Geltung zu bringen und im Hause so beliebt wurde, daß er bald mit dem Sekretär des Grafen eine Reise unternahm, und zwar zunächst nach Laibach und dann nach Graz.«¹²

Die Beziehungen zwischen italienischen Impresarien und Ljubljana waren sehr rege. Besonders Baron Sigismund Zoiss, der große Mäzen der slowenischen Aufklärung und der Oper, korrespondierte mit zahlreichen verschiedenen italienischen Impresarien.

In Ljubljana gastierten 1773 noch folgende Ensembles: jenes von Gaetano Pecis mit zwei Piccini - Opern: *La buona figliola* (oder *Cecchina*) und *L'amore senza malizia* [Die Liebe ohne Boßheit], weiterhin mit *Il carnavalo* von Pietro Chiara, der Komponist ist unbekannt und mit *La locanda* von Giuseppe Gazzaniga (1748-1819), der Maestro der Capella Napolitano gewesen ist. Das Libretto von Giovanni Bertati wurde in Venedig nur italienisch gedruckt. Eine Anmerkung aber läßt vermuten, daß es eine Vorstellung in Ljubljana gegeben hat (»da rappresentarsi nel Teatro Nobile di Lubiana il Carnevale dell'Anno 1773«) und außerdem Jožef de Brigido, »presidente del Governo Capitaneale del Ducato del Cragno« gewidmet ist. Auch andere in Ljubljana gedruckte Libretti sind nur in italienischer Sprache erschienen. Höhepunkt der Saison war *La buona figliola* von Goldoni und Piccini, ein Werk, der überall in Europa gefeiert wurde.

Weitere unklare Angaben über italienische Operngesellschaften gibt es aus den Jahren 1777 oder 1778 und erst vom Jahr 1781 bzw. Erst ab 1781 bzw. 1783 gibt es

¹² Peter Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Laibach 1912, S. 47.

zuverlässigere Quellen über italienische Opern in Ljubljana, als die Operngesellschaft von Pietro Antonio Maschietti hierher kam. Der erhaltene Briefwechsel zeigt, wie solche Gastspiele arangiert wurden. Man mußte eine »Nota« für eine »Kolekta« ausschreiben um bei der Laibacher Aristokratie das Geld zu sammeln. Besonders Baron Sigismund Zois war ein reicher Mäzen. So steht in seinen Rechnungsbüchern, wieviel er jährlich für das Theater und die komische Oper („spese di teatro e opera buffa“) ausgegeben hat. So z.B. in der Saison 1789/90 156 fl und 45 kr.

Über die Rolle Sigismund Zois' schreibt in einem Brief Bartholomäus Kopitar (1780-1844), der bekannte Wiener Slavist aus Krain am 30. 3. 1808 an Dobrovsky: »Baron Z. ist das Centrum der Kultur in Krain. Er ist nicht nur Freund und Beförderer, sondern auch im hohen Grade Kenner des Slavischen [...] Beinahe jährlich um Ostern kommen italienische Opern nach Laibach: für diese pflegte B.Z. in früheren Jahren immer die beliebtesten Arien ins Krainische zu übersetzen, und der Versuch fiel nicht unruhlich aus, selbst die Wälschen fanden es cantabilissimo, nicht so das deutsche Publikum.«¹³

Mit der Übersetzung der italienischen Arien hatte man schon ca. 1781 begonnen.

Sehr viel mehr Angaben über die italienische Oper sind leider nicht zu finden; so ist lediglich bekannt, daß in der Saison von November 1783 bis 1784 die Italiener 49 Vorstellungen gegeben haben. Leider wissen wir nichts über das Repertoire und die Sänger. Leider ist nur der gedruckte Text erhalten. Es ist auch nicht bekannt, ob die Oper überhaupt aufgeführt wurde.¹⁴

In dieser Zeit gastierten auch deutsche Theatergesellschaften (Felix Berner - 1768 und 1784; Josef Mathias Menninger - 1773/74 und 1776/77; Wolfgang Rößl - 1776; Ernest Kuhne - 1782/83; Franz Diwald - 1784/85). Das bedeutete eine Konkurrenz für die Italiener, die aber gute Sänger hatten, während in den deutschen Ensembles meistens Schauspieler auftraten, die auch singen mußten. Eine gute deutsche Gesellschaft war die Gruppe von Emanuel Schikaneder, der aber mit seinem Opernrepertoire die Italiener aus den oben erwähnten Gründen nicht zurückdrängen konnte.

Schikaneder führte in Ljubljana zwischen 1779-1782 eine frühe Oper von Christoph Willibald Gluck auf (*Die Pilgrime von Meka*) und eine von Giovanni Paisiello (*La Frascatana*) sowie einige Singspiele von Johann Adam Hiller (*Die Jagd, Lisuart und Darliette, Lottchen am Hofe*) und Melodramen von Georg Benda (*Ariadne auf Naxos, Barbier von Sevilien, Medea*), Carl Umlauff (*Die pücefarben Schuhe oder Die schöne Schusterin*) und Peter Winter (*Lenardo und Blandine*).

Im Jahre 1785/86 bzw. 1790/1791 gastierte die Theatergruppe von Friedrich Johann Zöllner, und es ist möglich, daß das Laibacher Publikum zum erstenmal eine Mozart-Oper (*Die Entführung aus dem Serail*) hörte.

Das Bild hatte sich besonders mit der Gruppe Friedrich Johann Zöllners in der Wintersaison 1785/86 verändert. Er brachte die deutsch gesungene Oper *Das Mädchen von Fraskati* von Giovanni Paisiello zur Aufführung. Es ist interessant, daß im Verzeichnis einige Mitglieder der Gruppe als »Tenorist«, »erster Bassist« usw. gekennzeichnet sind. Dies ist eine entscheidende Wandlung gegenüber früheren Jahren,

¹³ Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, S. 442.

¹⁴ Primož Kuret, „Oblike glasbeno-gledališkega ustvarjanja na Slovenskem“ [Forms of Musical-Theatrical Creativity in Slovenia], in: *Slovenska opera v evropskem okviru* [The Slovene Opera within the European Framework - on the Occasion of its Bicentenary], Ljubljana 1982, S. 13.

als man auf die Ausbildung der Sänger weniger Wort gelegt hatte. Die Theaterdirektion in Ljubljana verlangte 1787 auch von deutschen Impresarien, daß sie für hiesige Aufführungen gute Sänger besorgten. Das führte allmählich dazu, daß deutsche Gesellschaften mit den italienischen konkurrieren konnten. Nach Ljubljana kamen u.a. die Gesellschaften von Johann Friedel (1786, 1787/1788), Ernst Kuhne (1786/87), Franz Anton und Barbara Göttersdorf (1788/89).

In der Saison 1790/91 leitete Wiener Georg Wilhelm das Ständische Theater. Auf dem Programm hatte Wilhelm neben anderen auch italienische Opern wie Vincente Martín y Solers *Una cosa rara*, Antonio Salieris *Il Talismano* und Domenico Cimarosas *L'Italiana in Londra*, sowie verschiedene Singspiele (z.B. Karl Ditters von Dittersdorfs *Hieronimus Knicker*) sehr wahrscheinlich auch Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*.

Impresario Georg Wilhelm schreibt in einem Brief von 26. 7. 1787, daß er das Laibacher Publikum »mit dem Schauspiellen Ballets und allen Grossen Opern aus dem Ittalienischem [...]« unterhalte.

Das Programm kann man aus dem Gothaer Theaterkalender für die Jahre 1790 und 1791 rekonstruieren. Zuverlässiger sind die Angaben für das Jahr 1797, als in Ljubljana die Gruppe von Konstantin Paraskowitz mit Mozarts *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* und Paisiellos Oper *La molinara* aufgetreten war. Bestandteil des Repertoires waren auch Singspiele (z.B. Wenzel Müllers *Die Schwestern von Prag* und *Kaspar der Fagottist*). Wiener Vorstadttheater haben einen großen Einfluß auf die Programme der reisenden Gesellschaften nach 1790 ausgeübt. Von diesen Bühnen kamen viele Direktoren und ihre Ensembles. Die weniger auspruchsvollen Singspiele waren auch für solche Theatergruppen besser geeignet als italienische Opern. Dieser Trend setzte sich auch im 19. Jahrhundert fort.

Im Laufe des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts nahm der italienische Einfluß ab. Den tatsächlichen Grund für die Beschränkung der italienischen Gastspiele enthüllt ein Kontrakt zwischen der Theaterdirektion und dem Unternehmer Johann Friedl vom 27. 9. 1787. Dort ist der unmißverständliche Hinweis zu finden, daß das Publikum deutsche Opern mehr schätze als Singspiele. Deshalb sollte der Direktor für »gute, und dem Geschmack des Publikums angemessene deutsche Opern« sorgen. Die Ironie hierbei ist, daß mit diesen großen Opern natürlich italienische Opern gemeint waren, jedoch deutsch gesungen. Die deutsche Tendenz unterstreicht noch mehr Antwort an den italienischen Unternehmer Bartolino »nun mehro ein Abaenderung mit Schauspielen in der engeren Land Sprache zu wünschen scheint.« Mit »engere Land Sprache« war deutsch gemeint. Es war klar: die Italiener können kommen, aber sie müßen in deutscher Sprache singen und sprechen. Diesen Grundsatz findet man oft: »ob man schon wünscht, das hiesige Publikum mit gutten deutschen Opern Trauer- Lust- und Schauspielen [...] zu unterhalten.«¹⁵ Das Wort »deutsch« ist in diesem Text besonders hervorgehoben, also bewußt geschrieben! Das hing wesentlich mit der Politik Kaisers Josefs II. zusammen, dessen Bestreben es war, für das Habsburgerreich größtmögliche Einheit zu erreichen, was sich auch in der Sprache niederschlagen sollte. Auch die Gründung des „Nationaltheaters“ in Wien ist im Zeichen solcher Politik zu sehen.

15 Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, S. 332ff.

Neben den Vorstellungen professioneller Gesellschaften entstanden in dieser Zeit auch solche einheimischer Dilettanten. So wurde im Jahre 1787 in Ljubljana die „Gesellschaft der Theaterfreunde“ und zwei Jahre später die „Adeliche Theaterliebhabergesellschaft“ gegründet. Erstere sorgte am 28. 12. 1789 für die Aufführung des slowenischen Lustspiels *Županova Micka* von Anton Tomaž Linhart.

Daß die italienische Oper aber nach wie vor noch immer beliebt war, zeigten neue italienische Aktivitäten aus dem 1787, als Giuseppe Bartolini nach Ljubljana kam. Innerhalb von drei Jahren gastierte er fünfmal in Ljubljana. Vom Frühling 1787 stammt das gedruckte Libretto von *Li due castellani burlati*. Bartolini hatte das Theater unter folgenden Bedingungen bekommen: das ganze Personal mußte sich »aus ganz neuen, hier noch nie aufgetretenen Virtuosen« zusammensetzen; der Impresario mußte »durchgehends für alle Rollen viel bessere Sänger und Sängerinnen als die dermöglichen aufzuführen, ins besondere eben einen Tenoristen, und einen Bass Sänger für die ersten Rollen des Mezzo Carattere, und des Buffo Caricato« usw. Bartolini hatte mindestens vier Opern vorzubereiten und noch zwei »über die Zahl«, falls eine keinen Gefallen fände. Alle sollten für Ljubljana neu sein und »lauter Stücke von neuester Komposition der beliebtesten Kapellmeisters in Italien« darstellen.¹⁶ Auch Kostüme und Dekorationen mußten neu sein. Dafür aber bekam Bartolini »einen annehmlchen Beitrag für die Reisekosten« und »eine annehmlche Remunerazion, die durch die Collection eingebracht werden wird«. ¹⁷ Bartolini schlug dann folgendes Repertoire *La Grotta di Troffonio* von Antonio Salieri, von Giuseppe Gazzaniga *L'Osmano o sia le Tre Sultane*, von Vincente Martin y Soler, *La Cosa Rara* und *Il Falegname* von Domenico Cimarosa. Im Jahre 1788 erschien in Ljubljana das Libretto *Le Nozze in contrasto*. Die Theaterdirektion bekundete über diese »Vorstellungen die gänzliche Zufriedenheit«. In den folgenden Monaten kam Bartolini wiederum nach Ljubljana. Sein Programm: Gazzaniga - *La Moglie Caprissiosa*, Paisiello - *Il Re Teodoro*, *Li due supposti Conti* von Cimarosa, *L'arbore di Diana* und *La cosa rara* von Martín y Soler und Gazanigas *Don Giovanni Tenorio* zusammen mit Cimarosas *L'impresario in angustie*.

Die nächste Saison Bartolinis dauerte von Ostern bis Juni 1788. Es ist nur ein gedrucktes Libreto und zwar *Le nozze in contrasto* von Giovanni Bertati. Die Musik stammte von Giovanni Valentini und wurde zum erstenmal in Venedig 1779 und dann noch in Milano (1780), Prag (1781) und in Dresden (1782) aufgeführt.

In der Zeit vom Oktober 1789 bis Ostern 1790 brachte Bartolini wieder mehrere Opern nach Ljubljana. Zwei Werke von Giovanni Gazzaniga (*La moglie capricciosa* und *Il convitato di pietra*), zwei von Martín y Soler (*L'arbore di Diana* auf ein Libretto von Lorenzo da Ponte und *L'impresario in angustie*). Die Laibacher konnten außerdem wieder Paisiellos Oper *Il Re Teodoro di Venezia* hören. Aus dieser Zeit sind noch zwei gedruckte Libretti erhalten: *Le moglie caprissiosa* aus 1789 und *Il Re Teodoro in Venezia* aus 1790. Den Text hat Giambattista Casti (1721-1804) verfaßt und wurde überall in Europa als »dramma eroicomico« bekannt. Die Casti-Werke befanden sich auch im Besitz einer Laibacher Privatbibliothek. Einige seiner Fabeln wurden auch ins slowenische übersetzt (z.B. *La Gatta e il Topo*).

¹⁶ Ebd., S. 339.

¹⁷ Ebd.

Bartolinis Aufführungen müssen für das Laibacher Publikum ein Vergnügen gewesen sein. In einer Notiz einer Laibacher Zeitung wird das »ausgezeichnete Orchester« gelobt, aus sonst sind solche Belege sehr selten.

Im Sommer 1791 gastierte in Ljubljana die Gesellschaft von Mazzoti Malipiero. Am 15. Juli wurde eine Vorstellung zu Ehren des Kaisers Leopold gegeben. In der Laibacher Zeitung wurde gemeldet: »Seine Majestät der Kaiser haben mit den beyden Erzherzögen am 15. d. dem italienischen Lustspiele genannt: *Il tremendo Giudicio di Pluto a Favor d'Arlecchino operatore di Portenti & d'incanti*, im landschaftlichen Schuspielhause [...] beygewohnt, und die Schauspiele mit 30 Dukaten beschenkt.«¹⁸ In diesem Fall geht es also um ein italienisches Lustspiel und nicht um eine Oper.

In den Archiven finden sich erst für die Jahre von 1794-1797 Hinweise auf italienische Aufführungen in Ljubljana. Dies beweisen das im Jahr 1795 gedruckte Libretto für Paisiellos Oper *Pirro, Re di Epiro* und das im Jahr 1797 gedruckte Libretto von Paisiellos Oper *Nina*. Die erstgenannte Oper war von Jacob Abraham Penzel ins Deutsche übersetzt, war unter dem Titel *Pyhrus König von Epirus* »ernsthafte Singspiel Im Carnevale 1795 auf dem Ständischen Theater der Hauptstadt Labch aufgeführt« worden. Diese Vorstellung begleitete eine Ballett-Pantomime *Il delitto per amore* von Giuseppe Papini. Aus dem Jahr 1796 sind noch zwei Libretti erhalten: Salieris *La grotta di Trofonio* und *Gli artigiani* von Pasquale Anfossi.

Im Jahr 1797 bereiteten die Stände zu Ehren von Erzherzog Karl, der durch Ljubljana nach Wien reiste, eine Vorstellung vor. Das war »die Oper buffa: *La Molinara*, die wurde bey einem zahlreich versammelten Volke gegeben«. Gemeint ist Paisiellos Oper *La bella molinara* oder *L'amor contrastatto* aus dem Jahr 1788.

In den nächsten Jahren veranstaltete die Laibacher Zeitung einen Wettbewerb für die Übernahme des Theaters, so z.B. im Jahr 1799: »Das Laibacher Theater wird von Anfang des kommenden Herbstes bis Ende Fasching 1800 an eine gute deutsche Schauspieler-Gesellschaft überlassen werden. Jene Unternehmer, welche dieses Theater zu übernehmen wünschen, haben sich an die Theater-Oberdirektion binnen 4 Wochen schriftlich zu verwenden, den individuellen Personal-Stand, und die aufzuführenden Piesen auszuweisen, und für eine gute Garderobe zu haften.«¹⁹

In der Folge kamen italienische Gesellschaften immer seltener nach Ljubljana, dagegen waren die deutsche immer häufiger zu Gast. Dennoch begann die Saison im 1805 noch einmal mit dem italienischen Impresario Durelli und der Oper *Teresa e Claudio*, *Pamela* und *Bandiera ad ogni vento*, *Lelinda e Lindoro* und *Elisa* von Johannes Simon Mayr. Der gleiche Impresario brachte 1807 folgende Opern nach Ljubljana: *Il disertore Francese* von Gazzaniga, *Amore intraprendente* von einem unbekanntem Autor und *Gli opposti caratteri* von Sebastiano Nasolini.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß zwischen 1733 und 1800 das Programm des Ständischen Theaters in Ljubljana italienische Opern enthielt mit einem Hauptgewicht auf der komischen Oper. Der italienische Einfluß schwand jedoch allmählich und die deutschen Theatergesellschaften häuften sich Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts. Dies war die Zeit der Napoleonischen Kriege, und Ljubljana wurde im 1797 zum erstenmal von den Franzosen einige Monate lang besetzt. Die Macht der Stände

¹⁸ *Laibacher Zeitung*, Nr. 57. 19. 7. 1791.

¹⁹ *Laibacher Zeitung*, Nr. 30. 13. 4. 1799.

schwand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies war auch eine Folge der wirtschaftlichen Randlage dieser Provinz (bzw. Herzogtum), in der es wenige reiche Aristokraten oder Bürger gab. Berücksichtigt man diese einheitlichen Einschränkungen, so ist es kaum verwunderlich, daß es glanzvolle Aufführungen und Erfolge am Laibacher Ständischen Theater weit weniger gab als in anderen großen Städten des Habsburger Reiches. Dennoch kann Ljubljana auf diese - wenn auch bescheidene - Theatertradition mit berechtigtem Stolz zurückblicken, denn die damalige Bevölkerung hatte durch diese Bemühungen immerhin die Chance, einen Teil der kulturellen Vielfalt nachzuvollziehen.

Objavljeno v: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Herausgegeben von Helmut Loss und Eberhard Möller. Chemnitz, 1999. (Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz Heft 4. Str. 80–92.)

Povzetek

Stanovsko gledališče v Ljubljani

Ko je v začetku 18. stoletja prešel glasbeni barok na Slovenskem v svoje pozno in najmočnejše obdobje, so se vezi z Italijo okrepile. Čeprav je njen kulturni vpliv v drugi polovici 18. stoletja pojemal in se je uveljavil nemški, je občinstvo ostalo večinoma naklonjeno italijanski glasbi. Tudi nemške gledališke družbe so upoštevale italijansko opero; že od začetka 19. stoletja so v svoje nemške sporede uvrščale dela italijanskih mojstrov (A. M. G. Sacchini, N. Piccini, P. Anfossi, G. Paisiello, D. Cimarosa, G. Sarti, M. de Soler, A. Salieri). Tudi katalog kompozicij ljubljanske Filharmonične družbe za leta 1794–1804 navaja precej uvertur in vokalnih skladb italijanskih avtorjev (G. Paisiello, D. Cimarosa, F. Paer, G. Gazzaniga, L. Cherubini, S. Pavesi, A. Salieri). Med tujimi skladatelji, ki so se v obdobju klasicizma ustavili na Slovenskem, predstavlja italijanski ustvarjalni element P. Delfiume, član bolonjske filharmonične akademije, ki je bil v letih 1790–1792 vodja kora ljubljanske stolnice. V letih 1820–1835 so v ljubljanskem gledališču izvedli 16 oper G. Rossinija, pozneje sta stopila v ospredje V. Bellini in G. Donizetti. Tudi Filharmonična družba je izvajala italijanske opere, pri čemer je bilo pomembno sodelovanje italijanskih operistov, kot sta bila M. T. de Sessi, članica filharmonij v Benetkah in Cremoni, ter A. Sartorio iz Bologne. (Edo Škulj)

Biedermeier in Slowenien

Mit dem Biedermeier in Slowenien hat sich die slowenische Musikwissenschaft wenig beschäftigt. Darum gibt es auch noch keine speziellen Untersuchungen zu diesem Zeitabschnitt. Vor 32 Jahren fand in Ljubljana eine Ausstellung über Wohnkultur des Biedermeier in Slowenien statt. Diese Ausstellung zeigte, daß damals, also im Jahre 1967, in vielen Laibacher Bürgerwohnungen der Biedermeierstil noch immer lebendig und erstaunlich modern war.¹

Der historische Rahmen der Epoche umfaßt den Abzug der Franzosen aus den slowenischen Ländern 1813 und damit das Ende des Staates Illyrische Provinzen mit der Hauptstadt Ljubljana bis hin zur Märzrevolution im Jahre 1848. Darum können wir hier allgemeinen Feststellungen,² die für die damalige österreichische Monarchie gelten, auch für Slowenien verwenden.

Der Wiener Kongreß im Jahre 1814 kann als Ausgangspunkt für diese Zeit gelten. Der „Wiener Schmach“ sah die damalige Konferenz zur Neuaufteilung Europas so: Der Zar von Rußland liebt für alle, der König von Preußen denkt für alle, der König von Bayern trinkt für alle, der König von Württemberg frißt für alle und der Kaiser von Österreich zahlt für alle ... Das alles dauerte so lange, bis Napoleon sein Exil Elba verließ und in Paris einzumarschieren begann. Der Wiener Kongreß glich plötzlich einem aufgeschreckten Hühnerhaufen. Zwar dauerte Napoleons Comeback nur ein paar Monate, aber die Monarchen Europas wissen, daß man die Zeit nicht mehr zurückdrehen kann. Die Revolution ist ein Virus, der jederzeit wieder aktiv werden kann.

„Die Fürsten fuhren nun eine Doppelstrategie: auf einer Seite wurde der Informationsfluß gestoppt; eine strenge Zensur, ein umfassendes Spitzelsystem und eine allgegenwärtige Geheimpolizei schnitten das Bürgertum von der Versorgung mit liberalen Ideen ab. Auf der anderen Seite lockte man dieses Bürgertum mit Plüsch, Walzer und Kitsch immer tiefer in seine so romantisch, hübsch und heimelig gewordene innere Welt hinein ... Herr Biedermeier genoß die Erhabenheit seines romantischen Geistes und den Stolz auf seine pausenlos zur Schau gestellte Rechtschaffenheit vorzugsweise hinter seiner Haustür. Er mochte Hausmusik, ist ein liebevoller Familienvater, ein zuverlässiger Ernährer seiner Kinder, ein unermüdlicher Verkünder aller Weisheiten aus der Welt vor der Haustür. Er war der treu sorgende Ehemann einer Frau, die in ihrer Rolle als Leib- und Seelenpflegerin für Kinder und Ehemann ihren göttlichen und einzigen Auftrag sieht ... Die Bücher freiheitlicher Philosophen werden durch vaterländisches und christliches Erbauungsschrifttum ersetzt, der süßliche Liebesroman verdrängte die erotische Literatur ...“³

Für Ljubljana war das Biedermeier die Zeit des größten slowenischen Dichters France Prešeren (1800-1849), die Zeit der Maler Jožef Tominc (1790-1866) aus Gorica (Görz),

1 Marija Železnik, *Stanovanjska kultura v bidermajerski dobi v Ljubljani*. [Biedermeierliche Wohnkultur in Ljubljana.] *Razstava v ljubljanskem Mestnem muzeju*. [Ausstellung im Stadt-museum in Ljubljana.] Mestni muzej Ljubljana 1967.

2 Vgl. z.B. Horst Heussner, „Das Biedermeier in der Musik“, in: *Die Musikforschung* 12 (1959) S. 422-431; Carl Dahlhaus, „Romantik und Biedermeier“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974) S. 22-41.

3 Reinhold Dörrzapf, *Eros, Ehe, Hosenteufel*. München 1998, S. 291-297.

Mateuž Langus (1792-1855) und Mihael Stroj (1803-1871).⁴ Hier kann ich die freundschaftlichen Kontakte zwischen France Prešeren und dem österreichischen Dichter Anastasius Grün (Pseudonym für Anton Alexander Graf Auersperg), der 1806 in Ljubljana geboren wurde und 1876 in Graz starb, erwähnen. Grün hat sogar slowenische Literatur übersetzt. Das war natürlich alles noch in der Zeit, als der Nationalismus noch nicht so stark ausgeprägt war wie etwas später. Dann hat sich diese idyllische Situation verändert. Die österreichische Zentrale war zuerst gegenüber den Slowenen toleranter, mit konkreten nationalen Forderungen haben sich diese Standpunkte aber bald geändert.

Ljubljana hat sich als Stadt in dieser Zeit schnell entwickelt und bekam ihre erste Allee und viele neue Brücken, 1820 die erste Sparkasse, 1831 das erste Museum und 1839 einen Museumsverein. In Ljubljana gab es ein Lyzeum mit Lehrstühlen für Philosophie, Theologie und Chirurgie. Lehrstühle in Lizeen für slowenische Sprache waren neben Ljubljana noch in (Graz, etwas später in Gorica (Görz)). In Ljubljana erschienen verschiedene Zeitungen und Zeitschriften in deutscher Sprache, aber auch mit slowenischen Beiträgen: So z.B. erschien ein Teil der Lieder Prešerens im *Illyrischen Blatt* und in *Carniola*. Die slowenischen *Lublanske Novice* aus dem Jahre 1797, die nur drei Jahre erschienen, haben ihre Nachfolgerin erst im Jahre 1843 bekommen.

Sonst gab es in der Stadt ein Standestheater, das gerade in dieser Zeit vergrößert wurde. Dort spielten verschiedene italienische und später besonders deutsche Theatergruppen nicht nur gesprochene Stücke, sondern auch Opern. So wurde die alte Tradition aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortgesetzt. Ljubljana hat in dieser Zeit fast alle bedeutsamen Vertreter der italienischen (Rossini, Donizetti, Bellini), französischen (Auber, Hérold, Boieldieu) und deutschen (Weber, Kreutzer, Lortzing, Flotow) Opern kennengelernt.

Besonders wichtig war das Wirken der *Philharmonischen Gesellschaft*, die im Jahre 1794 gegründet wurde und nach dem Abzug der Franzosen im Jahre 1813 wieder größere Aktivitäten unternommen hat. Nach Haydn im Jahre 1800 wurde 1819 Ludwig van Beethoven zum Ehrenmitglied der Laibacher *Philharmonischen Gesellschaft* ernannt. Er hat sich für diese Ehre auch brieflich bedankt. Neben Beethoven wurde auch Niccolò Paganini im Jahre 1824 Ehrenmitglied, so wie viele andere heimische und fremde Künstler. Der außerordentliche Anklang, den das Auftreten der Gesellschaft und ihre Tätigkeit in Ljubljana gefunden hat, verhalf zum Selbstvertrauen und veranlaßte, ohne Überheblichkeit, zu großer Achtung vor den errungenen Leistungen. Viele Künstler kamen nach Ljubljana und es wurde ihnen das Ehrendiplom der Gesellschaft überreicht.⁵

Nach dem Sieg über Napoleon trafen Europas Herrscher zu vielen Konferenzen zusammen. Eine Konferenz fand auch in Ljubljana statt und ist als „Laibacher Kongreß“ in die Geschichte eingegangen. In dieser Zeit, also in der ersten Hälfte des Jahres 1821, haben besonders viele künstlerische Ereignisse stattgefunden. Neben einer Menge von eigenen Konzerten der *Philharmonischen Gesellschaft* wurden italienische Operngesellschaften eingeladen; Rossini war auch in Ljubljana der beliebteste Komponist

4 Barbara Jaki, »Bidermajersko slikarstvo iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani« [Biedermeiermalerei in der Nationalgalerie in Ljubljana], in: *Slovensko bidermajersko slikarstvo*. [Ausstellung Slowenische Biedermeiermalerei in Zagreb.] Zagreb 1998.

5 Primož Kuret, »Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana«, in: Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller (Hg.), *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*. Pfaffenhofen 1990, S. 367-377.

dieser Zeit. Von acht verschiedenen Opern waren sieben von Rossini. Kaiser Franz hat seine gekrönten Gäste mit vielen unterhaltsamen Veranstaltungen erfreut. An solchen Gelegenheiten nahmen auch die vornehmen Laibacher Bürger teil.

Nach dieser glücklichen Zeit haben sich die Verhältnisse verschlechtert, es war wieder zu wenig Geld für das Theater und die Kunst vorhanden. Aber der künstlerische Leiter der *Philharmonischen Gesellschaft*, Gašpar Mašek, und seine Frau, die Opernsängerin Amalie Horny Mašek, gründeten eine heimische Operngesellschaft und führten viele Werke in Ljubljana auf. Leider dauerte auch diese Aktivität nicht sehr lange, obwohl sie als ein Beweis für das Kunstinteresse der Laibacher Bürger gelten werden kann. Mašek bemühte sich auch um die Aufführung slowenischer Lieder und Stücke. Slowenische Lieder wurden zum Teil in deutsche Komödien eingegliedert, wie das Lustspiel des Schauspielers Grambach *Laibach in einem andern Welttheile* zeigt. Auch die Philharmonische Gesellschaft mußte schwere Krisenzeiten erleben, obwohl sie ihre Tätigkeit nie unterbrochen hat.

Die Stadt hatte um 1848 ca. 20.000 Einwohner. Typisch für diese Zeit ist z.B. das von Jožef Tominc gemalte Bild der Familie Moscon (Fröhlich) aus dem Jahre 1829, wo im Salon mit einem runden Tisch ein Aquarium mit Goldfischen ein größeres Sofa, Stühle und zwei Vitrinen zu sehen sind. Auf dem Tisch sind kostbare Glaswaren, Porzellan usw. War im 17. Jahrhundert das Bett das beherrschende Möbelstück des Hauses, ist es nun das Wohnzimmersofa, was auch das Bild von Tominc beweist.

Laibacher Bürger besaßen alle Errungenschaften des zeitgenössischen Wohnstandards, obwohl manchmal in einer bescheidenen Form. Gerade in der Biedermeierzeit etablierte und verbreiterte sich die Schicht jener Bürger, die einen beträchtlich höheren Wohnstandard hatte. Ihre Wohnkultur und Lebensweise waren von den Vorbildern in Wien und vom jeweiligen Vermögen abhängig. Die „leichte“ Musik, das Kultivieren des Wohndekors und die Erscheinung der populären Kultur bilden das Wesen und die typische Identität des Biedermeier auch in Slowenien.⁶ August Leinbein dichtete schon im Jahre 1812 folgende Verse:⁷

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da wußte man nichts von Mamsell und Madam.
Die züchtige Jungfrau, das häusliche Weib,
Sie waren echt deutsch noch an Seele und Leib.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da herrschte noch sittig verschleierte Scham.
Man trug sich fein, ehrbar und fand es nicht schön,
In griechischer Nacktheit auf Straßen zu gehn.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war ihr die Wirtschaft kein widriger Kram.

⁶ Železnik, siehe Anm. 1, S. 37.

⁷ Vgl. Georg Hermann, *Das Biedermeier im Spiegel seinerzeit*. Berlin 1913.

Sie las nicht Romane, sie ging vor dem Herde,
Und mehr war ein Kind als ein Schoßhund ihr wert.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war es ein Biedermann, den sie bekam.
Ein Handschlag zu jener hochrühmlichen
Zeit Galt mehr als im heutigen Leben ein Eid.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da war noch die Tatkraft der Männer nicht lahm.
Der weibliche Zierling, der feige Phantast Ward
selbst von den Frauen verhöhnt und gehaßt.

Als der Großvater die Großmutter nahm,
Da rief auch der Vaterlandsfreund
O, gäbe den Deutschen ein holdes Geschenk
Die glücklichen Großvaterzeiten zurück.

In Ljubljana wirkte in dieser Zeit eine Reihe heimischer Amateurkomponisten, die besonders Tänze („Deutsche“) komponierten. Dieser Tanz – der „Deutsche“ – war in den dreißiger Jahren aktuell; man tanzte ihn überall in der Karnevalszeit und auch zwischen den Akten im Theater (so z.B. am 14. januar 1836: „*In den Zwischenakten werden neue Redout-Deutsche vom sämmtli- chen Orchester-Personale aufgeführt*“).

Josef Bosizio, ein Mitglied der *Philharmonischen Gesellschaft* und Amateur-Komponist, schrieb *Laibacher Redoute-Deutsche* für den Karneval des Jahres 1831 und widmete sie Maria Wagner geb. Schmidhammer. Schon zuvor hat Johann Carl Fischer von Wildensee für die Karnevalszeit komponiert, und zwar *Redout-Deutsche* für Klavier. Fischer war auch der Autor zweier Liederhefte mit Klavierbegleitung unter dem Titel *Steyrische Alpengesänge*. Der dritte Autor von Tänzen war Valentin Clementschitsch (Klemenčič). Sein Werk *Redout Deutsche* widmete er der Gräfin Auersperg geb. Wolkenperg. Ähnliches komponierte Baron Louis Lazarini, auch ein Mitglied der *Philharmonischen Gesellschaft* (6 *Redout Deutsche mit Trios für den Carneval 1825 zu Laybach*; *Sechs Laybacher Schiessstatt Deutsche mit Trios für den Carneval 1827*; und VI *Laibacher Redout Deutsche mit Trios für das Fortepiano für den Carneval 1830*). Deutsche aus dem Jahre 1827 widmete er „*allen Herrn Schützen und Jägern in Laibach*“. Neben diesen Werken sind noch Märsche, Ländler und Cottillions fürs Pianoforte mit Begleitung einer Violine, Baronin Cecila von Lichtenberg gewidmet, bekannt.

In seiner Zeit sehr bekannt war Leopold Ledinek (Ledenig) als Sänger, Geiger, Kapellmeister und einflußreiches Mitglied der *Philharmonischen Gesellschaft*. Er schrieb *Sechs Laibacher Redout Deutsche samt Trios für den Carneval des Jahres 1828* und

Laibacher Redout-Deutsche mit Trios für das Jahr 1810 ... für das Piano-Forte eingerichtet.

Diese „Deutschen“ mußten damals sehr beliebt gewesen sein. In den Quellen finden wir viele solcher Werke, auch von unbekanntem Komponisten. Andere Tänze schrieben z. B. Carl Burger (*Brücken-Fest-Quadrille für das Piano-Forte* von 1843), der Lehrer Janez K. Dragatin (*Laibacher Congressplatz-Walzer, Ringellocken-Walzer samt einem Lieblingsmarsche; Ruinenwalzer von Hochosterwitz für Klavier*) oder Anton Ahcin, Maler, Dichter, Geiger und Komponist.⁸

Werke, die man als „biedermeierlich“ bezeichnen kann, schrieben damals viele Komponisten, eile als Musiker in Ljubljana wirkten, so z.B. Gašpar Mašek (1794-1873), Kapellmeister der *Philharmonischen Gesellschaft* und Lehrer, oder Jurij Mihevec (Micheuz, Micheaux, 1805-1882). Mihevec wurde in Ljubljana geboren, lebte in Wien und in Paris, wo er auch starb. Seine erste Komposition hat Mihevec für den Laibacher Kongreß im Jahre 1821 geschrieben: *Marche militaire. Composée en 1821 à l'occasion du Congres a Laybach*. Besonders in Wien entstanden viele erfolgreiche Salonstücke wie Etüden, Polonaisen, Romanzen, Walzer (*Der elegante Wiener. Grande valse originale et elegante*). François Joseph Fétis bezeichnete ihn als „compositeur d'oeuvres legeres“. Für den Laibacher Bürgermeister Janez Nep. Hradecki hat er *Sechs neue brillante Original Laibacher Schießstatt Deutsche* geschrieben (1826). Eine seiner Kompositionen heißt *Illiriens Tange* (1834).⁹

In diesem Milieu komponierte auch Alois Ipavetz (Ipavec), der aus einer in Slowenien sehr bekannten Ärzte- und Komponistenfamilie stammte. Er wurde am 20. Mai 1815 geboren, eben gerade in jener Zeit, in der das Biedermeier begonnen hat. Er war der Erstgeborene des „wundertätigen Wundarztes“ Franc Ipavec (1776-1858) aus Šentjur (St. Georg bei Cilli) und seiner Ehefrau Katarina geb. Schweighofer. Gemäß der Familientradition wurde auch Alois Ipavec Arzt. Den Titel Doktor der Medizin erwarb er an der Wiener Universität im Jahr 1844, den Titel Doktor der Chirurgie kurz vor seinem Tode am 17. Juli 1849. Er war Militäroberarzt im ungarischen Győr, wo er an Typhus erkrankte. Unbewacht sprang er aus dem dritten Stock des Krankenhauses und hat sich auf diese Weise umgebracht.¹⁰ Seine Kompositionen finden wir heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bzw. der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Alois besuchte das Gymnasium in Celje (Cilli) Ende der zwanziger Jahre. Sein Lehrer könnte der führende Dichter des deutsch-österreichischen Biedermeier, Johann Gabriel Seidl, gewesen sein, denn dieser unterrichtete dort in der Zeit von 1829 bis 1840. Zuerst studierte Ipavec in Graz, wo auch seine Schwester Jeanette, „die Schwester der Schneeglöckchen“, nach dem Walzer ihres Bruder genannt, lebte. Ipavec mußte in Graz als Komponist der leichten Muse ziemlich bekannt gewesen sein, was in der Zeit eines Johann Strauß Vater oder Josef Lanner nicht leicht war, obwohl alle Schichten des Volkes in der Biedermeierzeit überaus tanzlustig waren.

Die Kompositionen von Ipavec sind bei Wiener Verlegern wie Diabelli oder Mollo am Graben, erschienen. Sem bereits genannter Walzer *Schneeglöckchen* wurde auch im k. k.

⁸ Darüber mehr in: Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* II. [Die Geschichte der Musik in Slowenien II.] Ljubljana 1959.

⁹ Vgl. Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevec*. Ljubljana 1957.

¹⁰ Igor Grdina, »Skrivnostni Ipavec« [Der geheimnisvolle Ipavec], in: *Zgodovina za vse* [Geschichte für alle] 4/2 (1997) S. 43-58.

Augarten von Kapellmeister Franz Morelly aufgeführt. Mäzene und Gönner des Komponisten in Wien waren sein Onkel Johann (bzw. Jean) Schweighofer, „*commissaire des guerres au Service de Sa Majeste I.R. Apostel. Autriche etc. etc.*“, weiter Johanna von Huze, geb. von Zinzenfels, Emma Gräfin von Wickenburg, die Palastdame Ihrer Majestät der Kaiserin von Österreich und Sternkreuzordensdame, und Emilia von Gasperini. Das musikalische (Euvre von Ipavec ist nicht umfangreich, doch die angesehenen Verleger seiner Kompositionen sowie die meist adeligen Gönner beweisen, daß er sehr erfolgreich war. Wir kennen heute nur noch einige seiner Walzerkränze, wobei der vielbeachtete *Schneeglöckchen-Walzer* op. 4 besonders beliebt gewesen sein muß.

Außerdem sind auch einige virtuosere Konzertstücke Im Klavier Wie *Phantasien in Form einer Polonaise* op. 8 oder *Trauungsmarsch*, dann *Heimath-Klänge* op. 5, *Sirenen-Walzer* op. 6, *Versöhnungs-Galopp* op. 7, weiter ein im Stile Schuberts verfaßtes Lied *Fahre wohl* sowie die einstimmige Weise zum slowenischen Text *Škerjanček* (Die Lerche) erhalten. Sein *Trauermarsch* erschien als Musikbeilage im zweiten Jahrgang der Wochenzeitschrift *Musikalisches Wochenblatt* in Graz.

Op. 4, 5 und 6 sind Walzerkränze mit je fünf Walzern und einer Introduction und Coda, wie es in dieser Zeit üblich war. Auch Josef Lanner verteidigte seine künsterliche Freiheit mit einer fünfteiligen Walzerfolge wie z.B. dem *Mitternachts-Walzer*, die als musikalischer Typ charakteristisch ist. Lanner war einer der erfolgreichsten Komponisten dieser Zeit wie etwas später Johann Strauß Vater. Auch die Typologie der Titel dieser Werke zeigt das sentimentale Gefühl des damaligen Wiener Lebens. Gerade der Walzer, der erst in der Biedermeierzeit von Wien ausgehend allgemein durchdrang, fügte sich mit seinen stärkeren, lebensfreudigen Rhythmen in die Tanzgepflogenheiten ein und änderte das gesamte Bild des Tanzens. Auch für Alois Ipavec war er die Hauptgattung seines Schaffens.

Die Werke von Ipavec offenbaren einen romantisch ausgerichteten Komponisten, in dessen Werk Elemente der bürgerlichen Biedermeierzeit auftreten wie bei vielen Komponisten dieser Zeit. Seine *Heimath-Klänge* beweisen, daß für ihn das Wort „Heimat“ kein abstrakter Begriff war, obwohl man auf der anderen Seite auch nicht sagen kann, daß er schon politisch gedacht hat, nämlich politisch im Sinne der etwas später einsetzenden nationalen Bewegung.

Das Komponieren war aber nicht sein Beruf. Wir wissen auch nicht, wo er Musik studiert hat. Die Zeitgenossen bewunderten jedenfalls sein großes Musiktalent; z.B. hörte er zweimal die Ouvertüre aus Meyerbeers *Robert der Teufel* und konnte sie schon auswendig spielen.

Die Familie Ipavec leistete im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen außerordentlichen schöpferischen Beitrag zur slowenischen Musik.¹¹ Ich kann hier den Bruder Benjamin (1829-1908), der viele Lieder, Chöre und die romantische Oper *Teharski plemiči* (Die Adeligen von Teharje) schrieb, erwähnen. Diese Oper erlebte ihre ersten Aufführungen in Ljubljana und im mährischen Brno. Der zweite Bruder Gustav (1831-1908) war Autor vieler national bestimmter Chöre und der Neffe Josip Ipavec (1873-1921) schuf das erste slowenische Ballett *Hampelmännchen* (1900) und die Oper *Prinzessin Tollkopf* (1909). Die Nichten von Alois, Benjamin und Gustav, die Schwestern

¹¹ Vgl. Primož Kuret, *Ipavec*. Šentjur 1994.

Tschampa, waren im *Ersten Österreichischen Damenquartett* führend, das in den Jahren 1880 bis 1890 in ganz Europa gastierte. In der Familie galt Alois als der begabteste.

Viel weniger wissen wir über Charles François Preschern, den Sohn von Franc Preschern, aus Brezovica in der Nähe von Ljubljana. Dieser Franz wurde im Jahr 1802 geboren und war ein sehr reicher Laibacher Bürger. Er bekam den adeligen Titel Preschern Ritter von Heldenfeld. Er verkaufte seinen Besitz und lebte dann in Wien, Graz und Triest. Seine beide Söhne, Franz und Johann, besuchten zu Beginn der vierziger Jahre das Gymnasium in Koper (Capodistria). Sehr wahrscheinlich war sein Sohn Franz der Komponist der meisten Klavierwerke, wie etwa *Souvenir de Triest. Nocturne pour le Piano* op. 1, und noch weiterer bekannter Werke, die sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek bzw. im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden.¹²

Sonst ist über das Leben von Preschern nichts bekannt. Seine Werke sind wiederum Salonwerke, eigentlich späteste Biedermeierzeit-Werke, die auch in Wien (z.B. *Chansons sans Paroles pour le Piano* op. 4 bei Gustav Albrecht, Spänglergasse No. 426) erschienen sind.

Das Revolutionsjahr 1848 hat seinen Widerhall auch in Slowenien gefunden. Proklamiert wurde das Programm des „Vereinten Sloweniens“, das eine größere Autonomie und Vereinigung aller Kronländer, in denen Slowenen lebten, forderte. Auf musikalischem Gebiet sind viele neue Lieder, Märsche und ähnliche Werke, die das Geschehen der Zeit zeigten, entstanden. Noch wichtiger aber ist, daß die slowenische Musik eine neue Funktion bekam, nämlich in Sinne eines nationalen Bewußtseins zu wirken. Damit begann die eigentliche Entwicklung der slowenischen Musik, die aber in vielen Einzelheiten noch immer biedermeierliche Züge zeigte. Aber das ist schon ein neues Kapitel.

Objavljeno v: *Vergessene Komponisten des Biedermeier*. Wissenschaftliche Tagung. Herausgegeben von Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch. Tutzing, Hans Schneider, 2000. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 38). Str. 105–114.

¹² Vgl. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* III [Die Geschichte der Musik in Slowenien III]. Ljubljana 1960, S. 120f. und *Slovenski biografski leksikon* [Slowenisches Biographisches Lexikon] Hef 8, S. 516.

Povzetek

Bidermajer na Slovenskem

Bidermajer je oznaka za življenjski oziroma umetniški slog srednjeevropske meščanske kulture, razširjen med letoma 1813 in 1848, predvsem v nekdanji Avstriji in Nemčiji. V slovensko umetnost je prodiral z Dunaja in se vidno uveljavil v uporabni umetnosti, slikarstvu in arhitekturi. Slednja je z značilnim prilagajanjem meščanskim potrebam poleg klasicizma kazala tudi prvine neogotike in neorenesanse. Največji razcvet je v času bidermajerja na Slovenskem dosegla meščanska arhitektura (npr. Souvanova hiša v Ljubljani, Linhartova hiša v Radovljici); v tem času se je začelo tudi urejanje javnih zelenih površin (park Zvezda v Ljubljani). V uporabni umetnosti (npr. v stanovanjski opremi) so prevladoval preproste klasicistične oblike enostavnih in gladkih linij brez odvečnega okrasja. - Ljubljano so v času bidermajerja zaznamovali veliki slovenski pesnik France Prešeren (1800–1849) ter slikarji Jožef Tominc (1790–1866) iz Gorice, Matevž Langus (1792–1855) in Mihael Stroj (1803–1871). To je bil tudi čas začetkov slovenskega narodnega prebujanja, ki ga dunajska vlada ni ovirala. Medsebojni odnosi so se zares zaostriili v drugi polovici 19. stoletja.

(Edo Škulj)

Zum Werdegang der slowenischen nationalen Musikkultur

Ich freue mich daß ich bei diesem Symposium mitwirken kann, obwohl ich nicht über Ján Levoslav Bella sprechen werde. Die ältere slowakische Musik ist leider in Slowenien nicht besonders bekannt und dasselbe gilt sehr wahrscheinlich auch für die slowenische Musik in der Slowakei. Darum möchte ich die Gelegenheit hier benützen und in meinem Beitrag kurz die Situation der slowenischen Kultur und Musik vor dem ersten Weltkrieg schildern, was aber auch im Kontext des Themas unseres Symposiums *Die europäische Musikkultur in der Zeit Ján Levoslav Bella* umfaßt ist. Und nun zu meinem Thema!

Wenn wir heute über den Werdegang einer europäischen Nation sprechen, haben derartige Überlegungen einen ganz anderen Akzent als noch vor einigen Jahren. Der Grund dafür ist eigentlich einfach: viele europäische Nationen haben erst in den letzten Jahren auch ihre politische Unabhängigkeit erhalten. In der letzten Zeit sind viele neue Staaten entstanden. Damit ist ein langes geschichtliches Unrecht mindestens bis zu einem gewissen Punkt ausgeglichen worden. Die kulturelle Unabhängigkeit und die politische Unabhängigkeit verliefen nicht immer zusammen. Und wenn die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist wegen der Entstehung vieler nationalen Kulturen in Europa, so ist diese Entwicklung erst am Ende des 20. Jahrhunderts zu ihrer politischen Erfüllung gelangt. Dieser hundert Jahre währende Prozeß war oft und häufig mit grossen Opfern verbunden. Europa hat zwei Weltkriege erlebt, die Opfer waren auch bei den kleineren europäischen Nationen enorm zahlreich und grausam. Die totalitären Regime beherrschten viele Völker Jahrzehnte lang und viele Generationen haben daher schwer gelitten. Das alles gilt auch für das slowenische Volk. Es mußte sich seine Unabhängigkeit vor zwei Jahren mit den Waffen in der Hand im Krieg erkämpfen, nachdem es mehr als ein Jahrhundert lang versucht hatte, seinen eigenen Staat zu gründen und in ihm alle Slowenen zu vereinen. Auf kulturellem Gebiet war dies auch nicht leicht, aber doch viel einfacher als auf dem politischen.

Die Tradition der slowenischen Musik reicht weit in die Vergangenheit. Aber erst mit der Zeit der Aufklärung kam es zu einer betont slowenischen Kultur auch auf musikalischem Gebiet. Damals, im Jahre 1780, ist nämlich die erste Oper in slowenischer Sprache entstanden. Es war der *Belin* von Jakob Zupan und Damascen Dev. Besonders die slowenische Literatur hat sich von diesen Zeiten an rasch entwickelt. Weniger Glück hatte die slowenische Musik. In Ljubljana wirkte zwar schon von 1701 an die Academia philharmonicorum, ein aristokratischer Musikverein, der sich am Ende des 18. Jahrhunderts erneuerte und im Jahre 1794 in die bürgerliche Philharmonische Gesellschaft übergang. Beide Institutionen galten als die ältesten Musikvereine der Habsburger Monarchie, was genug aufschlußreich ist. Die Philharmonische Gesellschaft und das Ständische Theater waren zwei für die Musikkultur bedeutende Brennpunkte. Die kurzlebigen Illyrischen Provinzen, die Napoleon zwischen 1809 und 1813 aus slowenischen Ländern und aus Dalmatien mit Ljubljana als Hauptstadt gegründet hatte, hatten den Slowenen mehr Rechte zuerkannt, sind aber nachdem nur eine historische Episode geblieben. Trotzdem aber war die Idee des Slowenentums immer stärker. Der größte slowenische Dichter France Prešeren (1800-1849) hat zu dieser Idee viel beigetragen, sodaß während des Ringens um die politischen Rechte und um das im Jahre 1848 entstandene Programm des *Vereinten Slowenien* gerade der Kampf im kulturellen

Bereich der bedeutendste war. Er verpflichtete die agierenden Kräfte maximal und trieb zur Gestaltung des slowenischen nationalen Ausdrucks an.

Nach der Niederlage Österreichs im Krieg mit Italien im Jahre 1859 waren die Bedingungen für eine größere Autonomie der einzelnen österreichischen Länder gegeben. Die Slowenen verlangten damals eine Autonomie der Nationalitäten, nicht der Länder, doch blieben sie mit ihrem Begehren in der Monarchie allein. Das Programm des *Vereinten Slowenien* rückte immer aufs neue in den Vordergrund – besonders nach dem Friedensvertrag im Jahre 1866 mit Italien, als Österreich die in Friaul lebenden Slowenen an Italien abgetreten hatte. Das nächste Jahr war ebenso bedeutend: es entstand die dualistische Ordnung der Monarchie. Beide Teile: der österreichische und der ungarische blieben ziemlich getrennt. Dies ist vielleicht auch die Ursache, daß die Slowenen ihre Verbündeten mehr in den Tschechen als in den Slowaken fanden. Sobald die liberale Gesetzgebung politische Versammlungen erlaubte, begannen die Slowenen nach dem tschechischen Vorbild politische Veranstaltungen, bzw. Volksversammlungen, *tabori* genannt, zu veranstalten. Die *tabori* waren Kundgebungen für ein Vereintes Slowenien und ein eigenartiges Plebiszit des slowenischen nationalen Bewußtseins. Es wurden Vereine gegründet, aus denen die Grundlage für die kulturelle, politische und wirtschaftliche Organisierung erwuchs. Der Kampf für die sprachlichen Rechte war erfolgreich, die nationale Besinnung schritt weiter vor. Am Ende der 70er Jahre wurde das slowenische Selbstbewußtsein stark gehoben. Die nächste Zeit – zwischen 1890 und 1914 – war außerordentlich bewegt, voller Konflikte und Krisen, innerer Gegensätze und bedeutender kultureller Erfolge. Es war eine Zeit großer Hoffnungen und arger Enttäuschungen. Bei alledem weiteten sich die nationalen Gegensätze und gewannen auf allen Seiten fast ungeahnte Ausmaße. Der nationale Kampf war sehr erbittert in allen slowenischen Ländern und Städten, sogar in Ljubljana, aber auch in Maribor, in Gorica und Triest, welches damals die größte slowenische Stadt war. Die Deutschen strebten nämlich die *Brücke zur Adria* an. Bei diesem Kampf zeigten die benachbarten slawischen Völker wenig Begeisterung oder Verständnis für die slowenischen Ansprüche. Trotzdem hielten die Slowenen an ihrer Neigung zum Slawentum und zur südslawischen Idee fest. Die letztere gewann eine vorherrschende Rolle in den nationalen Zielen der Slowenen. Sie wurde von den besten slowenischen Geistern dieser Zeit nachdrücklich als rein politisches Problem definiert. Die südslawische Frage bestand für sie im kulturellen oder sprachlichen Sinne überhaupt nicht. Oder wie es der slowenische Schriftsteller Ivan Cankar (1878-1918) ausdrückte: »*Dem Blute nach sind wir Brüder, der Sprache nach zumindest Vetter - in der Kultur jedoch, die das Ergebnis Jahrhunderte langer getrennter Erziehung ist, sind wir uns untereinander viel fremder als unser Bauer dem Tiroler Bauer oder der Görzer Winzer dem friulanischen.*«

Die slowenische Musik begab sich mit dem bewußten Erwachen des nationalen Geistes auf die Suche ihrer eigenen Ursprünge. Dies verlief ebenso wie bei den anderen europäischen Völkern, als der Gedanke der Romantik mit dem Bewußtsein der Nation die Entwicklung der nationalen Kulturen zu fördern begann. Sie entnahmen ihre Kraft den nationalen Eigenarten und wetteiferten gleichzeitig mit den im Mittelpunkt stehenden Strömungen. Die Einflüsse verflochten sich, doch gewannen die einzelnen nationalen Kulturen stets ausdrücklicher national gefärbte und bedingte Charakteristiken. Parallel entstand eine verwickelte nationale Problematik, die bei den verschiedenen Völkern

verschieden geartet war, wie es eben die spezifische Entwicklung und Lage mit sich brachten. Diese Verschiedenheiten beeinflussten jedoch in maßgeblicher Weise die künstlerische Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Höhere künstlerische Erfolge erlebte die slowenische Musik erst, als die Zeit vorüber war, da sie nicht mehr der Idee der nationalen Erneuerung dienen mußte. Damals waren eben für ihren Fortschritt statt künstlerischer Prinzipien noch die nationalen Bedürfnisse ausschlaggebend.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch die damaligen Kontakte zwischen Slowaken und Südslawen, also auch mit den Slowenen erwähnen. Ein Zeugnis davon ist eine Liedersammlung von Štefan Fajnor, den Begründer des slowakischen Liedes und Chorliedes, entstanden zwischen 1863 und 1867. In dieser Sammlung waren auch Werke der slowenischen Komponisten: Josip Kocijančič, Gustav und Benjamin Ipavec, Josip Tomaževc, Kamilo Mašek Gregor Rihar, Jurij Flajšman, Davorin Jenko und Anton Trepal vertreten. Einige dieser Komponisten sind für die Entwicklung der slowenischen Musik sehr bedeutend, so z.B. Kamilo Mašek und Benjamin Ipavec. Der slawische Charakter dieser Sammlung Fajnors war ein Abglanz der damals aktuellen slawischen Orientation, derer Vertreter offensichtlich auch Fajnor war. Leider gibt es auf slowenischer Seite keine vergleichende Sammlung mit slowakischen Liedern.

Praktisch handelte es sich um verschiedentliche musikalische Sachverhalte. Als nationale Züge der Musik bewährten sich neben kühnen Stilneuerungen auch absichtliche Rückgriffe zu der allgemein verständlich gewordenen Tradition oder man komponierte im *Volkston* auch soziogene Musikidiome, die als Anzeichen des lokalen musikalischen Bewußtsein auftraten. Im Werdegang der Nationalmusiken gab es kein verlässliches Konzept und kein Rezept für ihre Herstellung. Dabei spielte eine wichtige Rolle auch das politische Bewußtsein verschiedenen nationalen Milieus.

Ljubljana, zum Beispiel, konnte sich vor dem ersten Weltkrieg zu einem interessanten Treffpunkt verschiedener, zunächst national ausgerichteter Strömungen entwickeln: einerseits der betont deutschen Strömung mit der Philharmonischen Gesellschaft als Mittelpunkt der reproduktiven musikalischen Bemühungen, andererseits der slowenischen Strömung mit der Glasbena Matica, der Oper und den verschiedenen Musikvereinen, besonders Chorvereinen. Bei den letzteren waren die tschechischen Musikemigranten aktiv beteiligt, von denen besonders Václav Talich, als erster Chefdirigent der Slowenischen Philharmonie (1908-1913) verdienstvoll hervortrat. In Ljubljana gastierten in dieser Zeit viele berühmte Künstler und Orchester: von der Berliner Philharmonie, den Wiener und Münchner Orchester bis zur Tschechischen Philharmonie. So entfaltete sich Ljubljana als Hauptstadt des – noch immer nicht vereinten – slowenischen Volkes gerade durch die vorzüglich geleiteten markant zur Geltung gekommenen Institutionen zu einem dynamischen musikalischen Mittelpunkt im Süden der Monarchie. Hier wurden die musikalischen Errungenschaften begierig aufgenommen, hier verflocht sich, trotz der Spaltung der Kräfte, das Nationale mit dem Universalen. Die gegenseitige Verflechtung erwies sich im musikalischen Schaffen als fruchtbar, obwohl ausgeprägte und große musikalische Persönlichkeiten fehlten.

So hatte bei den Slowenen in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg eine eigenständige Kultur ihre endgültige Gestalt gewonnen. Trotz der erreichten Erfolge aber war einerseits die Angst vor dem aggressiven deutschen Nationalismus spürbar, andererseits die Angst

vor Vereinsamung oder sogar vor Vernichtung. So gewann die südslawische Perspektive als immerhin beste Lösung an Boden. Die Schriftsteller und Dichter waren zu jener Zeit die ausgeprägtesten Verfechter der neuen Kunst in Slowenien. Die slowenischen Künstler wurden zunächst durch die slowenische national-politische Lage anfangs des 20. Jahrhunderts angeregt.

Die evokativen Wirkungen der Literatur sollten nunmehr so stark sein, wie die Wirkungen der neuen Opernkunst. Wort und Satz sollten die Suggestivität der Musik enthalten. Eine derartige Dichtung konnte allerdings nicht ohne Wiederhall bei den Komponisten bleiben. Viele Komponisten waren eng verwandt mit der Dichtung der Modernen. So entstand eine Reihe Solo- und Chorlieder, die diese kleine musikalische Form zu einem beneidenswerten Niveau entwickelte. Gerade das Lied entfaltete sich in Slowenien zum Träger neuer Werte in der musikalischen Entwicklung. Dazu verfügte diese Gattung in Slowenien schon seit je über eine glanzvolle Tradition. Chor- und Vokalkonzerte überhaupt waren stets ein Ereignis. Ein bezeichnendes Beispiel und Vorbild wurde Hugo Wolf. Nicht nur deshalb, weil er der Geburt nach ein slowenischer Landsmann war (geboren in Slovenj Gradec in der Untersteiermark), sondern vor allem wegen seiner Musik, die in Slowenien schon lange vor seinem Tode im Jahre 1903 gegenwärtig und aktuell war. Viele slowenische Komponisten dieser Zeit waren begeistert von der Kunst Hugo Wolfs. Der Komponist Anton Lajovic (1878-1960) wünschte »solche Lieder zu schaffen, die in jeder Hinsicht technisch vollkommen wären und [...] eine richtige und tiefe Intensität besäßen«. Lajovic, der seine juristische und musikalische Studien in Wien absolviert hatte, hat mit seinem musikalischen Schaffen, hauptsächlich auch aufs Vokal begrenzt, die Mehrzahl der damaligen Versuche in Slowenien überragt und Werke hinterlassen, die noch heute einen der Höhepunkte der slowenischen Lieder darstellen, so zum Beispiel *Mesec v izbi* (Der Mond in der Kammer) nach Li-Tai-Po. Allerdings war die Vokalmusik in jener Zeit nur ein Teil des slowenischen musikalischen Schaffens. Gleichlaufend entstanden neue Opernwerke und Oratorien, von denen zumindest die Oper *Lepa Vida* (Die schöne Vida) von Risto Savin (1858-1948) aus dem Jahre 1907 und das Oratorium *Assumptio* von Hugolin Sattner (1851-1934) aus dem Jahre 1912 erwähnt werden sollen. Savin gesellte sich zu jenen Komponisten verschiedener nationaler Richtungen, die – von der klasizistisch-romantischen Tradition ausgehend – neue Wege suchten und an Wagners Vorbild nicht vorbeigehen konnten.

Der Ausgang des ersten Weltkrieges löste viele Dilemmata, schuf aber auch viele neue. Besonders weil das slowenische Volk auch der neuen Staatsgemeinschaft seine ursprünglichen Bestrebungen und Ideen eines Vereinten Slowenien nicht verwirklicht sah.

Doch aber hatte das kulturelle Schaffen neuen Aufschwung bekommen und jene Grundlagen erweitert, die Anfangs des Jahrhunderts im Entstehen begriffen waren. Es festigte den spezifischen Charakter der slowenischen Kultur zwischen Mitteleuropa und Balkan.

Literatur

GESTRIN, F. – MELIK, V: *Slovenska zgodovina*, Ljubljana 1966.

KURET, P.: *Glasbena Ljubljana 1899-1919*, Ljubljana 1985.

KURET, P.: *Slowenische Musik – eine Problemstellung*, in: *Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart*, Ljubljana 1992.

KURET, P.: „Sloweniens Schicksal“, in: *Oesterreichische Musikzeitschrift*. 47, (Juli - August) 1992, 7-8.

KURET, P.: „Kulturelle Zentren der jugo-slawischen Nationen im 19. Jahrhundert“, in: *Welttheater – Die Künste im 19. Jahrhundert*, Freiburg 1992.

Objavljeno v: *Ján Levoslav Bella v kontexte Európskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie. Na vydanie pripravila Jana Lengová. Banská Bystrica, Nadácia J. L. Bellu, 1993. (Bibliotheca musicae neosolensis, 1). Str. 127–132.

Povzetek

K nastanku slovenske nacionalne glasbene kulture

Članek kratko predstavlja položaj slovenske kulture in glasbe pred prvo svetovno vojno. Če danes govorimo o nastanku nekega evropskega naroda, imamo pred očmi povsem drugačne poudarke kot še pred nekaj leti, saj so mnogi evropski narodi doživeli svojo samostojnost šele pred kratkim. Tako je konec 20. st. prišlo do politične uresničitve nacionalnih kultur, ki so se izoblikovale v drugi polovici 19. stoletja. Slovenska glasba ima dolgo tradicijo, vendarle pa se je šele z razsvetljenstvom izoblikovala zavest o slovenski kulturi tudi na glasbenem področju. Tako je leta 1780 nastala prva slovenska opera (*Belin*), 1701 Academia philharmonicorum, ki se je 1794 obnovila v meščanski Filharmonični družbi. Obe veljata za najstarejši glasbeni združenji habsburške monarhije. Slovenske nacionalne ideje so se krepile po 1848, ko se oblikuje program Zedinjene Slovenije. Po češkem vzoru prihaja tudi med Slovenci do političnega združevanja. Slovenska glasba podobno kot druge nacionalne tradicije išče svoje lastne korenine. Pomembnejše umetniške stvaritve izoblikuje šele v času, ko stopi ideja nacionalnega služenja v ozadje. Namesto tega prihaja v ospredje povezovanje z drugimi slovanskimi kulturami. V tej zvezi velja omeniti zbirko Štefana Fajnorja, v kateri najdemo tudi dela slovenski skladatelj (Kocijančič, G. in B. Ipavec, J. Tomaževc, K. Mašek, G. Rihar, J. Flajšman, D. Jenko in A. Trepal). V Ljubljani nastanejo številna druga društva, med njimi zlasti vidna Glasbena matica. Tako lahko rečemo, da se izoblikuje zavest o samostojni slovenski glasbeni kulturi pred prvo svetovno vojno. Položaj po vojni je sicer rešil nekatera vprašanja, a postavil tudi nova – zlasti z neuresničitvijo samostojne združene Slovenije. Vendarle lahko rečemo, da je glasbena ustvarjalnost dobila nov zalet in izoblikovala specifični značaj slovenske kulture med Srednjo Evropo in Balkanom.

(Matjaž Barbo)

Die geistliche Musik und die slowenische Nationalbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Der Werdegang einer nationalen Kultur ist ein Prozeß, der sich mit erheblicher Kompliziertheit und Heterogenität der Träger entwickelt. Auch die Situation in den slowenischen Ländern unterscheidet sich nicht viel von jenem, die für die anderen Kulturen in der ehemaligen Donau-Monarchie typisch waren. Unterschiedlich sind wohl die Resultate.

Die Situation der Kultur in den slowenischen Ländern dürfte spezifisch sein schon wegen der geographischen Lage des slowenischen Raumes. Die Kreuzung verschiedener Interessen, das Ineinanderfließen und die Offenheit sind aber keine slowenische Besonderheit. Immerhin war der Werdegang der slowenischen Kultur ein langwieriger Prozeß mit zahlreichen Verwicklungen und Komplikationen, der nicht immer synchron und abgestimmt verlief, sondern an die gesellschaftlichen Gegebenheiten der Zeit gebunden war, wobei nur seltene Einzelne auf die allgemeinen Strömungen Einfluß nehmen konnten. Die slowenische nationale Bewegung hatte ähnlich wie bei anderen nichtdeutscher Völker der Monarchie ihre Identität durch klare Distanzierung von deutschen, bzw. auch italienischen Einflüssen begründet. Dabei hatte auch das musikalische Schaffen lange Zeit bloß eine politische Bedeutung.

In diesen Zusammenhängen hat auch die katholische Kirche und die geistliche Musik in Slowenien eine ganz wichtige und einflußreiche Rolle gespielt. Von der Zeiten der Christianisierung in 8. und 9. Jahrhundert wurde das slowenische Volk vom slowenischen kirchlichen Volkslied begleitet. Auch die Protestanten haben sich um das slowenisch gesungene protestantische Lied mit Erfolg bemüht. Ihnen ist sogar die Veröffentlichung einiger Liederbücher gelungen. Die katholische Gegenreformation war bei diesen Bemühungen nicht so erfolgreich. Doch hat sich die geistliche Musik im Rahmen der überall üblichen Standard und Normen entwickelt. In den Kathedralen war die Musik reicher; dort wirkten auch einige gute Musiker besonders aus der Barockzeit kennen wir einige Organisten, Kapellmeister und Komponisten, die z.B. in Ljubljana, Triest, Gorica (Görz), Maribor und Koper ihre Werke hinterlassen haben. Auch das Musikleben in einigen Klöstern dürfte sehr vielschichtig gewesen sein, was zeigen uns die erhaltenen Archive in Ljubljana, Novo Mesto, Celje, Ptuj usw. Es folgten dann aber die Zeiten mit ganz verschiedenen Erfolgen, man kann aber ruhig sagen, daß die Qualität der Musik in den Pfarrkirchen nicht immer auf besonders hohem Niveau stand. Die entstandene Lage war das Resultat einer langen historischen Entwicklung und der gegebenen Möglichkeiten. Die wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen am Ende des 18. Jahrhunderts brachten auch weltanschauliche, politische und nationale Konflikte mit sich, die für die Zeit nach der Französischen Revolution charakteristisch sind. Es kam zu einer größeren Säkularisierung, mit vielen anderen Veränderungen im öffentlichen Leben gehen parallel auch die Veränderungen in der kirchlichen Verwaltung.

Im 19. Jahrhundert änderten sich die Grenzen der Bistüms in Slowenien. Der Prozeß begann schon mit den Reformen der Kaiserin Maria Theresia. Neben dem Bistum in Ljubljana gab es noch das Görzer Erzbistum, im Küstenland das Triester-Koper Bistum und das Bistum in Lavant, später in Maribor. Es gab eine illyrische Metropole, die das Küstenland und Krain und die Südsteiermark umfaßte, wo als Mehrheit Slowenen lebten.

Die Verhältnisse zwischen der Bevölkerung und dem Kler hatten sich nach dem Revolutionsjahr 1848 verschlechtert. Die bischöflichen Pastoralbriefe erregten die Bauern und der Kler hatte die Aufgabe, die Bevölkerung zu beruhigen. Neben all das waren die Bistümer, einige Pfarren und die Kloster als große Besitzer sehr reich und als solche bedeutend. Bei den Land- und Reichstagswahlen hatten die Geistlichen kein Mandat erlangt. Nach dem Zusammenbruch des Absolutismus im Jahre 1861 kam es auch zu Veränderungen. Neue Schwierigkeiten brachten viele Steuern und der Kler konnte die Beschwerden der Bevölkerung nicht mehr aufhalten.

Besonders wichtig aber war in dieser Zeit der nationale Moment. Die Kirche, bzw. die Geistlichen hatten sich im Allgemeinen für das Slowenentum entschieden und an den Wahlen 1867 viele Mandate - organisiert schon als slowenische Partei - gewonnen. Das Verdienst der Geistlichen war besonders Sorge um die Disziplin im slowenischen Lager zu behalten. Auch bei Organisieren der sogenannten »tabori« hatte die Geistlichkeit ihre Verdienste.

Für die slowenische Nationalbewegung kann man nicht sagen, daß sie einseitig oder nur von einer oder der anderen Partei abhängig war. Hier haben sich die Menschen sehr verschiedener Orientationen von Konservativen, Liberalen usw. angesammelt. Die Ansichten auf die Nationalität waren auch sehr verschieden. Die Liberalen waren kühner, die Konservativen mehr zurückhaltend und treuer. Für die Katholiken war die Nationalität nicht das größte Ideal. Die Liberalen schätzten die Nationalität mehr als den Glaube, doch waren alle diese Unterschiede mehr theoretisch, praktisch fast unbedeutend. Die Unterschiede spielten nur in philosophischen Diskursen und parteilichen Polemiken eine Rolle, sonst aber hat sich nie die Frage »Glaube oder Nationalität« gestellt. Die beiden Seiten haben sich für Österreich, aber auch für das Programm des Vereinten Slowenien, entstanden schon im April 1848 in Wien, entschieden. Die beiden Seiten huldigten auch der slawischen Idee und hegten die Hoffnung auf den Sieg über das Germanentum und die Liebe zur Russland als den größten slawischen Staat.

Neben den Beziehungen mit den Tschechen und anderen slawischen Völkern zeigte sich in dieser Zeit noch eine Verbundenheit mit den Tiroler Katholikenbund, sowie mit dem deutschen katholischen konservativen Lager, welches im Jahre 1870 an den Wahlen so erfolgreich aufgetreten war. Aber diese Lager hatte kein Verständnis für das Vereinte Slowenien gezeigt, sondern nur für eine Länderföderation. Er hat nur die slowenischen Bestrebungen für die Forderungen nach Sprachenrechte unterstützt. Später haben sich die Wege getrennt. Doch der Kampf für die sprachlichen Rechte war in allen Bereichen erfolgreich. Die nationale Besinnung schritt weiter vor, was einen stärkt Druck der Regierung auf die slowenische Partei besonders in den 70er Jahren zur Folge hatte. Während des Ringens um die politischen Rechte und um das Programm des „Vereinten Slowenien“ war gerade der Kampf im kulturellen Bereich der bedeutendste. Er verpflichtete die agierenden Kräfte maximal und trieb zur Gestaltung der slowenischen nationalen Identität an. Auch die Musik mußte der Idee der nationalen Erneuerung dienen; denn damals waren für ihren Fortschritt statt künstlerischer Prinzipien noch die nationalen Bedürfnisse ausschlaggebend. Darum ist für viele Musiker dieser Zeit der Wille zur Gestaltung einer eigenständigen Musikkultur, in der die Kompositionen die spezifischen Züge einer nationalen musikalischen Ausdrucksweise tragen, charakteristisch.

Die geistliche Musik dieser Zeit mußte sich den allgemeinen Tendenzen anpassen. Die offizielle Politik der slowenischen Kirche war immer orthodox. Das wichtigste war immer der katholische Glaube. Die Musik war dabei nur ein Mittel, nicht die Absicht. Doch war die Entwicklung der geistlichen Musik bis Anfang der 70er Jahre mehr oder weniger im Rahmen der Möglichkeiten und mehr oder weniger der erfolgreichen Einzelnen. Einer von solchen war z.B. **Gregor Rihar** (1796-1863), der sehr bedeutend für die Erneuerung der geistlichen Musik, aber auch für die national betonte weltliche Musik gewesen ist. Sehr entscheidend war das Entstehen des Musikvereins „Glasbena Matica“ im Jahre 1872, die alle musikalischen Bereiche in allen slowenischen Ländern beherrschen wollte. Die Glasbena Matica veröffentlichte auch geistliche Musikwerke und wollte eigentlich auch ihren Einfluß auf die kirchliche Musik ausüben. Inzwischen kam es aber zur cäcilianischen Bewegung und die Cäcilienvereine haben sich fast in allen slowenischen Bistümern verbreitet. Zuerst - natürlich - in Ljubljana (schon im Jahr 1877), dann auch in Gorica 1883 und in Maribor 1887. Der erste Eingriff des Cäcilienvereins in Ljubljana, war eine Konfrontierung mit den bisher Gültigen in- und außerhalb der kirchlichen Sphäre. Die Bemühungen galten der Erneuerung der geistlichen Musik und Liturgie, die sich von der anthropozentrischen Theologie der Aufklärung abkehrt. Der Cäcilianismus lehnt die säkularisierte Kirchenmusik ab, ebenso die orchestrale Messe der Wiener Klassik und den spätromantischen Kompositionsstil. In Slowenien war dabei das Werk von Gregor Rihar die Hauptzielscheibe, weil seine Lieder »*leer und wirklich sind, den Ohren wohl tun, das Herz aber kalt lassen*« („*puhla in mehkužna, ki ušesa žgace, serce pa merzlo pusti*“), wie bei Hugolin Sattner (*Cerkvena glasba, kakošna je in kakošna bi morala biti*, 1878) in seinem Artikel zu lesen ist. In demselben Artikel lesen wir auch, daß »*die Hauptaufgabe des Gesangs bei der heiligen Messe keine Rührung, sondern nur die Gottesverherrlichung sei*«.

Die meisten Äußerungen beklagen zum Teil stark übertrieben die Mißstände in der Kirchenmusik. Die Trennung zwischen weltlichen und geistlichen Musik gilt streng. »*Die Kirche will den ganzen Menschen von der Welt ab- und zu Gott hinlenken*« (R. Schlecht). Die Haltung des Menschen vor Gott sei Demut, Reue, Schmerz, Zerknirschung, Unwürdigkeit, Erbauung; daher kann eine Musik, die das aszendische Ausdruck entlehnt oder die Phantasie reizt und anfragt, keine Kirchenmusik sein. Rihar's Lieder wurden sogar nach Regensburg an Witt geschickt, der sie beurteilen sollte. Es waren also nur glaubens-ideologische und nicht nationale Ziele wichtig. Es ging eigentlich für die katholische Musikerneuerung, die aber gleichzeitig den konservativsten vatikanischen Rigorismus zur Geltung bringen wollte. Der Choral, der palestrinische Vokalsatz, überhaupt die Vorherrschaft des Vokals, die lateinische Sprache waren zugelassen, Volksgesang aber nur im solchen Maße, welches diese Tendenzen respektierte. Der Cäcilianismus stellt liturgiegeeignete Kompositionen bereit, die auch mit den bescheidenen praktischen Möglichkeiten einer Dorfkirche rechnen. An der nationalen Ebene war es ein sehr scharfer Konflikt und ein Kampf, in welchem die Cäcilianisten eigentlich nicht viele Hoffnung auf einen Sieg hatten. Dieser Kampf war für die nationale Idee gefährlich, weil er eigentlich anational war und zugleich doch ein deutsches Zeichen führte. Es ist charakteristisch und bedeutend, daß sogar die kirchliche Öffentlichkeit widersprochen hat. Dagegen waren die Gläubiger und einige Geistliche.

Sehr ernst wurde der Konflikt zwischen dem Musikverein Glasbena Matica und den Cäcilienverein in Ljubljana. Glasbena Matica wollte ihre Tätigkeit wegen den Cäcilianern nicht einschränken. Das hatte zuerst ungünstige Folgen für den Musikverein. Einige Mitglieder bekannten sich ganz offen als Anhänger der Cäcilianer. Dabei waren auch einige bedeutende Musiker, was für die Glasbena Matica eine Schwächung ihre Position im slowenischen Musikleben bedeutete.

Einer von diesen Musikern war auch der Regens chori in Dom von Ljubljana, der Tscheche **Anton Foerster** (1837-1926), ein erfahrener und guter Musiker, der im Jahre 1867 aus Senj nach Ljubljana gekommen war. Er war der Hauptorganisator, die Seele und der große Reformator in der kirchlichen Musik in Slowenien. Als überzeugter Cäcilianer wirkte er auch auf vielen musikalischen Bereichen. Seine zahlreichen weltlichen sowie kirchlichen Kompositionen (Messen, Litaneien, Marienlieder und viele Orgelwerke) verleihen ihm eine zentrale Stelle im damaligen musikalischen Leben in Ljubljana. Er organisierte im Jahre 1877 eine Orgelschule, die für die Ausbildung der slowenischen Organisten in der Zukunft sehr wichtig war. Er gründete im Jahre 1878 die Zeitschrift *Cerkveni Glasbenik* und war bis 1908 ihr Chefredakteur. Die Zeitschrift veröffentlichte neben verschiedenen Kompositionen auch viele andere Beiträge und eine Chronik des slowenischen Musiklebens. Das Hauptziel war aber die cäcilianische Idee zu propagieren. Als Lehrer wirkte Foerster an vielen Schulen, als guter Organist und Pianist sorgte er für ein solides Niveau des damaligen kirchlichen Musizierens. Seine Oper *Gorenjski slavček* (Der Oberkrainer Nachtigal) aus dem Jahre 1872 ist noch heute eine von der beliebtesten slowenischen Oper. Dies alle waren seine großen Verdienste für die Entwicklung der slowenischen Musik in dieser Zeit, auch Verdienste, die teilweise außerhalb seiner Bemühungen für die Reformierung der kirchlichen Musik stehen. Das aber zeigt, wie eng die Aufgaben auf dem musikalischen Bereiche in Slowenien verwickelt waren.

Neben Foerster haben sich auch andere Komponisten in der cäcilianischen Bewegung hervorgetan (z.B. Hugolin Sattner, Ignacij Hladnik, Danilo Fajgelj u.v.a.) und gegen die Bemühungen anderen Seite gestellt.

Diese Verhältnisse bekamen auch einen politischen Charakter, obwohl die Glasbena Matica versuchte unparteiisch zu wirken. Das aber war im kleinen slowenischen Raum fast unmöglich. Sehr bald kam es zu schärferen Konflikten und die klerikale Tageszeitung *Slovenec* hat die Glasbena Matica als »liberalen Stützpunkt« gekennzeichnet. Mit der Zeit hat der Konflikt immer mehr einen parteilichen Charakter gewonnen. Das hatte schwere Folgen besonders für die Glasbena Matica, obwohl sie mehr kompromissbereit war als die Cäcilianer.

Für die Cäcilianer hat sich aber als Gegenwaffe ihre Bemühungen für die lateinische und nicht Volkssprache in der Kirche gezeigt. Dagegen waren auch einige Geistliche, Foerster wurde sogar kritisiert.

Die cäcilianische Bewegung hat bei uns eine sehr scharfe Kritik und Verurteilung erlebt. Es ist aber interessant, das die Orgelschule eigentlich die erste Schule mit nur slowenischer Unterrichtssprache war und daß der Musikverein Glasbena Matica erst 1878 seine Musikschule eröffnet hat. In dieser Hinsicht ist die Bewertung der Cäcilianer eher positiv als negativ. Von ästhetischer Seite sind die Dinge anders. Die Ästhetik ist nicht theoretisch, sondern praktisch ausgerichtet und philosophisch kaum systematisch durchgebildet. Die Mehrzahl der Werke ist anemisch (besonders die Chöre) und konnten

keine Beliebtheit gewinnen. Von technischer Seite sind sie allerdings einwandfreier als die Werke der früheren Zeit. Viele Werke sind auf lateinische Texte entstanden. Hier aber liegt der Hauptpunkt der Kritiken! Es war nämlich im großen Gegensatz mit den nationalen Zielen, die auch in der Kirche das slowenische Wort und Musik in slowenischer Sprache verlangten. Die Kirche war neben den ersten Schulklassen der einzige Ort, wo die slowenische Sprache auch in der Öffentlichkeit erlaubt und nötig war. Die Bischöfe haben bald die politischen Dimensionen der cäcilianischen Bewegung erkannt und beurteilt und mußten sich für gewisse Korrekturen entscheiden. Die Germanisation war immer stärker und die Vorwürfe des anderen Teiles des politischen Lebens in Slowenien (besonders der Liberalen) wegen der anationalen Politik der Cäcilianisten veränderten allmählich auch die kirchliche Politik in der Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Die neu organisierte klerikale Partei verlangte unbedingten Gehorsam im politischen Kampf.

Die jüngere Generation besann sich wieder auf die Werke Gregor Rihars und im Jahre 1898 erschien eine Sammlung seiner Werke unter dem vielsagenden Titel *Rihar renatus*. Der Cäcilianismus war aber damit noch nicht besiegt. Besonders auf dem Lande waren die Cäcilianer aktiv und hatten einen sehr großen Einfluß auf den allgemeinen Geschmack der Bevölkerung ausgeübt. Dieser Einfluß war sogar so groß, daß er für die Generationen slowenischer kirchlicher Musiker entscheidend war. Hier hat sich diese Musik auch mit der damals so beliebten Musik der Liedertafel vermengt, die in Slowenien mit den Lesevereinen (*čitalnice*), die am Anfang des nationalen Kampfes so wichtig waren - eine eigene Variante gefunden hat.

Aus dieser Zeit sind interessant zwei Liederbücher, die die Spaltung zwischen kirchlicher und weltlicher Sphäre deutlich zeigen. Das sind *Das slowenische Liederbuch* (1896-1900) vom Pfarrer und Musiker **Jakob Aljaž** und das mehr liberale *Liederbuch der Glasbena Matica* (1897) von **Josep Čerin**. Noch interessanter ist aber, dass in beiden Liederbüchern viele gemeinsame Autoren und sogar dieselbe Werke enthalten sind.

Mit dem Auftritt der jüngeren Generation slowenischer Komponisten wie **Stanko Premrl**, **Fran Kimovec** oder **Emil Hochreiter** bekam die cäcilianische Bewegung einen neuen Inhalt und neue Formen. Unter ihrem Einfluß kamen sogar die älteren Cäcilianer wie z.B. **Anton Foerster** und **P. Hugolin Sattner**. Sie kannten Berechtigung einigen Kritiken der cäcilianischen Bewegung. Aber schon in der Zeit, als die nationale Idee gefestigt war und man versuchte die nationalen Probleme auf einer ganz anderen Ebene zu lösen.

Wenn man über die geistliche Musik und die slowenische nationale Bewegung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts spricht, kann man Folgendes feststellen:

1. Die geistliche Musik war immer in erster Linie im Dienste der Liturgie und benützte die nationale Bewegung nur als ein Mittel diese Bewegung mit den Zielen der katholischen Kirche zu verbinden.
2. Obwohl man den slowenischen Geistlichen die Sorge um die slowenische Sprache und slowenische Kultur nicht verneinen darf, war diese Sorge doch auf zweiter Stelle, nach der Sorge um den Glauben. Trotzdem haben sich einige Geistliche auch für eine Musik, die in Einklang mit den nationalen Ideen war, bemüht.

3. Als bleibende Erfolge muß man den Cäcilianern die Gründung der Orgelschule und die Zeitschrift *Cerkveni glasbenik* anerkennen. Die Orgelschule hat zur Verbesserung der allgemeinen Ebene der slowenischen Organisten verhelfen, die Zeitschrift aber ist noch heute als Chronik und reiche Quelle von Materialien wichtig.
4. Man muß aber auch die ästhetische Seite der Musik der Cäcilianer als unadäquat beurteilen. Sie wurde schon in ihrer Zeit als steril und unzeitgemäß kritisiert und auch heute kann man diese Beurteilung nicht ändern.

Die cäcilianische Bewegung ist entstanden, als der nationale Kampf seinen Höhepunkt erreicht hatte. Die cäcilianische Bewegung hat in der Zeit, die besonders wichtig für das nationale Bewußtsein wurde, eine eigene Initiative begonnen, die zuerst ganz und gar im Gegensatz zu den Bemühungen und Zielen der nationalen Bewegung war. Dies hat großen Schaden verursacht, besonders, weil die Cäcilianer in die Kirche meistens die lateinische Sprache propagierten. Ein weiterer Schaden war für die kirchliche, bzw. geistliche Musik allein, weil sie sie beschränken und sie auch von den allgemeinen Strömungen isolieren wollten. Das zeigt auch das Resultat: es sind zwar viele neue Werke entstanden, doch ihre künstlerische Qualität ist oft sehr fraglich. Zum Glück hat man sehr bald die Folgen für die nationalen Ziele anerkannt und sich von dem zuerst deklarierten Zielen distanziert, andererseits haben aber auch einige Komponisten bald diesen falschen Weg erkannt. Leider kamen diese Erkenntnisse spät, also wenn es schon klar war, daß solche Bestrebungen keine Möglichkeit für eine Popularität oder sogar einen Sieg haben.

Die slowenische geistliche Musik ist dann noch lange bei anderen cäcilianischen Idealen geblieben, nur im nationalen Sinn haben sich ihre Ziele dem nationalen Bestrebungen genähert. So konnte der Cäcilianismus überhaupt - obwohl in einer neueren Form - überleben.

Literatur

FELLERER, K. G. (hg.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. 2. Bd. Kassel 19-76.

KURET, P.: „Slowenische Aspekte zu kulturgeschichtlichen und nationalen Problemen zwischen 1860-1910“. In: *COLLOQUIUM Dvořák – Janáček an their Time – Brno 1984*. Brno 1985. S. 139-143.

MANTUANI, J.: „Zgodovinski pregled delovanja Cecilijenega društva v Ljubljani od 1902-1927“. In: *Cerkveni glasbenik* 50 (1927). S. 69-82.

MANTUANI, J.: „Zgodovina slovenske glasbe“. In: *Cerkveni glasbenik* 53 (1930). S. 68-71, 100-106, 133-139, 163-169; 54 (1931), 4-8, 36-41, 68-75, 97-102, 133-137, 172-175; 55 (1932), 42-47, 101-106, 141-146, 166-172.

TROBINA, S.: *Slovenski cerkveni skladatelji*. Maribor 1972.

Zbornik *Vloga cerkve v slovenskem kulturnem razvoju 19. stoletja*. Ljubljana 1989.

Objavljeno v: *Duchovná hudba v 19. storoci*, Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie, Banská Bystrica 19.-22.október 1994. Str. 167-172.

Povzetek

Duhovna glasba in slovensko narodno gibanje v 2. polovici 19. stoletja

Cerkvena glasba je v 19. stoletju prišla v krizo, ker so organisti vnašali vanjo prvine posvetne glasbe in se pri tem zgledovali po dunajski klasiki ali po italijanski belkantovski melodiki. Prvi reformator na Slovenskem je bil Gregor Rihar. Po zgledu cecilijanskega društva za nemško govoreče dežele je bilo leta 1877 v Ljubljani ustanovljeno Cecilijino društvo. Glavni pobudniki so bili Hugolin Sattner, Anton Foerster in Angelik Hribar. Društveni namen je bil »povzdiga in pospešek katoliške cerkvene glasbe [...] na podlagi cerkvenih določb in ukazov. Skrb svojo obrača a) na gregorijansko koralno petje, b) na figuralno mnogoglasno petje starejše in novejše dobe, c) na cerkveno orgljanje, d) na cerkveno petje v domačem jeziku, e) na inštrumentalno godbo, kjer je, in v koliko ne nasprotuje cerkvenemu duhu«. Ustanovili so Orglarsko šolo, ki je v času svojega obstoja v letih 1877–1945 vzgojila 360 organistov (po deželi so vodili tudi posvetne zборе). Skladno s cecilijanskim gibanjem je začel izhajati list *Cerkveni glasbenik*, ena najstarejših slovenskih glasbenih revij, ki je kmalu prerasla apologetičnost in objavljala članke z vseh področij glasbe in muzikologije. –Vendar je cecilijanstvo slabo vplivalo na razvoj nacionalnega prebujanja slovenskega naroda po letu 1848, ker se je preveč zgledovalo po nemškem vzorcu; hkrati je anahronistično vsiljevalo slog iz 16. stoletja in s tem zaviralo razvoj glasbenega romantizma v slovenski cerkveni glasbi.

(Edo Škulj)

Mahler und Ljubljana/Laibach

Die Stadt Ljubljana - im einstigen Österreich-Ungarn Laibach - besaß im 19. Jahrhundert zwei ebenso traditionsreiche wie angesehene musikalische Einrichtungen: das Landestheater und die Philharmonische Gesellschaft, den ältesten Musikverein in Mitteleuropa.¹ Die Philharmonische Gesellschaft, Nachfolgerin der im Jahre 1701 gegründeten Academia Philharmonicorum, war vom Jahre 1794 an bis zum Ende des Ersten Weltkriegs ununterbrochen erfolgreich tätig.

Das Theater² ist im Jahr 1765 aus Anlaß des Besuches des künftigen Kaisers Joseph II. erbaut worden. Es konnte 850 Personen aufnehmen. Die Stadt hatte zu jener Zeit 8000 Einwohner. Allerdings hatten Theatervorstellungen schon viel früher stattgefunden. Im Jahre 1846 wurde das Theatergebäude erneuert und vergrößert. Es umfaßte bis dahin 52 Logen, nunmehr waren es deren 69, und verfügte von nun an über 1000 Sitzplätze.

Bis zum Jahr 1861 wirkte es als Standestheater, dann erhielt es den Titel eines Landschaftlichen Theaters. Es diente die ganze Zeit über seinem Zwecke, es wurden darin Schauspiele, Opern und Operetten, Possen, Komödien und Volksspiele aufgeführt. Darin traten auch Schauspieler des slowenischen Dramatischen Vereins bei Vorstellungen in slowenischer Sprache auf. Erhaltene Materialien bezeugen, daß auf der Laibacher Bühne manche Sänger und Sängerinnen auftraten, die auch auswärts bekannt waren. Das Auftreten von fremden Theatertruppen war allerdings von den zur Verfügung stehenden Mitteln abhängig.

Das Laibacher Theater war ein Provinz-Theater und als solches wurde es auch gewertet. Doch war es ambitiös und versuchte mehrmals, den damaligen österreichischen Theater-Durchschnitt zu überschreiten. Es pflegte die deutsche Kultur, gleichzeitig aber entwickelte sich im Lande auch die slowenische Kultur. Beide wetteiferten miteinander gerade in der Zeit nach den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Es waren Jahre nationaler Kämpfe, als das slowenische Volk sich bemühte, seine Gleichwertigkeit in politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht durchzusetzen. Konkurrenz und scharfe Kontroversen trugen bei, die Qualität auf beiden Seiten zu heben. Die Anzahl der Vereine, in denen bis dahin Slowenen und Deutsche mitarbeiteten, verminderte sich zusehends. Die Slowenen schufen sich allmählich eigene Anstalten und Vereine auf immer zahlreicheren Bereichen der Kultur. Bedeutend war auch der slowenische Dramatische Verein, aus dem sich später das Slowenische Nationaltheater entwickelte. Dieser Verein veranstaltete slowenische Vorstellungen im Landestheater, wo auch Gustav Mahler tätig war (September 1881/April 1882).³

Das Zentrum des slowenischen Musiklebens war jedoch die Glasbena Matica, ein im Jahre 1872 gegründeter slowenischer Musikverein. Die Philharmonische Gesellschaft wurde zu einer mehr oder weniger deutschen Vereinigung. Die slowenische Kunst war in jener Zeit in eine enge Verbindung mit der nationalen Bewegung getreten. Sie war deshalb den Entwicklungsgängen der großen Welt stärker entrückt als es im Anfang des 19.

1 Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899-1919* [Die Musik in Ljubljana 1899-1919], Ljubljana 1985.

2 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče* [Slowenisches Theater], Ljubljana 1892.

3 Dragotin Cvetko, »Gustav Mahlers Saison 1881/82 in Laibach (Slowenien)«, *Musik des Ostens*, 5 (1969), 74-83.

Jahrhunderts der Fall war. Sie konnte deshalb einem bald stärker, bald weniger ausgeprägten Provinzialismus nicht enttrinnen.

Mahlers Wirken in Laibach ist sehr dürftig dokumentiert. Man ist im wesentlichen auf Zeitungsberichte angewiesen.⁴ Angaben über seine Teilnahme am gesellschaftlichen Leben sind nicht vorhanden. Auch Briefe, aus denen man etwas darüber entnehmen könnte, sind nicht überliefert. Als Dirigent des Landestheaters war er stark engagiert, wie die zahlreichen Aufführungen, die er vorbereiten und leiten mußte, genügend bezeugen.

Die Berichte in der *Laibacher Zeitung* sind schon ausgewertet worden. Unberücksichtigt blieb jedoch das *Laibacher Wochenblatt*. Seine Berichte ergänzen das bisher Bekannte. Ich darf daher im Folgenden den einzelnen Berichten nachgehen und damit zur Kenntnis von Mahlers Laibacher Tätigkeit beitragen.

Der Berichterstatter im *Laibacher Wochenblatt* verfolgte die Ereignisse im Theater nicht so gewissenhaft wie jener in der *Laibacher Zeitung*, doch würdigte er Mahlers Schaffen mit Begeisterung und Lob.

Die *Laibacher Zeitung* liefert allerdings mit ihren täglichen Berichten über die Ereignisse im Theater die Möglichkeit einer genauen Rekonstruktion von Mahlers Wirken, so daß man trotz Mangel an originalen Theaterzetteln und Plakaten genügend informiert ist über die rund 80 Aufführungen, die Mahler in Laibach geleitet hat.

Das Landestheater

Mahler kam nach seinem kurzen Engagement als Kurkapellmeister in Bad Hall in Oberösterreich über die Agentur Gustav Löwy nach Laibach, wo er einen guten Freund und Studienkollegen hatte. Dies war Anton Krisper aus einer reichen Laibacher Kaufmannsfamilie.⁵ Die Freundschaft zwischen Krisper und Mahler wird auch durch einige erhaltene Briefe, die zwischen 1879 und 1880 entstanden sind, bezeugt. Es wäre möglich, daß Mahlers Entscheidung, dem Ruf nach Laibach zu folgen, auf den Einfluß Krispers zurückzuführen ist.

Die Verhältnisse, die Mahler in Laibach traf, habe ich schon kurz gestreift. Als Theaterdirektor fungierte zu jener Zeit Alexander Mondheim-Schreiner, Komiker und Regisseur. Von ihm wurde Mahler als erster Kapellmeister engagiert. Das Orchester zählte damals 18 Musiker, es konnten jedoch wenn nötig Musiker der Militärkapelle

⁴ Die Frage des Verfassers der Beiträge über Theater- und Konzertwesen in Laibach bleibt für die Saison 1881/82 offen. Der *Deutsche Bühnen Almanach* erwähnt zwar, daß in der *Laibacher Zeitung* und im *Laibacher Wochenblatt* über die Vorstellungen berichtet wird, führt aber keinen Verfassernamen an. Erst für das Jahr 1884 wird als Chronist in der *Laibacher Zeitung* Peter von Radics (1836-1912) angegeben, ein bekannter Historiker und Autor zahlreicher Werke, auch über Theater und Musik. Für das Jahr 1885 wird a.a.o. als Chronist der Autor Konschegg angeführt. Es dürfte sich um Valentin Konek (Konschegg) (1816-1899) handeln, der am Laibacher Gymnasium bis zu seiner Pensionierung (1886) tätig war. Im selben Jahre hätten - so der *Deutsche Bühnen Almanach* - die Rezensentenstelle in der *Laibacher Zeitung* Robert (Rupert) Bezek (Besek), im *Laibacher Wochenblatt* aber Dr. Adolf Schaffer übernommen. Rupert Bezek (1858-1903) war dem Fach nach Jurist, wohl aber musikalisch und ästhetisch gebildet. Er schrieb Konzertkritiken für *Slovenski Narod* (Das slowenische Volk) und für die deutschsprachige *Laibacher Zeitung*. Adolf Schaffer (1840-1905) war Politiker und Sekretär des deutsch-liberalen Konstitutionellen Vereins in Laibach, Mitglied des Stadtrates, später Vorsitzender der deutschen Partei in Krain und ausgesprochener deutscher Liberaler. Er war in den Laibacher deutschen Vereinen tätig und leitete zwanzig Jahre lang die Intendanz des Deutschen Theaters in Laibach.

⁵ Primož Kuret, »Gustav Mahler und Anton Krisper«, in: *Muzikološki zbornik* [Musicological Annual], 17 (1981), 77-83; vgl. *Mahler-Lexikon*, S. 146.

hinzutreten. Der Chor bestand aus 7 Männer- und 7 Frauenstimmen. Unter den Sängern, die Mahler während seiner Saison zur Verfügung standen, wurden in den Kritiken als lobenswert erwähnt besonders die Sopranistin Caroline Fischer und der Tenorist Friedrich (Fritz) Erl. Dieser trat im April 1882 drei Abende im Berliner Hoftheater auf. Man vermerkte, daß dieses Gastspiel voraus-sichtlich ein Engagement des begabten sympathischen Sängers zur Folge haben werde. Der dritte bedeutendere Sänger dieser Saison war der italienische Bariton Alessandro Luzzato. Außerdem waren die Sänger Kmenth, Linori, Payer und Unger, sowie die Sängerinnen Bruck, von Wagner, von Sonnleithner und andere engagiert. Die Szene wurde von einem Herrn Stadler, die Beleuchtung von einem Herrn Grill besorgt. Das Theater hatte 7 Billeteure. Die *Laibacher Zeitung*, die zu Beginn der Saison die Namen der Sänger und der mitwirkenden Künstler sowie das Repertoire veröffentlicht hatte, verwies die Leser auch darauf, daß im Schaufenster der Giontini'schen Buchhandlung ein Tableau mit photographischen Porträts der Mitglieder der Bühne für die Saison 1881/82 ausgestellt sei. Dieselbe Zeitung wünschte zur Eröffnungsvorstellung der neuen Direktion, die sich - wie man liest - alle Mühe gab, ein befriedigendes Ensemble zusammenzustellen, »alles Glück für ihre aufrichtigen Bestrebungen im Interesse der Kunst und des Geschmacks unseres Publicums. Es ist zu hoffen, daß letzteres die Intentionen der Bühnenleitung durch anhaltenden guten Besuch des Theaters fördern und dauernd möglich erhalten werde«.

Wie bekannt, dirigierte Mahler schon bei der ersten Vorstellung der Saison. Man gab das Stück *Bürgerlich und Romantisch* (UA 1835) von Eduard von Bauernfeld. Eingeleitet wurde der Festabend durch Beethovens *Egmont*- Ouvertüre, »welche das Orchester« - so die *Laibacher Zeitung* - »unter der Leitung des Kapellmeisters Gustav Mahler exact zur Ausführung brachte«. Nun aber überlassen wir das Wort über Mahlers Wirken den Berichterstattern der beiden Laibacher Zeitungen.

Die erste Opernpremiere war *Il Trovatore* von Giuseppe Verdi. Die *Laibacher Zeitung* berichtet: »Das Orchester unter Herrn Mahlers Leitung hielt sich wacker.« Das Laibacher Wochenblatt ist ausführlicher:

»Der Troubadour eröffnete den Reigen der Opernvorstellungen. Capellmeister Mahler ließ es sich angelegen sein, die Oper gewissenhaft einzustudieren und glauben wir die Überzeugung aussprechen zu dürfen, daß derselbe seiner Aufgabe vollkommen gewachsen ist und auch in Hinkunft beim Einstudieren die größte Sorgfalt an den Tag legen wird.«⁶

Auch die weiteren Aufführungen dieser Oper verliefen - wie die *Laibacher Zeitung* schrieb - »höchst genußreich«, »erfolgreich« usw. Mit den Sängern wie Erl (Manrico) und Luzzato (Luna) »fühlte sich das Orchester durch die Sicherheit der Sänger gehoben, ja, es gerieth förmlich ins Feuer«. ⁷ Die nächste Novität, die Operette *Giroflé-Girofla* (UA 1874) von Charles Lecocq, »war unter Mahlers Leitung«, heißt es, »voller Verve«. ⁸

Ein durchschlagender Erfolg muß die Vorstellung von Mozarts *Zauberflöte* gewesen sein. Das *Laibacher Wochenblatt* schrieb:

»Eine Mozartsche Oper auf der Laibacher Bühne aufgeführt zusehen, gehört gewiß zur großen Seltenheit. Seit der Direction Kotzby [in den Jahren 1873 bis 1875] wurden *Don Juan* und *Figaros Hochzeit* nicht gegeben, die Zauberflöte aber sogar seit der Direction Zöllner [in der

⁶ *Laibacher Zeitung* (LZg), 24. September 1881; *Laibacher Wochenblatt* (LWb), 10. September 1881.

⁷ LZg, 4. Oktober 1881.

⁸ LWb, 15. Oktober 1881.

Saison 1856/57] nicht und unseres Wissens nur einmal zum Vortheile des damaligen vielbeliebten Tenoristen Ander. Ganz natürlich also war es, daß man heuer mit großen Erwartungen der ersten Aufführung der Mozartschen *Zauberflöte* entgegensah und Logen und Sitze zu dieser Vorstellung schon tags vorher vergriffen gewesen. Wenn wir jenen Maßstab anlegen, der uns bei der Beurtheilung von Aufführungen auf einer Provinzbühne als der richtige zu sein scheint, so stellen wir der Aufführung der *Zauberflöte* auf hiesiger Bühne das Zeugnis aus, daß sie im großen Ganzen recht gut, daß einzelne Leistungen sogar sehr gute gewesen. Herr Mahler ist unstreitig ein geschickter Capellmeister und hat sich auch um diese Opernaufführung wirklich großes Verdienst erworben. Das Orchester oblag seiner Aufgabe noch selten mit solcher Präcision und die Chöre leisteten mit Rücksicht unserer Verhältnisse wirklich Staunenwerthes.«⁹

Über Mozarts *Zauberflöte* ist in der *Laibacher Zeitung* sogar ein Feuilleton erschienen (2. Oktober). Da heißt es:

»[...] wie wir dies sogleich nach der ersten Vorführung dieser Oper constatieren, war dieselbe nach jeder Richtung eine für die Verhältnisse einer Provinzbühne vorzügliche, sowohl in gesanglicher als auch in orchesterlicher Beziehung. Die *Zauberflöte* ist unter der Leitung des Kapellmeisters Mahlers sorgfältigst mit allem Eifer und vielem Fleiß studiert und probiert worden, sie verlangt aber auch das aufmerksamste Eingehen in die kleinsten Details der Composition. Da ist alles wichtig, nichts ist nebensächlich, die kleinste Partie muß gerade so exact gesungen werden, als wie die Hauptpartien und nur, wenn alle Mitwirkenden zusammenhelfen, ist die Gefahr eines Mißerfolges, der gerade bei der *Zauberflöte* sehr nahe liegt, ausgeschlossen, und nur mit dem Aufgebote eines gelungenen Ensembles ist der Erfolg ein sicherer. Diese erste und wichtigste Grundbedingung war vorhanden. Nicht nur die Hauptpartien waren fleißig studiert und befanden sich in bewährten Händen, sondern es waren auch die kleineren Partien durch erste Kräfte besetzt und fanden also ihre vorzüglichen Vertreter [...].«¹⁰

Auch die Einstudierung war Mahlers Verdienst. Es folgten dann die Vorstellungen von Suppés *Fatinitza* (UA 1876), »wozu das Orchester sein redlich Teil beitrug«,¹¹ darin Flotows Oper *Martha* (UA 1847), »wo das sehr gut besuchte Haus geradezu elektrisiert war durch die fascinierende Wirkung, welche die noch heute überall so gern gehörte Oper ausübte!«¹² Nebenbei legte aber die *Laibacher Zeitung* »Herrn Capellmeister Mahler dringend an's Herz, sich die Fortbildung von Frl. Fischer, einer ausgezeichneten Sängerin, sehr angelegen sein zu lassen«. Der Kritiker meinte, daß sich ihre Stimme für den »colorirten Gesang nicht sonderlich eignet, und diese Partie offenbar mit ihr mangelhaft einstudiert wurde«.

Nach zwei Monaten der Theatersaison konstatierte der Kritiker des *Laibacher Wochenblatts*, daß »die Unternehmung Mondheim-Schreiner eifrigst bemüht ist, durch Aufführung von beliebten Opern, Operetten und Volksspielen die heurige Saison zu einer interessanten und angenehmen zu gestalten. Die vom Director Mondheim engagierte Gesellschaft zählt tüchtige, darunter sogar einige vorzügliche Kräfte [...] Durchschlagende Erfolge erzielten die Aufführungen der Opern *Troubadour*, *Freischütz*, *Zauberflöte* und *Martha*«. ¹³ Nicht so zufrieden war der Kritiker mit den Operetten.

⁹ *LWb*, 5. November 1881.

¹⁰ *LZg*, 2. Oktober 1881.

¹¹ *LZg*, 3. November 1881.

¹² *LZg*, 8. November 1881.

¹³ *LWb*, 19. November 1881.

Es folgten Vorstellungen von Offenbachs *La Vie parisienne* (UA 1866), Suppés *Boccaccio* (UA 1879), Donizettis *Lucrezia Borgia* (UA 1833) und die Benefizvorstellung für den Schauspieler und Regisseur Wallhof, der sich Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* ausgewählt hatte. Auch bei dieser Vorstellung wirkte Mahler mit. Der Kritiker der *Laibacher Zeitung* schrieb: »Die begleitende Musik von Mendelssohn wurde vom Orchester sehr gut vorgetragen und hatte wahrlich nicht wenig Antheil an dem Gelingen der Vorstellung.«¹⁴ Auf dem Repertoire stand weiters auch Johann Straußens Operette *Cagliostro in Wien* (UA 1875). Mahler hat wieder »Beethovens Originalmusik zu *Egmont* in verdienstlicher Weise zu Gehör gebracht und fand ebenfalls seine Anerkennung seitens des sehr gut besuchten Hauses.«¹⁵ Die Vorstellung von Goethes *Egmont* wurde zum Benefiz für eine Schauspielerin aufgeführt.

Viel Aufmerksamkeit fand die Vorstellung von Rossinis Oper *Il barbiere di Siviglia*. Die Oper war in Laibach wie überall sehr beliebt. »Die Aufführung unter Herrn Mahlers Leitung ging recht gut vonstatten, und es kamen gestern keinerlei Störungen vor.«¹⁶ An diesen Störungen hatten sonst besonders die Sänger schuld. Im neuen Jahr folgte dann zuerst Suppes Operette *Donna Juanita* (UA 1880), sodann wieder *Il trovatore*, diesmal mit Gästen aus Graz. Die Vorstellung erwähnt der Kritiker mit Lob: »Auch constatieren wir mit Vergnügen, daß das Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Mahler sich wacker hielt und alles ohne Störung vonstatten ging.«¹⁷ Die Vorstellung von Verdis *Ernani* (UA 1844) »unter der Leitung Herrn Mahlers war eine befriedigende.«¹⁸ Die erste Reprise dieser Oper »verlief in jeder Weise befriedigend. Auch Chor und Orchester hielten sich in anerkennenswerter Weise brav.«¹⁹

Ende Januar gelang Gounods Oper *Margarethe* (Faust) zur ersten Aufführung in der Saison. Nach den Worten des Berichterstatters in der *Laibacher Zeitung* war die Vorstellung »glänzend und das Haus war ausverkauft. Alle fügten sich in das Ensemble bestens ein - dergleichen ist vom Chor und Orchester unter des Herrn Kapellmeisters Mahlers Leitung nur gutes zu berichten.«²⁰

»Exact und befriedigend« war auch die Vorstellung von Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor* (UA 184ß). Auch diesmal berichtete die *Laibacher Zeitung* in Form eines Feuilletons über die Vorstellung.²¹

Mahler als Konzertdirigent und Pianist

Am 4. März 1882 fand das 4. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft statt, die unter der musikalischen Leitung und Programmverantwortung des Tschechen Anton Nedved stand. Jedes Jahr organisierte die Gesellschaft einige symphonische und vokal-instrumentale Konzerte sowie Gastkonzerte fremder Künstler. So gastierte z.B. vor dem Konzert, an dem Mahler mitwirkte, in Laibach der Klaviervirtuose Alfred Grünfeld. Unter den größeren Werken, die in dieser Saison aufgeführt wurden, waren z.B. Niels

¹⁴ LZg, 1. Dezember 1881.

¹⁵ LZg, 10. Dezember 1881

¹⁶ LZg, 17. Dezember 1881.

¹⁷ LZg, 11. Januar 1882.

¹⁸ LZg, 12. Januar 1882.

¹⁹ LZg, 16. Januar 1882.

²⁰ LZg, 28. Januar 1882.

²¹ LZg, 11. Februar 1882.

Gades *Violinkonzert* mit dem Violinisten Hans Gerstner, Robert Volkmanns *Symphonie in B-Dur*, Berlioz' Overture zu *Benvenuto Cellini*, Schumanns *Der Kose Pilgerfahrt*, Richard Wagners Marsch und Chor aus der Oper *Tannhäuser*, Mendelssohns Overture zu der *Schönen Melusine*, Anton Rubinsteins *Viertes Klavierkonzert* (mit Josef Zöhler), Beethovens *Siebte Symphonie* u.a.

Musikdirektor Nedved hatte Mahler eingeladen, beim 4. Konzert in der Saison mitzuwirken. Das Programm war zusammengestellt aus Werken von Julius Otto Grimm, Johannes Brahms, A. Dorn, Luigi Boccherini und Antonín Dvořák. Mahler spielte Mendelssohns *Capriccio brillant* h-Moll op. 22 in mit Begleitung eines Streichquartetts. Weiter spielte er noch das „Jagdlied“ und den „Vogel als Prophet“ aus Schumanns *Waldscenen* op. 82 und Chopins Polonaise in As-Dur op. 53.

Die Kritik in der *Laibacher Zeitung* drückte ihre Zufriedenheit mit dem Konzert aus und besonders Mahler wurde viel Anerkennung gezollt:

»Der *Capriccio brillante* [sic] von Mendelssohn gab Herrn Mahler die beste Gelegenheit, sich dem Laibacher Publicum als tüchtiger Clavierspieler vorzustellen, der über eine brillante Technik verfügt und dieselbe auch richtig anzuwenden versteht. Herr Mahler ist ein Zögling des Wiener Konservatoriums und speziell im Pianoforte ein Schüler des Professors Epstein, in der Composition errang er den ersten Preis. Für seine gestrigen Vorträge ward Herr Mahler durch lebhaften Beifall ausgezeichnet, insbesondere für den selbstständigen bravourösen Vortrag mehrerer Musikstücke von Schumann und Chopin.«²²

Auch der Bericht im *Laibacher Wochenblatt* war voll des Lobes:

»Herr Gustav Mahler, Kapellmeister des hierlandschaftlichen Theaters präsentierte sich in vier kleineren Piecen (von Mendelssohn, Schumann und Chopin) als gutgeschulter Zögling des Wiener Konservatoriums; kräftiger Anschlag und vorzügliche Technik sind Herrn Mahlers hervorragende Eigenschaften, die in dem Concertsaale verdiente Anerkennung erfuhren [...].«²³

Im Opernteil folgten noch Aufführungen der *Zauberflöte* und von Johann Straußens *Lustigem Krieg* (UA 1881). Das *Laibacher Wochenblatt* schrieb über die Vorstellung:

»Herr Kapellmeister Mahler dirigiert mit Präcision und Feuer unter Beobachtung feinsten Nüancirung, Solo- und Chorgesangskräfte und auch das Orchester leisten vorzügliches [...].«²⁴

Die Saison ging zu Ende und es reichten sich die Benefizvorstellungen. Mahler hatte seine am 23. März 1882. Die *Laibacher Zeitung* wies schon zwei Tage vor der Vorstellung darauf hin:

»Kapellmeister Herr Mahler hat sein Benefiz; derselbe hat die heuer noch nicht gegebene beliebte Oper *Stradella* gewählt, und es ist dem tüchtigen und thätigen Dirigenten unserer Oper, Operette und Gesangposse, der im Laufe der Saison viele Mühe und Plage hatte, ein sehr guter Besuch des Hauses aufrichtigst zu wünschen.«²⁵

Und nach der Vorstellung:

»Gestern hörten wir zum erstenmale in dieser Saison Flotows liebeliche Oper *Alessandro Stradella*, die sich unser unermüdlich thätige und strebsame Kapellmeister Herr Gustav Mahler zu seinem Benefiz gewählt hatte, und die, fleißig einstudiert, auch ganz gut vonstatten gieng.

²² *LZg*, 6. März 1882.

²³ *LWb*, 11. März 1882.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *LZg*, 21. März 1882.

Als der Benefiziant erschien, ward er von dem ziemlich zahlreichen anwesenden Publicum mit lebhaftem Beifalle und vom Orchester mit einem Tusch empfangen, sowie er auch einen großen Lorbeerkrantz erhielt, welches Zeichen der Anerkennung dieser tüchtig geschulte Musiker, der es wirklich ernst nimmt mit seiner schwierigen Aufgabe und der auch die Saison über viele Mühe und Plage hatte, wohl verdient.«²⁶

Theatervorstellungen per Telephon

Diese letzten Vorstellungen der Saison in Laibach waren Theatervorstellungen per Telephon! »Und bis zum Schluß der Saison finden in der Theaterdirectionskanzlei die auch hier schon sehr beliebten Vorstellungen per Telephon statt,« schrieb die *Laibacher Zeitung*.²⁷ Die ersten sogenannten Telephonconcerte (die Konzerte wurden per Mikrophon auf der Bühne in das lokale Telephonnetz eingespeist) fanden in Paris und in Wien im Jahre 1877 statt. So berichtet z.B. das *Wiener Fremdenblatt* vom 23. Dezember 1877 über ein Telephonkonzert.

Mahler ist dann noch einmal bei einer „Künstlerakademie“ aufgetreten. Das Konzert, das am 2. April stattfand, war als Benefiz für das Chorpersonal gedacht. Mitgewirkt haben die Musikkapelle des k.k. 26. Infanterieregiments unter der Leitung des Kapellmeisters Czerny, sowie viele Opernsänger und Laibacher Künstler. Mahler begleitete am Klavier den Violinisten Hans Gerstner. Sie spielten eine Ballade und eine Polonaise von Henry Vieuxtemps. Dies war auch der letzte Auftritt Gustav Mahlers in Laibach. Schon am nächsten Tag reiste er nach Triest, um zum erstenmal das Meer zu bewundern. Die Laibacher Episode war zu Ende und vor Mahler standen größere und bedeutendere Aufgaben.

Wie immer Mahler seine Tätigkeit in Laibach später eingeschätzt haben mag, feststeht, daß er hier für seinen Einsatz voller Anerkennung und Bekräftigung teilhaftig geworden ist. Die Künstler, mit denen er arbeitete und die Vorstellungen vorbereitete, waren nicht nur durchschnittliche Kräfte, es fanden sich unter ihnen auch einige versprechende Talente (so z.B. der Tenorist Friedrich Erl, der später in der Uraufführung von Wolfs *Corregidor* in Mannheim sang, und die Sopranistin Caroline Fischer). Er hatte die Möglichkeit zu voller Tätigkeit und zum Einsammeln von Erfahrungen, die für einen jungen Dirigenten äußerst wertvoll sind.

Für die Stadt Laibach wiederum bedeutete Mahlers Wirken - verfolgt man bloß die Kritiken in den Zeitungen - einen außerordentlichen Gewinn. Das Publikum war zufrieden und das Opernhaus war - auch durch Mahlers Verdienst - oft überfüllt. Einige Aufführungen, so *Die Zauberflöte*, *Alessandro Stradella* und andere, waren für das damalige Laibach ein gesellschaftliches und künstlerisches Ereignis, da ja die Stadt - dank der Philharmonischen Gesellschaft - trotz ihres Provinz-Charakters die Musik hoch zu schätzen wußte und einen guten Einblick in die Musikkultur und in den Kreis der damaligen Künstler besaß. Man kann sagen, daß die Laibacher Saison 1881/82 für beide Seiten ein Gewinn war.

²⁶ LZg, 26. März 1882.

²⁷ LZg, 28. März 1882; vgl. A. Urbanitzky, *Die Elektrizität im Dienste der Menschheit*, Leipzig 1885; M. Schmidt, *Tolle Erfindungen des 19. Jahrhunderts*, Stalling 1975, S. 102.

Objavljeno v: *Das Gustav–Mahler–Fest Hamburg 1989*. Bericht über den Internationalen Gustav–Mahler–Kongreß. Herausgegeben von Matthias Theodor Vogt. Kassel [etc.], Bärenreiter, 1991. Str. 133–142.

Povzetek

Mahler v Ljubljani

Mahlerjevo delo v Ljubljani lahko spremljamo po časopisnih poročilih. Vse predstave v gledališču je zelo skrbno in natančno beležil ljubljanski nemški dnevnik *Laibacher Zeitung*, ki je vsak dan sproti napovedoval program in naslednji dan o izvedbah bolj ali manj natančno poročal. Vestni in natančni kronist v *Laibacher Zeitungu* nam omogoča dokaj natančno rekonstrukcijo Mahlerjevega dela v ljubljanskem Deželnem gledališču in tako smo kljub pomanjkanju izvornih gledaliških plakatov kar dobro informirani o vseh predstavah tega časa. Kritika, poročila in recenzije so bile namenjene predvsem dosežkom posameznih pevcev in ansamblov. Iz njih pa ne izvemo ničesar o sami predstavi, režiji, scenografiji, kostumografiji ipd. Kritika očitno to ni zanimalo. Glavno pozornost je posvetil izvedenemu delu in njegovemu avtorju (zlasti v podlistkih, ki so izhajali ob pomembnejših gledaliških dogodkih, kot je bila npr. uprizoritev Mozartove *Čarobne piščali*). Drugi del kritike je namenil nastopajočim pevcem, nekatere je neprizanesljivo grajal, drugim pel hvalospeve. Kritično je ocenjeval tudi orkester. Iz njegovih opisov je razvidno, da je bil orkester včasih na solidni višini, drugič nekoliko manj, vedno pa je pohvalno ocenil dirigenta Gustava Mahlerja.

(Edo Škulj)

Laibacher Orchesterverhältnisse und Mahler Orchesterbesetzung in Laibach

Im ehemaligen österreichischen Kronland Herzogtum Krain mit der Hauptstadt Ljubljana – österreichisch Laibach, heute die Hauptstadt der Republik Slowenien – war die Musik immer hoch angesehen. Schon im 16. Jahrhundert existierte eine landschaftliche Miliz; zu diesem landschaftlichen krainischen Militär gehörte auch ein Musikkorps – die landschaftlichen (oder Landschafts-) Trompeter und Heerpauker.¹ Die Stadt Laibach hatte bereits im 16. Jahrhundert ihre Bürgerwehr und im Anschluß an diese Bürgermiliz ihr eigenes Musikkorps, die sogenannten „Stadtthurner“. Diese Musiker hatten die Verpflichtung, sich im Sommer alle Tage, im Winter dann und wann um 11 Uhr vormittags in ihrer grünen „Stadtliberey“ (Livrée) auf den Pfeiferturm auf dem Schloßberg zu begeben und sich von dem Turm herab mit drei Posaunen und einem Zinken oder Cornet hören zu lassen.² Außerdem spielten sie bei festlichen Anlässen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war ihnen eine Konkurrenz in den Stadtgeigern entstanden.

Schon am Anfang des 18. Jahrhunderts (1701) wurde in Laibach der erste musikalische Verein in der habsburgischen Monarchie gegründet, die „Academia philharmonicorum labacensium“. Aus den Quellen wissen wir, daß diese „Philharmoniker“ bei großen Festen mit einem Orchester von 50 bis 60 Musiker aufgetreten sind, so z.B. bei der Einweihung des Domes im Jahre 1707. Am Ende des 18. Jahrhunderts entstand in Laibach 1794 die „Philharmonische Gesellschaft“, ein gut organisierter Musikverein mit Statuten, Orchester-Instruktionen und sogar einem Musicalien-Katalog aus dem Jahr 1804, der uns zeigt, welche Literatur das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft spielte. Aus Quellen des Jahres 1802 wissen wir, welches Orchester damals existierte. Das Orchester hatte zu dieser Zeit 25 Musiker, und zwar: 4 erste und 4 zweite Geigen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 1 Clarino, 1 Timpano und 1 Contrafagott.

Neben der Philharmonischen Gesellschaft wirkte in Ljubljana auch eine Domkapelle, aber wahrscheinlich waren die Musiker dieselben. Als Napoleon im Jahre 1809 die Illyrischen Provinzen mit der Hauptstadt Ljubljana gründete, mußte die Philharmonische Gesellschaft ihre Tätigkeit mit ihren Konzerten unterbrechen. Trotzdem sind aber in Ljubljana verschiedene Theatergruppen aufgetreten. So z.B. die Theatergruppe Lorenz Gindl. Aus dem Vertrag geht hervor, daß die Gruppe ein Orchester mit 14 Musiker besorgen mußte – und zwar: 2 erste und 2 zweite Geigen, eine Bratsche, 1 Violoncello, 1 Kontrabaß, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 1 Fagott und 2 Hörner.

Nebenbei wirkten in Ljubljana stets auch Militärmusikkapellen. So schreibt der Kulturhistoriker Peter von Radics, daß im Sommer 1802 das erste Militärkonzert in Laibach stattgefunden hat: „Die Herrn Offiziere haben eine prächtige Cassation (Abendständchen) geben vor dem Generalstab mit dem Hackbrett!“ [also ungarische Musik!]. Aus anderen Quellen wissen wir über weitere solche Ereignisse. Radics schreibt in seinem Buch *Frau Musica in Krain*: „ein einflussreicher Faktor zur Entwicklung des Musiklebens ergab sich stets in der Anwesenheit einer Militärmusikkapelle“.³

1 Vgl. *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain*, 1860, S.93.

2 Johann Weichard Freiherr von Valhvasor, *Die Ehre des Herzogthums Crain*, 4 Bde., Laibach und Nürnberg 1680 (Reprint München 1970), Bd. 1, S.669.

3 Peter von Radics, *Frau Musica in Krain*, Laibach 1877, S. 18.

Auch im Landschaftlichen Theater, das im Jahre 1765 aus Anlaß des Besuches von Kaiserin Maria Theresia in Laibach erbaut wurde, wirkte immer ein Orchester mit.

Als Gustav Mahler im Jahr 1881 nach Laibach/Ljubljana kam, war er 21 Jahre alt. Über sein Engagement berichtete die *Laibacher Zeitung* schon am 6. Mai, darüber wird in den Mahler-Biographien allerdings nicht berichtet.⁴ Noch immer trifft man nämlich auf die Meinung, daß Mahler im Sommer 1881 nicht wußte, was er machen würde.⁵ Die erste Hälfte des Jahres 1881 liegt für Mahlers Biographen größtenteils im Dunkeln. Aus der *Laibacher Zeitung* aber ist ersichtlich, daß der „Kapellmeister Gustav Mahler aus Wien seinen Vertrag schon in Mai 1881 unterschrieb“. Dieselbe *Laibacher Zeitung* berichtete am 9. September wieder über dieses Thema und auch über die Namen der neu engagierten Künstler und über die anderen Mitarbeiter des Laibacher Landschaftlichen Theaters in der neuen Saison.

Im Staatsarchiv Sloweniens ist unter der Bezeichnung „Präsidium der Landesversammlung und des Landesausschusses 1471“ der Vertrag zwischen dem Landschaftlichen Theater und dem Landesausschuß erhalten, der am 27. April 1881 unterschrieben wurde. Der Vertrag hat 24 Paragraphen und zeigt uns die damaligen Theaterverhältnisse in Ljubljana. Im Folgenden wollen wir uns den Vertrag näher anschauen.

Schon im Paragraph 1 lesen wir:

Die artistische Leitung rücksichtlich der Operetten, Schau-Lustspiele und Posse wird lediglich vom Herrn Alexander Schreiner Mondheim, rücksichtlich der Opern lediglich vom Herrn Emanuel Urban besorgt werden und sind auch hier die Verfügungen eines Unternehmers für Beide bindend.

Im Paragraph 3 verpflichten sich die Theaterunternehmer,

in der Saison außer Schau-Lustspiel und Possen auch Opern und Operetten in würdiger Weise in Szene zu setzen, und es haben in jeder Woche mindestens zwei Opern oder Operettenaufführungen stattzufinden. Bei Festsetzung des Repertoires verbinden sich die Unternehmer vorzüglich dem gebildeten Publikum Rechnung zu tragen und mehrere neue Stücke namentlich im Opern und Operettenfache vorzuführen.

Und weiter: im Paragraph 8

verpflichtet sich die Theaterunternehmung dafür zu sorgen, dass sowohl die Darstellungen, als auch die Ausstattung aller aufzuführenden Stücke dem Anstande und den gerechten Ansprüchen des Publikums entsprechen, und es nimmt die Theaterunternehmung ausdrücklich die Pflicht auf sich, eine durchwegs anständige Garderobe und falls neue Dekorationen oder Versetzstücke erforderlich wären, auch diese letzteren auf ihre eigenen Kosten bei-zustellen. Der Theaterfond bestreitet bloß die zur Erhaltung des Gebäudes, Szenariums und des Schnürbodens notwendigen Herstellungen, dann die Anschaffung neuer Dekorationen, wofern diese letzteren vom Landesausschusse selbst angeordnet und bestellt wurden. Um solche Anschaffungen aus dem Theaterfonde müsste die Theaterdirektion für den Fall bitten, als die Aufführung besonders kostspieliger Ausstattungsstücke gewünscht werden sollte.

Über das Personal spricht der Paragraph 9:

4 Primož Kuret, *Mahler in Laibach*, Wien 2001, S.42.

5 Vgl. z.B. Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler – Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S.134.

vom Theaterunternehmer zu engagierende Personale hat nicht nur im Schau- und Lustspielfache, sowie in der Posse, sondern auch im Genre der Oper und Operetten so ausgewählt zu sein, dass die Besetzung eine vollkommene und eine sehr gute Aufführung gesichert ist. Die Theaterunternehmer haben spätestens 14 Tage vor Beginn der Theatersaison den Personal- und Gagenstand nebst den Kontrakten dem Landesausschusse vorzulegen. Letztere müssen die Bestimmung enthalten, dass den Unternehmern die Rechte aus dem Engagement gegen die engagierten Mitglieder solidarisch zustehen, andererseits dass sie für ihre Verpflichtung den Engagierten gegenüber ebenfalls solidarisch zu haften haben. Die Gesellschaft hat zu bestehen mindestens aus folgenden Personale: für Oper und Operette: eine erste Sängerin, zugleich in Operetten verwendbar, eine erste Operettensängerin, zugleich Opernsoubrette, eine Mezzosopranistin für Oper und Operette; ein erster Tenor für Oper, auch in der Operette verwendbar, ein lyrischer Tenor, ein Bariton, ein Bassist für Oper und Operette, ein Bass buffo für Oper und Operette, der auch in der Posse beschäftigt ist, 7 Herrn und 7 Damen - gut geschulte Chorsänger.

Weiter ist das Personal für Lustspiel, Schauspiel und Posse angeführt, wo auch eine „Localsängerin, welche auch als Operettensängerin verwendbar sein muss“, vorgesehen ist.

Uns interessiert aber vor allem das Orchester. In dem Vertrag sind folgende Instrumentalisten vorgesehen: Zwei Primgeiger, zwei Sekundgeiger, eine Bratsche, ein Cellist, ein Kontrabaß (je nach Bedarf zwei); zwei Klarinetten, eine Oboe (je nach Bedarf zwei), ein Fagott (je nach Bedarf zwei); zwei Hörner, zwei Trompeter, eine Flöte, eine Posaune, ein Paukist, ein Kapellmeister. Es geht also um maximal 21 Instrumentalisten und einen Kapellmeister. Jede Änderung im Personalstande mußte man rechtzeitig dem Landesausschuß anzeigen.

Die Unternehmung verbindet sich für den Fall, als dieselbe ein Mitglied der ersten Fächer in Laufe der Saison entlässt, solches durch ein anderes gutes Mitglied längstens binnen drei Wochen zu ersetzen. Ebenso verpflichtet sich dieselbe jedes Mitglied, welches durch die Stimme des Publikums oder von Seite des Landesausschusses als nicht entsprechend oder als missliebig bezeichnet werden, über Aufforderung des Landesausschusses durch ein anderes geeignetes Mitglied ebenfalls binnen drei Wochen zu ersetzen, falls sich dessen Nichteignung binnen der ersten zwei Wochen der Saison herausstellen sollte. Theaterunternehmung gibt ferner die Zusage, im Laufe der Saison auch einige bedeutende Gäste vorzuführen.

Auch dieser Vertrag weist auf ein ordentliches Theater, das in dieser Saison von Alexander Mondschein-Schreiner geleitet wurde. Der *deutsche Bühnen-Almanach* erwähnt jedoch, daß das Orchester zwar aus achtzehn Musiker bestand, daß es aber zur Aufführung einer Oper vergrößert wurde.⁶ Dieselbe Quelle gibt an, daß z.B. das Orchester in Klagenfurt 22 Musiker besaß, jenes in Graz dagegen 54. Ähnliche Angaben macht auch der *Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger*. Über das Orchester sagt er, daß es aus 24 Musikern bestand und daß es bei Operaufführungen durch Militärmusiker verstärkt wurde.⁷

Solche Verpflichtungen mußte also das Theater erfüllen, und der erste Kapellmeister mußte diesen Vertrag gut kennen. Mahler hatte demzufolge mindestens 21 Instrumentalisten im Orchester und 14 „gut geschulte“ Sänger im Opernchor. Als Orchesterdirektor wirkte in dieser Zeit Hans Gerstner aus Luditz, ein ausgezeichneter

⁶ Vgl. *Deutscher Bühnen-Almanach*, hrsg. von Th. Entsch, 46. Jg., Berlin 1882.

⁷ Vgl. *Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger*, 10. Jg., Leipzig 1881.

Violinist, der in Prag studiert hatte und einige Zeit im Bennewitz-Quartett mitspielte. Dort hatte er auch die Bekanntschaft Dvořáks gemacht. Nach Laibach kam er als Direktor des Orchesters am Landschaftlichen Theater und als Violinlehrer an der Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft. Gerstner erwarb sich besondere Verdienste als Pädagoge, Solist und Organisator von Kammerkonzerten, die ab 1873 ein regelmäßiger Bestandteil der Konzertsaison in Laibach wurden. Er war mit Mahler gut befreundet und hat später erzählt, daß Mahlers Stammlokal in Laibach das Gasthaus *Zur Rose* in der Judenstraße war. Es war nur wenige Meter vom Theater entfernt, und dort hat Mahler nach der Vorstellung sein Bier getrunken. (Das Lokal besteht noch heute!) Die Philharmonische Gesellschaft war in dieser Zeit neben dem Landschaftlichen Theater der wichtigste Musikverein in der Stadt. Auch Mahler hat bei ihren Konzerten als Solist – Pianist mitgewirkt. Laibach war also zwar eine Provinzstadt, aber mit eigener Musikkultur, wo sich verschiedene Elemente – vor allem slowenische und deutsche – verflochten haben.

Der Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft war damals der Tscheche Anton Nedvěď (1829-1896), ein ausgezeichneter Musiker, ausgebildet in Prag, Dirigent und Komponist. Gerade in der Saison 1881/82 feierte Nedvěď das 25jährige Jubiläum seines Wirkens in Laibach. Bei dieser Gelegenheit veranstaltete man einige Konzerte. Das Fest war für Laibach ein großes musikalisches Ereignis, bei dem wahrscheinlich auch Mahler mitwirken mußte. Nedvěď lud viele bedeutende Gäste aus dem Ausland nach Laibach ein. Sein Orchester bestand aus den Mitgliedern der Philharmonischen Gesellschaft, die das Streichorchester bildeten, und den Musikern aus den Militärmusikkapellen, die in Laibach stationiert waren.

In der Saison 1881-1882 war in Ljubljana die Kapelle des k.k. Infanterie-Regiments Großfürst Michael von Rußland stationiert.⁸ Das Regiment war in den Jahren 1880-1882 in Ljubljana. Die Regimentsmusik leitete von 1869 bis 1885 der Kapellmeister Karl Czerny (1838-1891), ein Absolvent des Prager Konservatoriums 1852/58 (Geige) und später Marine-Kapellmeister. Ferdinand Ritter von Appel war im Jahr 1881 der Regimentskommandant. Ein Militärkapellmeister mußte womöglich ein Konservatorium absolviert haben und befähigt sein, die Mannschaft sowohl auf Blasinstrumenten auszubilden, als auch ein Streichorchester zu leiten. Die Militärkapelle Großfürst Mihail von Rußland wirkte bei einer Sommerliedertafel am 23. Juli 1881 mit, dann auch am 5. Jänner und am 8. Juli 1882. Nächstes Jahr, am 11. September, verließ das k.k. Inf. Regiment Großfürst Mihail die Garnison Laibach. Die Direktion der Philharmonischen Gesellschaft

nahm Anlaß, dem Herrn Regiments-Obersten Ritter von Appel für sein der Gesellschaft gegenüber stets bewährtes freundliches Entgegenkommen in Bezug auf die Mitwirkung der Regimentscapelle bei allen Gesellsehaftsproductionen den Dank schriftlich auszusprechen und ihm sowohl als dem Regimente anlässlich des Scheidens die besten Glückwünsche für die Zukunft auszusprechen.⁹

⁸ Es gab zwei Regimenter, die den Namen Großfürst Michael von Rußland führten. Das eine war das IR 37, benannt nach dem Großfürsten Mihail Pavlovič (1798-1849) und das IR 26, benannt nach Mihail Nikolajevič (1832-1909). Er war Bruder des Kaisers Alex-ander II. und Sohn von Nikolaj I. Dieser war 1853-1881 Vize-König des Kaukasus und kommandierte auch 1877/78 den Kaukasischen Wehrkreis; in den Jahren 1881-1905 war er Vorsitzender des Staatsrates. Regimentsinhaber des IR 26 war er von 1852 bis 1910. Diese Information hat mir freundlicherweise Herr Bohumil Pešek aus Prag mitgeteilt.

⁹ *Jahres-Berichte der Philharmonischen Gesellschaft, 1881-1882, Laibach, S.36.*

Die Militärkapellen hatten nach der Reform von Kapellmeister Andreas Leonhardt im Jahre 1862 folgende Besetzungen: 1 Piccoloflöte in Des, 1 Flöte in Des, je 1 Klarinette in As und Es, 3 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 4 Waldhörner, 1 Piston (Cornet) in Es, 2 Sopranflügelhörner in B, 1 Altflügelhorn in Es, 1 Baßflügelhorn in B, 1 Euphonium, 3 Posaunen, 1 Obligattrompete in Es, 4 Trompeten in Es, 1 Baßtrompete in B, 2 Bässe, Schlagzeug, manchmal auch Streicher. Diese Besetzung wurde bis zum Ende der Monarchie beibehalten.¹⁰ Mit einer solchen Besetzung war es möglich, auch ein Konzertrepertoire aufzuführen und in der Oper mitzuwirken, was die Laibacher Konzertprogramme der verschiedenen Militärmusikkapellen belegen. Die Laibacher Kritiken von Mahlers Aufführungen im Landschaftlichentheater waren stets positiv und lobend, manchmal auch kritisch gegenüber einigen Orchester- oder Sängerleistungen.

In welchem Maße die Militärmusiker im Theaterorchester mitwirkten, ist schwer zu sagen, weil das Archiv des Theaters im Februar 1887 zusammen mit dem Theater verbrannt hat. Es sind nur einige Verträge zwischen den Militärbehörden und der Philharmonischen Gesellschaft erhalten, in denen die Erlaubnis vereinbart wurde, daß Militärmusiker im Orchester der Philharmonischen Gesellschaft spielen durften (7. XII. 1875; 28. XII. 1886 etc). Das Landschaftliche Theater hatte in dieser Saison ein Repertoire, das unter anderem folgende Opern enthielt: *Troubadour*, *Der Freischütz*, *Die Zauberflöte*, *Martha*, *Lucrezia Borgia*, *Der Barbier von Sevilla*, *Ernani*, *Faust*, *Preciosa*, *Die lustigen Weiber von Windsor* und *Alessandro Stradella*. Alle diese Opern verlangen ein größeres Orchester als eines aus 21 Musikern. Sehr wahrscheinlich ist, daß wenigstens bei einigen Vorstellungen auch Militärmusiker mitspielten.

Eine andere Frage ist, welche Instrumente die Musiker spielten. Die meisten Musiker, die in Militärmusikkapellen mitwirkten, kamen aus böhmischen und deutsch-österreichischen Ländern. Die Instrumente, die man brauchte, stammten von böhmischen und wienerischen Instrumentenbauern. Auch in Slowenien arbeiteten Jahrhunderte lang Drechsler, Kesselschmiede und Siebmacher, die am häufigsten mit dem Instrumentenbau für Bläsermusik in Zusammenhang standen. Überzeugende Beweise für die Herstellung von Holzblasinstrumenten stammen aus der Zeit vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.¹¹ In Ljubljana sind zwei Meister bekannt: Simon Unglerth und W. Leutgeb. Aus Slowenien sind als Holzblasinstrumentenbauer bekannt außerdem Michael Pöhm aus Ptuj und Mattias Poje aus Maribor. Von W. Leutgeb blieb in einer Privatsammlung eine Flöte mit einer Klappe und Bezeichnung „W. Leutgeb | Laibach“ erhalten (Sammlung William Waterhouse). Über Simon Unglerth gibt es konkretere Angaben. Vom ihm sind bis jetzt 5 Instrumente erhalten. Unglerth wurde im Jahre 1778 geboren und starb am 14. November 1854 in Laibach. Er war in der Zeit von 1798 bis 1854 zugleich Drechslermeister und Holzblasinstrumentenbauer. Unglerth galt als vermögender Mann, der mehrere Häuser in der Stadt besaß. Der Bedarf an Querflöten, Klarinetten, Oboen, Fagotten und Bassethörnern war in dieser Zeit ziemlich groß. Von Unglerth erwähne ich drei Instrumente, die für Bläsermusik typisch waren: das Metropolitan Museum New York besitzt ein Bassetthorn, im Landesmuseum Ptuj befinden sich eine Flöte und ein Klarinette. Die Flöte ist signiert „(Löwe mit Krone)“ | S.

¹⁰ Zitiert nach Emil Rameis, *Die österreichische Militärmusik von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, Tutzing 1976, S. 199.

¹¹ Darja Koter, *Glazbilarstvo na Slovenskem* [Instrument making in Slovenia], Maribor 2001.

UNGLERTH | LAIBACH | C. Die Es-dur Klarinette besitzt die Signatur „(Doppeladler)“ | SIMON UNGLERTH | INSTRUM. MACHER | IN LAYBACH „(sechsbältriger Blütenstern)“.¹²

Über die Herstellung von Blechblasinstrumenten gibt es keine Archivangaben, auch haben sich keine derartigen Instrumente erhalten.¹³ Es ist anzunehmen, daß die Laibacher Musiker vorwiegend einheimische Instrumente verwendet haben, wenigstens solche, die Unglerth gemacht hatte. Seine Instrumente waren von guter Qualität, was auch die Bronzemedaille bei einer Ausstellung der Gewerbeindustrie im Jahr 1844 zeigt, die er für seine Erzeugnisse erhielt.¹⁴ Militärmusiker hatten ihre eigenen Instrumente, die wahrscheinlich aus anderen, insbesondere böhmischen und innerösterreichischen Regionen stammten. Der schon erwähnte Historiker Peter Radics schreibt, daß die Philharmonische Gesellschaft im Archiv einen Serpent aufbewahrt. Dieses Blasinstrument vertrat mit seinen gewichtigen tiefen Tönen die Stelle des Contraviolons. Im Instrumentenbestand der Gesellschaft waren auch einige Heroldstrompeten (jedoch ohne Tücher), die wahrscheinlich bei der Auflösung der Landschaftlichen Trompeter in das Eigentum der Philharmoniker übergingen.¹⁵ Leider sind alle diese Instrumente nach dem ersten Weltkrieg verlorengegangen.

Objavljeno v: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*. Herausgegeben von Reinhold Kubik. Wien [etc.], Böhlau Verlag, 2007. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, 4). Str. 21–32.

Povzetek

Ljubljanske orkestrske razmere in Mahlerjeva zasedba orkestra v Ljubljani.

Deželno gledališče v Ljubljani in Deželni odbor sta leta 1881 podpisala pogodbo, iz katere je med drugim razvidno, kakšna je bila orkestrska zasedba: dve prvi violini, dve drugi violini, viola, violončelo, kontrabas (po potrebi dva), dva klarineta, oboa (po potrebi dve), fagot (po potrebi dva), dva rogova, dve trobenti, flavta, pozavna, pavke in dirigent. Gre torej največ za 21 instrumentalistov in kapelnik. Vsako spremembo je bilo treba pravočasno javiti Deželnemu odboru. *Deutsche Bühnen-Almanach* omenja, da je bil sicer orkester sestavljen iz 18 glasbenikov in pomnožen pri uprizarjanju oper. Isti vir omenja, da je bilo v tistem času v Celovcu 22 glasbenikov, v Gradcu pa celo 54. Iz publikacije *Almanach der Genos-senschaft deutscher Bühnen-Angehöriger* pa je mogoče razbrati, da je bilo v ljubljanskem orkestru Mahlerjeve dobe 24 glasbenikov in da so pri uprizarjanju oper k sodelovanju povabili glasbenike vojaške godbe.

(Edo Škulj)

¹² Darja Koter, „Entwicklung der Bläsermusik und des Instrumentenbaus in Slowenien“, in: *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa* (hg. F. Brusniak), Bad Arolsen 2004, S. 49–65.

¹³ Koter, *Entwicklung*, S.63.

¹⁴ Vlado Valenčič, »Pregled ljubljanske obrti od začetka 18. stoletja do obrtnega reda iz leta 1859 ter njen gospodarski in družbeni razvoj« [Querschnitt durch das Laibacher Handwerk vom Anfang des 18. Jh. bis zur Gewerbeordnung im Jahre 1859 und seine wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung], in: *Ljubljanska obrt od začetka 18. stoletja do srede 19. stoletja* [Das Laibacher Handwerk vom Anfang des 18. bis zur Mitte des 19. Jh.], Abhandlungen des Historischen Archivs Ljubljana – Stadtarchiv, H.4, S. 140.

¹⁵ Radics, S.34.

»Die Heimat, die Theure Schaut Wieder mein Blick...«
Über politische und kulturelle Gegebenheiten der slowenischen Musik

Besonders bei kleineren Völkern sind die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen, das kulturelle Klima, in dem sich die nationale Kultur entwickelt, weit wichtiger als bei größeren, bereits gefestigten Nationen. Die Geschichte des slowenischen Volkes bezeugt, wie sehr die Entwicklung der Kultur und mit ihr natürlich der Musik von der allgemeinen politischen Lage abhängig war. Vom Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Entwicklung und Kunst wurde die Entfaltung der slowenischen Musik schon zur Zeit der nationalen Wiedererweckung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmt. In allen Bereichen wurden die Bestrebungen nach Freiheit laut, von wirtschaftlichen bis den politischen. Diese Zeit verlangte eine Anpassung an die politischen Umstände, wobei nicht so sehr die Qualität, die stilistische Zielrichtung und dergleichen gefragt waren, sondern lediglich die Anwendbarkeit der Kunst für klar gesteckte politische Ziele: die Erweckung des Nationalbewußtseins. Ich meine dort ein typisches Beispiel des Verhältnisses zwischen künstlerischem Schaffen und Gesellschaft erblicken zu dürfen, wo künstlerisches Schaffen nur in Übereinstimmung mit der Gesellschaft entsteht, für die es bewältigt wird und der es zugeordnet ist.

Freilich spielte die Volksmusik immer eine wichtige Rolle. Gerade sie war in der Phase der nationalen Bewußtseinsfindung das Erfordernis der Zeit, nationaler Identifikationsfaktor und darum ein wichtiges Zeichen der jungen slowenischen bürgerlichen Gesellschaft, die in Konkurrenz mit den Deutschen in Slowenien stand. Die Künstler, die sich an diese Forderungen anpassen konnten, erlebten eine breitere Unterstützung, die andere außerhalb der slowenischen Grenzen suchen mußten.

»Volksmusik als befruchtende Kraft ist ein zeitlos wirkendes Prinzip der Musikgeschichte. Gerade an jenen Stellen würde ihr Einfluß mit besonderer Deutlichkeit sichtbar, wo eine Stilentwicklung der Kunstmusik zu Ende geht. Meist ist es dann das Volkslied, dessen Wendungen in die erschöpfte Melodik eines zerfallenden Stils eindringen und zum Symbol einer neuen, jungen Kraft werden. Diese melodischen Einflüsse werden schnell assimiliert und überwunden. Je weiter sich die Entwicklung von der Übergangsstelle entfernt, um so trüber und schließlich unkenntlicher wird die Quelle.«¹

Solche Überlegungen beschränken sich auf die Völker, die eine große musikalische Tradition besaßen, anderen kleineren europäischen Nationen hat er nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt. Ich befaße mich mit der Musikgeschichte eines kleinen Volkes, in der die Volksmusik lange Zeit eine ganz andere Rolle gespielt hat als bei solchen Völkern, die in der Geschichte als historisch gewachsene Nationen bezeichnet werden. Die sogenannte »hohe« Musikkultur war auf einen kleinen Kreis gebildeter Bürger und auf die Aristokratie beschränkt. Erst mit dem national orientierten Bürgertum begann sich eine national orientierte artifizielle Musik zu entwickeln. Die nationalen Aspekte haben besonders in der Musik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den Slowenen wie bei anderen kleineren Nationen in Europa, eine ganz bestimmte eigene Bedeutung. Es waren allen bekannte Topoi und manchmal sogar Archetypen, die deutlich

¹ Hans Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik in Bücken*, Potsdam 1927, S. 161.

erkennbar waren und der Musik eine nationale Nuance verliehen haben. Nur mit einer solchen Musik konnten sich die Menschen damals identifizieren. Hierfür war vor allem die Vokalmusik, insbesondere Chorwerke geeignet.

Das hervorstechendste Charakteristikum der Musikkultur nach der Mitte des 19. Jahrhunderts war in Slowenein der gewaltige Aufschwung des Chorgesanges. Er wurde zum Grundpfeiler der Musikkultur, spielte auch politisch eine Rolle und besaß einen hohen Wert im Bildungswesen der Bürgerschaft. Durch Chöre konnte man am einfachsten politische Propaganda im Sinne der damaligen nationalen Ideale verbreiten. Hier waren die Texte wichtig und ebenso eine volkstümliche melodische Struktur. Die Texte waren nationalbewußt und sollten besondere Begeisterung bei den »Bésede« (die Veranstaltungen mit Reden, Deklamationen und Musik und Tanz) und Lesevereinen erwecken. Die Musiker, die für solche »Bésede« schrieben, hatten keine bedeutende musikalische Ausbildung. Sie waren meist musikalische Dilettanten, die sie sich im Sinne der damaligen nationalbewußten Orientierung mit Musik befaßten. Für »Bésede« war auch nichts anderes wichtig. Auf den Programmen standen einfache Chöre, Lieder und Klavierwerke, meistens mit tänzerischem Charakter, oder entsprechende Kammermusikwerke. Es existierte nur wenig Musik für Orchester; es waren ja auch keine großen Orchester vorhanden. Die Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana mit ihrem Orchester und Chor, die eine hohe Musikkunst pflegte, war in deutschen Händen und für die slowenischen nationalen Ziele uninteressant, obwohl in ihren Konzerten bisweilen auch slowenische Komponisten, besonders vor allem mit Chören, vertreten waren.

Mit der Ausweitung der Musikkultur aber zeigte sich, daß Aktivitäten solcher Dilettanten nicht genügten. Man versuchte allmählich ein höheres Niveau anzustreben. Da innerhalb des eigenen Landes kaum Möglichkeiten bestanden, eine entsprechende Ausbildung zu erlangen, blieb nur der Ausweg, Spezialisten von außerhalb zu gewinnen. So kamen vor allem tschechische Musiker nach Slowenien. Die Entscheidung wurde ihnen durch das gemeinsame slawische Gedankengut erleichtert.

Das Musikleben begann nach und nach überall einen eigenständigen Charakter auszubilden. Durch die Generation der einheimischen Komponisten, die in Wien oder Prag studiert hatten, wurde die Phase des Dilettantismus bei der Komposition patriotischer Werke aus einer begeisterten romantischen Haltung heraus bzw. das reine Harmonisieren von Volkweisen überwunden. Entscheidend war auch das Wirken tschechischer Musiker im slowenischen Musikleben. Für Ljubljana kann zum Beispiel Anton Nedved (1829-1896) genannt werden, der 1856 gekommen war. Als Komponist fühlte er sich der slowenischen nationalen Musikbewegung verbunden. Doch er war auch ein geachteter Pädagoge und Dirigent, der erfolgreich große Vokal- und Instrumentalwerke im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft aufführte, der auch verstand, bedeutende Künstler für Ljubljana zu interessieren. 26 Jahre lang leitete er die Philharmonische Gesellschaft, gründete daneben 1861 den Leseverein (Čitalnica), 1872 die „Glasbena Matica“ mit und förderte sehr engagiert die Musikschule.

Die Tätigkeit der „Glasbena Matica“ verbreitete sich außerordentlich rasch in ganz Slowenien. Der Zusammenschluß der Kräfte und ein breites Betätigungsfeld wurden durch das klare und inhaltlich ansprechende Programm ermöglicht, das einen ausgesprochen musikalischen Charakter aufwies und deshalb auch weniger empfindlich für ideologische Einflüsse war. Hauptanliegen des Programms war die allseitige Pflege

der slowenischen Volksmusik und das Sammeln slowenischer Volkslieder, das Publizieren slowenischer Kompositionen, das Organisieren des Konzertlebens und die Gründung einer Musikschule. Später entstand noch ein Chor (1891) und im Jahre 1908 die Slowenische Philharmonie. Die „Glasbena Matica“ hatte ihre Filialen in allen slowenischen Ländern, bzw. Städten in den verschiedenen Kronländern, so in Trst (Triest), Gorica (Görz, ital. Gorizia), Celje, Novo Mesto usw. Der Verein „Glasbena Matica“ war in dieser Zeit überall, wo Slowenen lebten, erfolgreich.

Neben „Glasbena Matica“ profilierten sich später verschiedene Arbeitervereine, die ebenfalls Musik, besonders Chormusik pflegten. Die Arbeitervereine, die nicht allein national orientiert waren, hatten ähnliche kulturelle Bestrebungen wie die Lesevereine.

Über die Ziele und Zwecke der Arbeitervereine in Ljubljana erfahren wir Näheres aus einem Aufruf des „Arbeiter-Bildungs-Vereines“, der 1892 in Ljubljana gegründet wurde: »Der Zweck des Arbeiter Bildungs Vereines in Laibach ist die stete Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen des Arbeiterstandes; der Verein sucht diesen Zweck zu erreichen: durch volkstümliche, dem Arbeiterstande angemessene wissenschaftliche Vorträge, Unterricht, Gründung einer Bibliothek, Besprechungen (mit Ausschluß der Politik), dann durch Pflege des Gesanges, gesellige Unterhaltungen, Turnen; ferner durch Gründung einer Abteilung für Arbeitszuweisungen, endlich durch Unterstützung seiner Mitglieder in besonderen Fällen (...)«.

Das Hauptgewicht der Arbeiter-Vereine und der Lesevereine lag im geselligen Zusammensein, verbunden mit kulturellen und nationalen Tätigkeiten. Besonders Arbeitervereine forderten von Anfang an die Bildung und das Wissen der Arbeiter. Mit der Bildung kam es zu einem Bewußtsein, mit der Gesangskultur gelang die Erziehung zu einer kulturellen Emanzipation. Die Arbeitergesangvereine übermittelten neben musikalischer Theorie, Stimmbildung, Aufführungspraxis, Musikgeschichte auch nationales und Klassenbewußtsein. Die Chorprogramme waren denen der anderen Gesangvereinen in Slowenien ähnlich. Obwohl zuerst international bzw. übernational orientiert, haben sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Arbeitergesangvereine immer mehr dem allgemeinen Trend angeschlossen und in ihre Programme national orientierte Lieder aufgenommen. Auch die slowenische sozialdemokratische Partei beharrte auf der nationalen Ausrichtung und hat das Programm des Vereinigten Slowenien aus dem Jahr 1848 unterstützt.

Für die Entwicklung von Nationalmusik gibt es kein verläßliches Konzept und Rezept, weil die historischen Gegebenheiten ganz unterschiedlich sind. Jiří Fukač ist der Auffassung, daß sich »nationale Züge der Musik zum Teil in kühnen Stilneuerungen ausprägen (oft in neuromantischer Art), es aber auch absichtliche Rückgriffe auf allgemein verständlich gewordene Tradition oder zu real wie vermutlich urwüchsigen 'Quellen' (Komponieren im Volkston, Folklorismus) gibt. Des weiteren treten von Anfang an soziogene Musikidiome als Zeichen des lokalen musikalischen Bewußtseins auf, oder als direkter Gegenpol der von großen Individualitäten hervorgebrachten Errungenschaften, die ihre Soziogenität in bitteren Kämpfen mit dem erstarrten Majoritätsgeschmack erst gewinnen mußten...«²

2 Jiří Fukač, „Anton Foerstlers Rolle im Werdegang der Nationalmusik“, in: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* [Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart - Sammelband der Vorträge]. Hg. Primož Kuret, Ljubljana 1992, S. 84-99.

Ein Beispiel für Nationalmusik mit Identifikationsfaktor ist das Werk von Anton Foerster (1837-1926), einem gebürtigen Tschechen, der fast sein ganzes Leben in Slowenien verbrachte. Er schrieb 1872 die Oper „Gorenjski slavček“ („Oberkrainer Nachtigal“); er orientierte sich hierfür an seinem großen Vorbild Smetana. Die Oper hat viele Volksmotive, die ihr das Signum einer Nationaloper gegeben haben. Foerster hat aber auch andere Einflüsse integriert: »Bergromantik, Wanderungen, Konfrontation des Volkes mit der Obrigkeit, französisch singende Künstler, die ein Anzeichen gestischen und komischen zugleich bringen und außerdem die Gesangslust slowenischer Dorfleute zu bestätigen haben. In der Musik fungieren alle Requisiten als Zeichen, deren semantisches Feld das ideelle Kulturklima der slowenischen Gesellschaft ist.«³ Solche Inhalte hatten damals und haben heute noch (!) viel Erfolg. Die Oper entstand für einen Wettbewerb des „Dramatično društvo“ in Ljubljana. Eine Jury mit Karel Bendl, Ludevít Procháska und mit Bedřich Smetana als Vorsitzenden gab ihr den ersten Preis. Smetana stellte damals fest, daß »das Werk eine frische Melodik hat, daß es einfallsreich ist, geschickt harmonisiert und gekonnt instrumentiert.«⁴ In Slowenien ist diese Oper bis heute beliebt und wird immer wieder aufgeführt (beispielweise in der Saison 1996/97 an der Oper Ljubljana).

Anton Foerster schrieb zahlreiche Chöre, Instrumental- und Vokalmusik sowie Klavierwerke. Als Kirchenmusiker (Regens chori der Domkirche in Ljubljana) war er der Hauptvertreter der cäcilianischen Bewegung in Slowenien. Sein Bemühen um die slowenische Musik und seine Erfolge sind unumstritten. Foerster hat sich instinktiv einem Typ von Musik angepaßt, die damals als kommunikativ galt, sogar als Identifikationsfaktor. Eine große Rolle in der Oper spielte zu jener Zeit Alpen-Idylle. So enthielt das Libretto von Luize Pesjak bereits einige Elemente, die einige Jahre später in Baumbachs „Zlatorog“ zu finden sind. In Foersterns Oper ist das Sujet heiter und komisch und hat einen glücklichen Ausgang. Ein typisches Beispiel für oben erwähnte Alpen-Idylle steht gleich am Anfang. Der Held der Oper, Franjo, grüßt auf dem Berg Triglav seine Heimat: »Die Heimat, die theure schaut wieder mein Blick! Ich grüße dich, Triglav, du prächtigste Zier, möcht' beugen beinahe die Knie vor dir!« usw. Die gesamte Oper ist als eine Huldigung an die Heimat und in diesem Falle an Gorenjska (Oberkrain) zu verstehen. Von dort kamen übrigens in den letzten Dezennien die bekannten Oberkrainer Musikanten (Slavko Avsenik und sein Ensemble), die auf eine modernere Weise genau den gleichen Typus von trivialer Alpen-Idylle mit Welterfolg präsentierten.

Foersterns Zeit im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts war in Slowenien noch nicht genug reif für größere künstlerische Ereignisse. Diese Musik in ihrer Eigenschaft als nationale slowenische Musik hat ihre Wurzeln in der allgemeinen Idiomatik ganz unterschiedlichen Charakters, aber auch in der slowenischen Volksmusik. Sie galt und gilt noch heute in Slowenien als ein typisches Beispiel slowenischer nationaler Musik, obwohl sie doch eigentlich von einem Tschechen stammt. Die belegt, daß es im Werdegang sogenannter Nationalmusik kein verlässliches Konzept für ihre Entstehung gibt. Dennoch war Anton Foerster nur einer der slowenischen Komponisten, mit deren Tätigkeit sich in

³ Ibid.

⁴ Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere* [Two hundred Years of the Slovene Opera, 1780-1980], Ljubljana 1981, S. 18.

der slowenischen Nationalkultur eine neue Epoche eröffnet. In diesem Zusammenhang möchte ich noch kurz das Problem des Schöpfertums eingehen.

Der slowenische Psychologe Anton Trstenjak (1906-1996) konstatierte, daß »das Schöpfertum, wenn es ein gesellschaftlicher Vorgang ist, zugleich auch ein historisches Phänomen darstellt. Jedes Schöpfertum ist also ein historischer Vorgang. Spricht man von der Aufgeschlossenheit des Schaffenden zur äußerlichen und inneren Welt, so ergibt sich, daß die Kultur so weit das Schöpfertum fördert, als sie es der schaffenden Persönlichkeit ermöglicht, die Lücken aufzufinden, die ausgefüllt werden müssen. Dies vermag jedoch die schöpferische Persönlichkeit nur in dem Maße, als sie in ihren Entschlüssen wirklich frei ist. Die Kultur bzw. die Gesellschaft, die derartige spontane Rückwirkungen auf die kulturellen Phänomene und ihre 'Lücken' hemmen oder zumindest begrenzen würde, lähmte dadurch gleichzeitig die schöpferische Kraft«. ⁵ Wie das Leben stets voll von Ungewissheiten und Wagnissen ist, so gilt dies in hohem Maße für das kulturelle Schaffen. Es waren insbesondere gesellschaftliche Gegebenheiten in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die das Schaffen der künstlerischen Persönlichkeiten einengten: Viele talentierte junge slowenische Musiker hatten fast keine Möglichkeiten, eine hochwertige musikalische Ausbildung zu erhalten (Anton Hajdrih/Heydrich, Josip Kocijančič, Hrabroslav Volarič, Avgust Armin Leban usw.), viele mußten einen »ordentlichen« Beruf ergreifen (Benjamin, Gustav und Josip Ipavec waren Ärzte, Anton Lajovic war Jurist, Risto Savin ein hoher Offizier usw.). Die allgemeinen Verhältnisse in Slowenien waren für die Musik nicht günstig. Die junge bürgerliche Gesellschaft war lange Zeit nicht fähig, die musikalische Infrastruktur zu unterstützen. Es entstanden zwar verschiedene Vereine, die die Grundlage für die kulturelle, politische und wirtschaftliche Organisation bildete (Turnverein „Južni Sokol“, die Verlagsgemeinschaft „Slovenska Matica“, das „Dramatično društvo“ und der Musikverein „Glasbena Matica“), aber alle waren mehr oder weniger nur magerer Ersatz für übergreifende nationale Organisationen. Beherrschend war noch immer der Kampf für die Sprache und zwar in allen Bereichen. Die Besinnung auf das Nationale schritt weiter vor, was einen starken Druck der Regierung auf die slowenische Partei besonders in den 1870er Jahren zur Folge hatte. Während des Ringens um die politischen Rechte und um das Programm des „Vereinten Slowenien“ aus dem Jahre 1848 war der Kampf im kulturellen Bereich der bedeutendste, er verpflichtete die schöpferischen Kräfte und trieb zur Gestaltung des slowenischen nationalen Ausdrucks an. Die nationale Bewegung vollzog sich in Slowenien also unter besonderen Bedingungen. Das slowenische Volk war unselbstständig, auf mehrere Kronländer (Krain, Kärnten, Steiermark, Küstenland und Ungarn) innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie verteilt, ihm fehlte die breite Schicht des Bürgertums und der Intelligenz und damit auch die notwendige breite materielle Grundlage. Es handelt sich also um ein typisches Beispiel für Beziehung zwischen Schöpfertum und Gesellschaft, bei der das Schöpfertum lediglich im Einklang mit der Gesellschaft entsteht, für die die Werke gedacht sind. Der schaffende Künstler konnte nicht an spätere Generationen denken, nicht einmal daran, was in Europa aktuell war; er selbst mußte sich zunächst als Schöpfer seinen Platz in einer neuen Welt erkämpfen, deren Vorbote er sein wollte und die ihn gleichzeitig aber tragen sollte. Deshalb mußte die Musik jener Zeit eine ganz andere Funktion erfüllen als dies in bereits besser entwickelten

⁵ Anton Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti* [Psychologie der Kreativität]. Ljubljana 1981, 156 ff.

gesellschaftlichen Formen notwendig war. Sie mußte in ihrer Zeit effektiv sein. Die Gesellschaft diktierte die Entwicklung, und Trstenjak stellt fest: »Im Hintergrund allen Geschehens handelt es sich nämlich immer um das Lebens- und Kulturgleichgewicht!«⁶ Trotz aller Hindernisse und Schwierigkeiten war die Epoche vor dem Ersten Weltkrieg für die slowenische Kultur bedeutend. Man kann sagen, daß die slowenische Kultur vor 1914 voller Lebenskraft und schöpferischer Initiative war. Mit der ideellen und politischen Differenzierung wurden ihr breitere und freiere Wege geöffnet. Damals hat sich in Slowenien zum ersten Mal ein gesunder politischer Pluralismus durchsetzen können. Die Kunst konnte sich von dem Makel der „Lesezirkel“ befreien. Die Gründung des Orchesters der Slowenischen Philharmonie im Jahre 1908 regte auch die Entstehung von Orchestralkompositionen an. Der glückliche Zufall, daß die Arbeit mit dem Orchester von dem jungen und außerordentlich begabten tschechischen Dirigenten Václav Talich übernommen wurde, bedeutete einen ersten Höhepunkt (1908-1912), wozu auch der einjährige Aufenthalt des jungen Dirigenten Fritz Reiner (1910/11) in Ljubljana nicht wenig beigetragen hat. Die positiv wirkende Konkurrenz zwischen der deutschen und der slowenischen Bevölkerung vor dem Ersten Weltkrieg machte Ljubljana zu einem interessanten Musikzentrum im Süden der Monarchie. Man könnte es beinahe als ein Phänomen bezeichnen, wie schnell sich die slowenische Musik auf eigene Füße stellte. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte all dies zunichte und dämpfte den Höhenflug. Wieder tauchte in Slowenien das Gefühl der Bedrohtheit auf, denn es ging um den Bestand der Nation, und es begann der Kampf ums Überleben. Die Kämpfe am Isonzo ereigneten sich auch auf slowenischem Gebiet und nur gut 100 km von Ljubljana entfernt.

Das Ende des Krieges brachte das Ende einer mehrere Jahrhunderte dauernden schicksalhaften Verbindung des slowenischen Volkes mit der deutschen Kultur und mit dem gesamten mitteleuropäischen Raum. Eine politische Lösung bot sich in der Verbindung mit den restlichen südslawischen Völkern innerhalb der Monarchie.

Aber auch die Nachkriegszeit erwies sich als nicht günstig. Trotz einer größeren und selbstständigeren Entwicklung versuchte das unitaristische Serbentum den Grundsatz zu verfolgen, der Staat solle mit der Nation eins sein. Es begann erneut der Kampf um die nationale Integrität. Viel Energie mußte man aufwenden um bereits erreichte Grundlagen der nationalen Ursprünglichkeit aufrecht und am Leben zu erhalten. Die Zwanziger Jahre brachten im musikalischen Bereich im Vergleich zur Vorkriegszeit einen großen Rückschritt. Erst gegen Ende der Zwanziger Jahre eröffnete sich mit dem Auftritt des Komponisten Slavko Osterc und mit der Komponistengeneration der 1930er Jahre ein neues Kapitel der slowenischen Musik. Diese Blütezeit endete mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, als erneut der nationale und kulturelle Bestand der Nation, ja sogar sein physischer Weiterbestand gefährdet war. Um diesen Gefährdungen entgegenzuwirken, bildete sich eine mächtige Widerstandsbewegung. Die ungünstigen Verhältnisse brachten es aber auch mit sich, daß in der slowenischen Kultur ständig eine Art von Selbstverteidigungsorientierung und ein Gefühl der Bedrohtheit wuchs. Ein Merkmal der Musik und der Kultur der revolutionären Jahre war ein krampfhaftes, ungestümes Bedürfnis der Volksmassen nach künstlerischem Erleben, nach künstlerischem Ausdruck ihrer Leiden, ihrer Kämpfe, ihrer Opfer. Man sieht sich hier einer Funktion, einer Rolle der Kunst die in ihrer Form vielleicht unwiederholbar ist, wohl

⁶ Ibid.

aber menschlich und politisch verbindend bleibt. Sie ist der wahre Gegensatz der Kunst um der Kunst willen, aber auch der Kunst als Auftrag. Es ist ganz einfach Kunst als menschliches Bedürfnis, als Ausdruck und Offenbarung des Lebens und Leidens in der ganzen Gegensätzlichkeit, Menschlichkeit, individuellen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Man kann diese Phase in etwa mit jener der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichen; diesmal allerdings waren die Ausgangspunkte andere und viel tragischere. Es ging um nichts weniger als um das Überleben eines Volkes. Der Inhalt und die Form der Musik aber wurden nun dem menschlichen Bewußtsein näher gerückt. Dies ist bezeichnend für die Musik der Kriegszeit, ihre schicksalhafte Verbundenheit mit der Lage des Volkes, das heißt, der Gesellschaft, bestimmt die Rolle der Musik und ihren Sinn.

Nach dem Krieg erlebte man einen neueren Schwung, neue Dynamik, doch auf dem Boden völlig anderer gesellschaftlicher Grundlagen und Ausgangspunkte. Die neue Gesellschaftsordnung ermöglichte einen immensen Aufschwung der Kunst dank der Gründung neuer Kulturanstalten und Schulen, dank der größeren Möglichkeit eines reicheren kulturellen Lebens im Allgemeinen. Auf dem Gebiet des Schöpferischen fanden die Anhänger der nationalen Richtung den größten Anklang. In dieser Art schrieben die älteren, nun aber auch die jüngeren Komponisten. Auf die Verbreitung dieses Musikstils wirkte die Tatsache ein, daß in der Nachkriegszeit in Jugoslawien amtlicherseits die Richtung gefördert wurde, die die Verbindung des Künstlers und seines Schaffens mit dem Volk gewährleistete. Das war der sogenannte sozialistische Realismus, der aber in Verhältnissen Werke, die künstlerisch überzeugend wirken. Die Entwicklung nahm aber in Slowenien keinen länger währenden Bestand hatte. Als 1948 die jugoslawische politische Dezentralisierung einsetzte und man sich vom stalinistischen, politischen, ideologischen und wirtschaftlichen Block loszulösen begann, trat eine Abschwächung jener Anschauung ein, wonach die Kunst ein politisch-revolutionäres Instrument sei. Die junge Komponistengeneration ging beim Übergang von den 1950er zu den 1960er Jahren zum neuen Ton über. Werke entstanden auf Verlangen oder auf Anregung der Politik, sie sind ausgesprochene Zeugen des politischen Zwanges und deshalb ein Dokument einer uniformen Kunst einer bestimmten Epoche. Dennoch entstanden auch unter solchen Verhältnissen Werke, die künstlerisch überzeugend wirken. Die Entwicklung nahm aber doch eine entscheidend andere Richtung. Die Hauptursache hierfür waren ein zunehmende Kontaktmöglichkeiten mit anderen, nun auch westeuropäischen Musikschaaffenden. Die jungen Komponisten konnten wieder im Ausland studieren, an Festivals moderner Musik teilnehmen. Allerdings bezeugt die Musikentwicklung in den letzten sechzig Jahren eine starke Abhängigkeit von kulturellen Strömungen aus anderen Bereichen. Im Hintergrund bleibt dabei stets das Gleichgewicht des Lebens und der Kultur: in alldem offenbart sich die tiefe und gespannte Dialektik der Entwicklung im Problemkreis Schöpfertum und Gesellschaft, besonders Schöpfertum und Kultur. Man müßte ein Umfeld ermöglichen, das fördernd auf die schöpferischen Kräfte wirkt, sie anregt und festigt.

Objavljeno v: *Prof. Jiri Fukač. Festschrift*. Herausgegeben von Stanislav Bohadlo. Hradec Králové, Gaudeamus; Náchod, Gate, 1998. Str. 65–71.

Povzetek

»Veselje in radost, doma sem, doma«.

(iz opere *Gorenjski slavček* Antona Foersterja)

O političnih in kulturnih okoliščinah slovenske glasbe

V drugi polovici 19. stoletja je bil razvoj slovenske glasbe odvisen od družbenih in političnih dejavnikov. Značilno za glasbeno kulturo Slovencev je bilo zborovsko petje, ki je imelo pomembno politično vlogo pri širitvi narodne zavesti. Ljubiteljski glasbeniki so ustvarjali preproste budnice in zборе v ljudskem duhu. K napredku slovenskega glasbenega dela so prispevali s svojim delom primerno izobraženi češki glasbeniki. Opero *Gorenjski slavček*, ki jo je napisal v Ljubljani delujoči češki skladatelj Anton Foerster po modelu svojega učitelja Smetane (1872), so (in jo še danes) Slovenci sprejemali kot narodno, slovensko glasbeno delo. Razlog za takšno recepcijo se skriva v tem, da se je Foerster približal pričakovanjem in okusu "domačijske umetnosti" in je glasbo pregnetel z ljudskimi elementi (alpska melodika), pa tudi sam libreto vključuje narodnostno simbolne elemente. Eden izmed takih je Triglav, ki ga ugleda glavni junak Franjo ob povratku domov in zapoje: "Veselje in radost, doma sem, doma". Kljub različnim težavam je slovenska kultura pred prvo vojno zaživela v raznovrstnih ustvarjalnih pobudah, saj se je s politično in idejno diferenciacijo odprla pot za njen razvoj. V letu 1908 je bila ustanovljena Slovenska filharmonija, ki je pod vodstvom mladega Čeha Václava Talicha spodbudila razvoj orkestralne glasbe. Konkurenca slovenskih in nemških sil je imela v pogledu razvoja za Ljubljano pozitivno vlogo. Postala je zanimivo glasbeno središče na jugu monarhije. Po koncu prve vojne in razpadu monarhije se je prekinila večstoletna vez slovenskega naroda z nemško kulturo. V dvajsetih letih 20. stoletja so glasbeni razvoj ovirale novonastale politične okoliščine in unitaristični cilji Srbov v novi državni tvorbi treh narodov. V tridesetih letih se je začelo novo poglavje slovenske glasbe z mlado skladateljsko generacijo in s Slavkom Ostercem na čelu. Po koncu vojne so bili z vzpostavitvijo novih glasbeno-izobraževalnih in drugih glasbenih ustanov vzpostavljeni temelji za nov razvojni zalet. Posledica tesne vezi politike in umetnosti je bila "uniformiranost." Obdobje socialističnega realizma označuje vloga umetnosti v službi naroda kot vzvoda politične (revolucionarne) propagande, primerljivo je z drugo polovico 19. stoletja. Za drugačno glasbo so se pod vplivom zahodnoevropskih ustvarjalnih tokov (študij v tujini, obisk glasbenih festivalov) odločali mlajši komponisti.

(Nataša Cigoj Krstulović)

Die slowenisch-tschechischen Musikbeziehungen und Antonín Dvořák

Die Beziehungen der Slowenen und Tschechen miteinander waren in verschiedenen historischen Epochen mal mehr, mal weniger fruchtbar. Jedenfalls haben sie eine lange Tradition. Die politischen Kontakte waren besonders intensiv auf dem Boden des Parlaments der Habsburgischen Monarchie zwischen 1861 und 1918. Die Wörter *tabor* [Volksversammlung im Freien] und *béседа* [Verein, Vereinshaus] wurden im 19. Jahrhundert aus dem tschechischen politischen Leben auch für slowenische nationale Veranstaltungen übernommen.

Auf die kulturellen Kontakte haben mehrere Faktoren eingewirkt: Vor allem war es das Bewusstsein von ethnischer Verwandtschaft der beiden kleinen Nationen, das im 19. Jahrhundert mit der Idee der slawischen Wechselseitigkeit auch seinen politischen und kulturellen Inhalt bekam; dieser wurde dann durch das gemeinsame Schicksal der beiden, von der Habsburger Monarchie unterdrückten Nationen verstärkt.

Die engen kulturellen Beziehungen zwischen den Slowenen und Tschechen wurden bereits mehrfach beschrieben.¹ Sie begannen schon im Mittelalter. Die Hussitenbewegung fand ihre Anhänger auch in Slowenien. Auf der anderen Seite lebte und wirkte der große slowenische Komponist des 16. Jahrhunderts, Iacobus Gallus Carniolus (1550-1591) in Olomouc [Olmütz] und in Prag. In Prag sind auch seine Hauptwerke *Opus musicum* (1586-1591), *Harmoniae morales*, (1589-1590) und *Moralia* (1598) im Druck erschienen.

Im ältesten musikalischen Verein der Habsburger Monarchie, der *Philharmonischen Gesellschaft*, die in Ljubljana [Laibach] im Jahre 1794 gegründet worden war, wirkten im Laufe ihrer Geschichte einige Musiker aus Böhmen, so z.B. Franc Benedikt Dussik (1765-1816?), der Musiklehrer und Musiker Franc Sokol (1779-1822), der Kapellmeister und Lehrer Gaspar Mašek (1794-1873) mit seiner Frau, der Sängerin Amalia Horny (?-1836), oder der Violinist und Dirigent Josef Benes (1795-1873). Eine größere Rolle im Musikleben der Stadt Ljubljana hatte jedoch Anton Nedvěď (1829-1896) aus Hořovice. Er hatte in Prag studiert und war danach ab dem Jahr 1856 Musiklehrer in Ljubljana und später Musikdirektor der *Philharmonischen Gesellschaft*, ein Amt, in dem er 26 Jahre die philharmonischen Konzerte leitete.²

Als Komponist fühlte er sich mit der nationalen slowenischen Musikbewegung verbunden. Zudem schrieb er, ein ausgezeichneter Musikpädagoge, viele slowenische musikpädagogische Bücher für die Schulen. Sein Verdienst ist es ebenso, dass in die Programme der deutschen *Philharmonischen Gesellschaft* auch einige slowenische Werke aufgenommen wurden. So kann man behaupten, dass Nedvěď mehrere Jahrzehnte hin die zentrale Position im Musikleben Ljubljanas einnahm. Unter seiner Leitung ist 1882 auch der junge Gustav Mahler, der in der Saison 1881-1882 die Oper in Ljubljana dirigierte, als Pianist in einem des philharmonischen Konzerts aufgetreten.³

Gleichzeitig mit Nedvěď war ein weiterer Musiker aus Böhmen, Anton Forester (1837-1927), in Ljubljana tätig. Er kam im Jahre 1867 und wirkte dann als Kapellmeister

1 Vgl. z. B. Urbančič, Boris: *Česko-slovinske kulturni styky*, Ljubljana 1988; Ders.: *Slovensko-češki kulturni stiki*, Ljubljana 1993.

2 Kuret, Primož: »Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, München 1990.

3 Kuret Primož: *Mahler in Laibach 1881/82*, Wien 2001.

des slowenischen Vereins *Dramatično društvo* [Dramatischer Verein als Chorleiter des Lesevereins, und im Jahre 1872 war er Mitbegründer der *Glasbena matica* [Musikverein]. Als Regens chori und Kirchenkomponist war er ein strenger Vertreter der cäcilianischen Bewegung und gründete im Jahre 1877 die Organistenschule sowie die Zeitschrift *Cerkveni glasbenik* [Der kirchliche Musiker] in Ljubljana. Er wurde zu einem der führenden slowenischen Komponisten seiner Zeit und schuf im Jahre 1872 seine noch heute sehr populäre lyrisch-komische Oper *Gorenjski slavček* [Oberkrainer Nachtigall].⁴

Das hervorstechendste Charakteristikum der Musikkultur in Slowenien der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts war der gewaltige Aufschwung des Chorgesangs. Dabei hatten lediglich die Komponisten Erfolg, die für die nationale Sache eintraten, sich den Musikliebhabern zuwandten und mit ihren Werken die Massen für die Ideale des politischen Kampfes um nationale Befreiung begeistern konnten. Diesen auch die tschechischen Musiker an, die in Slowenien wirkten.

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts spürte man das Fehlen einer breiten städtischen und intellektuellen Schicht, d. h. es mangelte an einer tragfähigen Basis, die außergewöhnliche Neuerungen hätte ermöglichen können. Im Angesicht dessen grenzt es fast an ein Wunder, wie schnell sich die Verhältnisse wenige Jahre später geändert haben. Die Künstler-Generation, die um die Jahrhundertwende wirkte, stellte schon größere Ansprüche an die Qualität. Es entstanden zahlreiche Einrichtungen, die ein niveaulleres Schaffen erlaubten. Dadurch erhielten die bislang führenden deutschen Institutionen in Ljubljana eine neue Konkurrenz von slowenischer Seite. Von einer Generation einheimischer Komponisten, die in Wien oder in Prag studiert hatten, wurde die Phase des Dilettantismus, des Komponierens seichter patriotischer Stücke oder des schlichten Harmonisierens von Volksliedern überwunden.

Die Beziehungen zwischen Tschechen und Slowenen waren in dieser Zeit tief und wechselseitig. So unterrichteten um die Jahrhundertwende viele Musiklehrer tschechischer Herkunft an der Musikschule des Vereins *Glasbena matica*. Manche machten sich später einen Namen, z.B. der Pianist und Komponist Karel Hoffmeister (1868-1952), der nach dem Ersten Weltkrieg auch Rektor und Leiter der Meisterklasse für Klavier am Prager Konservatorium war, sowie der Musikpädagoge Josef Procházka (1874-1956). Im Opernensemble der slowenischen Oper in Ljubljana, die im Jahre 1892 nach dem großen Brand im Jahre 1887 wieder eröffnet wurde, sangen viele tschechische Sänger und Sängerinnen. Als Dirigent in der Oper wirkte vor dem Ersten Weltkrieg der Tscheche Hilarij Benišek (1863-1919). Der junge tschechische Dirigent Václav Talich (1883-1961) begann seine große Karriere als Dirigent der ersten Slowenischen Philharmonie in Ljubljana im Jahre 1908 und entwickelte sich in dieser Zeit zur zentralen Musikpersönlichkeit in Ljubljana.

Der Chor des Musikvereins *Glasbena matica* unter Leitung von Matej Hubad (1866-1937) wurde zu einem bedeutenden Faktor des Musiklebens in Slowenien. Die *Glasbena matica* organisierte regelmäßige Konzerte, besonders mit großen vokal-instrumentalen Kompositionen. So erklangen z.B. im Jahre 1893 das *Stabat Mater* von Antonín Dvořák, im Jahre 1894 *Die Schöpfung* Joseph Haydns, 1896 Anton

⁴ Vgl. Karbusický, Vladimír: „Gorenjski slavček: Der Zwiespalt zwischen Heimat und Fremde“, in: Andraschke Peter - Spaude, Edelgard (Hrsg.): *Kunstgespräche. Festschrift Primož Kuret zum 60. Geburtstag*, Freiburg i. Br. 1998, S. 183-214.

Bruckners *Te Deum* und Antonín Dvořáks *Svatební košile* [Die Geisterbraut], 1897 W. A. Mozarts *Requiem*, 1898 J. S. Bachs *Matthäuspasion*, 1899 Dvořáks *Te Deum*, 1901 L. v. Beethovens *Missa solennis*, 1904 Dvořáks *Slavnostní zpev* [Festlied], usw. Bei all diesen Konzerten, die Matej Hubad dirigierte, begleitete den Chor des Vereins *Glasbena matica* das Militärorchester des k. k. Regiments Leopold II., König der Belgier, das in Ljubljana stationiert war.

Tschechische Musik und tschechische Musiker waren ein großes Vorbild. Auf den Programmen der Konzerte der *Glasbena matica* fanden sich viele Werke tschechischer Meister. Im gegebenen Zusammenhang interessieren uns besonders die Werke von Antonin Dvořák, die in Ljubljana in dieser Zeit sehr oft aufgeführt wurden. Das erste Werk Dvořáks, das in Ljubljana aufgeführt wurde, stand beim Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 28. November 1880 auf dem Programm. Es waren zwei *Slawische Tänze* (Nr. 5 und Nr. 4) für Orchester; die Leitung des Konzerts hatte Anton Nedvĕd inne. In späteren Jahren konnte das Publikum in Ljubljana besonders häufig Dvořáks Kammermusik auf den Programmen der Philharmonischen Gesellschaft hören; z.B. Sextett A-Dur op. 48, Klavierquintett A-Dur op. 81, Streichquintett Es-Dur op. 97, *Dumky*-Trio op. 90 u. a. Es folgten aber auch größere Werke, wie die Serenade E-Dur für Streicher (1882), das Violinkonzert a-Moll mit dem jungen Violinvirtuosen Leo Funtek (1885–1965) aus Ljubljana und dem Dirigenten Josef Zöhler (1841-1916), dem Nachfolger von Nedvĕd, fernerhin die 5. Symphonie F-Dur (1904, 1908), die 9. Symphonie e-Moll (1918) usw.

Auf der slowenischen Seite waren der Verein *Glasbena matica* und sein Chor die Träger des Konzertlebens in den slowenischen Gebieten. So hörte man in Ljubljana im Jahr 1893 Dvořáks Chor *Napadly písň* [Es zog ein Lied...] op. 63,1.⁵ Im Jahr 1897 führte der Chorleiter Matej Hubad neben Glinkas *Kamarinskaja* und Mendelssohns *Sommernachtsstraum* mit großem Erfolg auch Dvořáks *Hymnus* op. 30 für Chor und Orchester auf.⁶ Dvořáks Werke waren also stets auf den Programmen der slowenischen Konzerte in Ljubljana und Dvořák war bei den Slowenen der beliebteste tschechische Komponist.

Der Höhepunkt dieser Zusammenarbeit wurde aber im Jahre 1896 erreicht, als der Verein der *Glasbena matica* in Wien gastierte. Ein Jahr vorher war Ljubljana durch ein großes Erdbeben zu Ostern fast völlig zerstört worden. Viele Städte der Monarchie und insbesondere Wien halfen danach Ljubljana mit allen möglichen Mitteln. Kaiser Franz Josef I. besuchte Ljubljana persönlich. Daraufhin beschloss der Chor der *Glasbena matica* mit seinem Chorleiter Matej Hubad, sich dafür in Wien mit zwei Konzerten zu bedanken. Dieses Gastspiel war gründlich vorbereitet. Man hatte mehrere Ausschüsse eingerichtet und das Programm sorgsam gestaltet. Bei dem „Ersten großen Dank- und Wohltätigkeits-Konzert“, das Hubad im Großen Musikvereinssaal leitete, traten neben dem Chor der *Glasbena matica* auch Orchester und Solisten der Wiener Hofoper auf. Das Programm umfasste neben einem Prolog Werke von Jacobus Gallus (*Musica noster amor*), slowenische Volkslieder für gemischten Chor, harmonisiert von Matej Hubad, und fernerhin Zdeněk Fibichs *Frühlingsromanze* für Soli, Chor und Orchester op. 23

⁵ Tageszeitung *Slovenski Narod* (SN) am 19. 1. 1892; Zeitschrift *Dom in svet* (DS) 1893/2, S. 124.

⁶ SN 1897, 9. 1. 1897; 10. 1.; Z, 1897, 254; DS, 1897, 128; Mahkota, K.: *Kronika Pevskega Zbora Glasbene Matice*, S. 58.

(Solisten: M. Ševčík und V. Kliment aus dem tschechischen Nationaltheater in Prag) und Anton Bruckners *Te Deum* für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Solisten: Sophie Chotek und Eugenie Hoffmann vom Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und Hanuš Lašek und Václav Kliment aus Prag).

Das zweite Konzert wurde am 25. März (um 20 Uhr) im Großen Musikvereinsaal unter der persönlichen Leitung von Antonín Dvořák gegeben. Auf dem Programm stand seine Kantate *Svatební košile* [Die Geisterbraut] für Soli, gemischten Chor und großes Orchester, und zwar in slowenischer Sprache (übersetzt von dem Dichter Josip Stritar). Es spielte wieder das Orchester der Wiener Hofoper. Die Zuhörer waren begeistert, der Komponist bekam einen Lorbeerkranz und wurde wiederholt auf das Podium gerufen.

Der Erfolg beider Konzerte war groß und die Kritiken in vielen Wiener Tageszeitungen waren sehr positiv, was auch bedeutende Auswirkungen für die *Glasbena matica* und ihren Chorleiter, Matej Hubad, in der Heimat hatte. Beide wurden gefeiert und Hubad konnte seine Position im slowenischen Musikleben stabilisieren. Auf der Festversammlung am 15. April 1896 wurde der Komponist Antonín Dvořák – zusammen mit dem Landespräsidenten in Krain, Baron Viktor Hein, und dem slowenischen Abgeordneten in Wien, Hofrat Fran Šuklje – zum Ehrenmitglied des Vereins *Glasbena matica* ernannt.

Die Wiener Konzertkritiken wurden übersetzt und in den slowenischen Zeitungen veröffentlicht. Man betonte die Anwesenheit des Dirigenten Antonín Dvořák, der aus London nur zu diesem Konzert nach Wien gekommen war und lobte auch die Solisten, namentlich die Sopranistin Franchette Verhunc aus Ljubljana die später eine große Opernkariere gemacht hat, und die beiden Herren Lašek und Kliment aus Prag. Der Erfolg war umso größer, da in dieser Zeit in Wien viele Konzerte mit prominenten Solisten stattfanden. Aber gerade die Einladung des Komponisten Antonín Dvořák als Dirigent des Konzertes war ein Glücksfall; zudem hatte man dadurch wieder die Zusammenarbeit zwischen Tschechen und Slowenen demonstriert.

Man muss noch ein Ereignis erwähnen, das mit Dvořák verbunden ist, nämlich die erste Aufführung seiner Oper *Rusalka* außerhalb Tschechiens; diese kam in Ljubljana in der Saison 1907-1908 unter Leitung des Dirigenten Hilarij Benišek zustande.

Im Jahre 1908 ging der junge tschechische Dirigent Václav Talich (1883-1961) nach Ljubljana. Er übernahm damals die Leitung des Orchesters *Društvena godba*, das im Rahmen der *Glasbena matica* wirkte. Noch im selben Jahr wurde es in Orchester der *Slovenska filharmonija* umbenannt. Talich führte schon im ersten Konzert am 8. November 1908 zwei Werke Antonín Dvořáks (*149. Psalm* und *Te Deum*) auf und in den folgenden Konzerten, am 6. und 13. Dezember, stellte er dem Laibacher Publikum Dvořáks 8. Symphonie G-Dur vor. Talich leitete das Orchester vier Jahre lang und auch in seinem letzten Konzert in Ljubljana, am 27. März 1912, führte er ein Werk von Dvořák auf, die Ouvertüre *Karneval* op. 92.

Die slowenische Musik hat zwar am Anfang des 20. Jahrhunderts viele Fortschritte gemacht, aber noch immer fehlten große Künstlerpersönlichkeiten wie sie die Tschechen mit Bedřich Smetana oder Antonín Dvořák gehabt hatten. Darum betrachtete man damals in Slowenien alles Tschechische nicht als etwas Fremdes, sondern als einen festen Gegenpol zu den deutschen Bemühungen in den slowenischen Gebieten, die besonders vor dem Ersten Weltkrieg harte Germanisierungszüge zeigten. Die Regierung in Wien

wollte ihre „Brücke zur Adria“ durch Slowenien behalten und war nicht bereit, den Slowenen größere Autonomie zu zugestehen. Die politische Konfrontation wurde immer stärker und eskalierte im Jahr 1908 in Demonstrationen in Ljubljana, bei denen auch die ersten Opfer auf slowenischer Seite fielen. Nach diesen Demonstrationen hat Ljubljana ein slowenischeres Gesicht bekommen.

Doch der Erste Weltkrieg zeigte insbesondere nach dem Eintritt Italiens in den Krieg auch auf slowenischem Boden sein grässliches Antlitz. Etwa 100 Kilometer westlich von Ljubljana gab es z.B. die *Soška fronta* [Isonzo-Front], an der mehr als zehn große italienische Offensiven gegen die österreichischen Verteidiger, in deren Reihen viele slowenische, tschechische, ungarische, deutsche und bosnische Soldaten kämpften, zu verzeichnen waren. In der Nähe von Gorica [Görz, Gorizia] gibt es noch heute zahlreiche Friedhöfe, die daran erinnern, wie schrecklich dieser Krieg auf slowenischem Boden war.

Zum Schluss sei hier betont, dass die bedeutenden tschechisch-slowenischen Beziehungen und das Wirken mehrerer tschechischer Musiker in den ersten Phasen der nationalen Besinnung der slowenischen Musik sehr hilfreich waren, vor allem im Bereich der musikalischen Interpretation. Viele tschechische Musiker, Komponisten, Sänger und Sängerinnen, Musiklehrer, Dirigenten und Solisten prägten gemeinsam mit ihren slowenischen Kollegen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die professionelle slowenische Musikkultur und festigten sie. Einen bevorzugten Platz unter ihnen – heute auch durch eine Gedenktafel im Gebäude der Slowenischen Philharmonie in Ljubljana gekennzeichnet – nimmt Antonín Dvořák als Ehrenmitglied des Vereins *Glasbena matica* ein.

ANLAGE

Die Aufführungen der Werke von Antonín Dvořák in Slowenien vor dem Ersten Weltkrieg

Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana

28. 11. 1880	<i>Slawische Tänze</i> Nr. 5 und 4 für Orchester
5. 3. 1882	<i>Serenade</i> E-Dur für Streicher
14. 3. 1886	Sextett A-Dur op. 48
5. 3. 1895	Klavierquintett A-Dur op. 81
12. 1. 1896	Streichquartett Es-Dur op. 97
21. 11. 1896	Klavierquintett A-Dur op. 81
6. 3. 1898	<i>Waldesruhe</i> op. 68
30. 11. 1902	Klaviertrio <i>Dumky</i> op. 90
20. 12. 1903	Klavierquartett Es-Dur op. 87
23. 1. 1904	Symphonie F-Dur op. 76, Erstaufführung in Ljubljana, Dir.: Josef Zöhler
4. 3. 1904	Konzert a-Moll für Violine und Orchester, Solist: Leo Funtek
23. 9. 1905	<i>Waldesruhe</i> op. 68 u. Rondo g-Moll op. 94, Solist: Leo Funtek (Violine)
3. 1. 1906	Klavierquintett A-Dur op. 81
22. 3. 1908	Symphonie F-Dur op. 76, Dirigent: Josef Zöhler
20. 3. 1913	Streichquintett Es-Dur op. 97
15. 12. 1913	<i>V přírodě [In der Natur]</i> op. 91, Erstaufführung in Ljubljana, Dirigent: Rudolf von Weiss-Ostborn
9. 2. 1914	Klavierquintett A-Dur op. 81

28. 2. 1915 Dramatische Ouvertüre, Dirigent: Franz Zitta
 17. 4. 1918 9. Symphonie e-Moll Aus der neuen Welt, Dirigent: Theodor Christoph

Glasbena matica (Slovenska filharmonija)

8. 7. 1888 *Rhapsodie* Nr. 6 [?], Militärmusik, Dirigent: J. Nemrawa
 12. 3. 1892 *149. Psalm*, Militärmusik, Dirigent: J. Nemrawa 2 Lieder,
 Solist: Karl Tertnik, Tenor
 24. u. 27. 3. 1893 *Stabat mater*
 13. 9. 1894 *Slovanski plesi* [Slawische Tänze] Nr. 2 e-Moll und Nr. 4 F-Dur,
 Militärmusik
 19. 1. 1895 *Da, jaz te zapustim* [*A já ti uplynu*, Klänge aus Mähren op. 29 Nr. 1],
 Frauenchor der *Glasbena matica*,
 Dirigent: Matej Hubad, Klavier: Karel Hoffmeister
 2. 3. 1895 Symphonie D-Dur op. 60, Militärmusik-Kapelle, Dirigent: Matej Hubad
 6. u. 8. 4. 1895 *Mrtvaški ženin* [Die Geisterbraut], Chor der *Glasbena matica*,
 Militärmusik-Kapelle Inf. Reg. Nr. 27,
 Solisten: Franja Verhunc, Bela Štuhec, Anton Razinger,
 Dirigent: Matej Hubad
 16. 3. 1896 *Mrtvaški ženin* [Die Geisterbraut], Ljubljana, Chor der *Glasbena matica*,
 Militärmusik-Kapelle Inf. Reg. Nr. 27,
 Solisten: Mira Dev, Anton Razinger, Cecil Vašiček, Dirigent: Matej Hubad
 25. 3. 1896 *Mrtvaški ženin* [Die Geisterbraut], Wien, Chor der *Glasbena matica*.
 Orchester der Wiener Hofoper, Solisten: Franja Verhunc, Hanuš Lašek,
 Václav Kliment, Dirigent: Antonín Dvořák
 7. 1. 1897 *Hymnus* op. 30, Chor der *Glasbena matica* und Militärkapelle Inf. Reg.
 Nr. 27, Dirigent: Josip Čerin
 17. 3. 1897 Klaviertrio op. 23[?], Josip Vedral (Violine), Edvard Stiaral (Violoncello),
 Karel Hoffmeister (Klavier)
 12. 12. 1897 in Novo mesto: Klaviertrio g-Moll op. 26
 2. 4. 1898 in Novo mesto: 2. Satz aus dem Klaviertrio B-Dur op. 21
 6. 10. 1898 *Sveta Ljudmila* [Die heilige Ludmilla], Dirigent: Matej Hubad
 6. 1. 1899 *Mrtvaški ženin* [Die Geisterbraut] und *Te Deum*, Dir.: Matej Hubad
 18. 3. 1899 *Andante* [?], Julius Junek (Violoncello) (?) 1899 *Te Deum*,
 Dirigent: Matej Hubad
 17. 1. 1900 *Stabat mater*, Dirigent: Matej Hubad
 7. (?) 1900 *Sv. Ljudmila* [Die heilige Ludmilla], Dirigent: Matej Hubad
 10. 3. 1900 *Karneval* op. 92
 5. 1. 1902 Antonín Dvořáks Jubiläumskonzert: *Divja žena* [Die Mittagshexe] op. 108,
Karneval op. 92, Chöre, *149. Psalm*, Solisten: Fran Pacal, Mira Dev,
 Dirigent: Matej Hubad
 22. 4. 1903 Lieder
 Mai 1904 *Slovanski plesi* [Slawische Tänze]
 (?) 1904 *Slavnostni spev* [Festlied]
 6. 4. 1905 *Moja domovina* [Mein Heim], Militärkapelle Inf. Reg. Nr. 27,
 Dirigent: Theodor Christoph
 12. 11. 1906 Streichquartett F-Dur op. 96, Ševčík-Quartett (Prag)
 2. 10. 1907 *Humoreske* [?], Fr. Veselský (Klavier)
 2. 5. 1908 in Zagreb: *Sv. Ljudmila* [Die heilige Ludmilla], 1. Teil, Schlusschor, Chor der
Glasbena matica, Dirigent: Matej Hubad
 8. 11. 1908 *149. Psalm* und *Te Deum*, Chor und Orchester der *Glasbena matica*,
 Solisten: Lili Nordgart, Julij Betetto, Dirigent: Václav Talich

6. u. 13. 12. 1908 Symphonie G-Dur op. 88, Orchester der Slowenischen Philharmonie,
Dirigent: Václav Talich
- Oktober 1909 *Slovanski plesi* [Slawische Tänze], Dirigent: Václav Talich
4. u. 5. 12. 1909 in Gorica [Görz]: *Humoreske* und Konzert a-Moll op. 53 für Violine und
Klavier, František Ondříček (Violine), Josef Famera (Klavier)
5. 5. 1910 in Zagreb: *Karneval* op. 92, Dirigent: Václav Talich
12. 3. 1910 in Trst [Triest]: *Husitska* [Hussiten-Ouvertüre op. 67, Militärmusik-Kapelle
Inf. Reg. Nr. 97, Dirigent: Peter Teplý
20. 11. 1910 *Slovanski ples* [Slawischer Tanz] Nr. 2, Dirigent: Edvard Czajaneč
5. 2. 1911 *Zlati kolovrat* [Das goldene Spinnrad] op. 109, Dir.: Edvard Czajaneč
27. 3. 1912 *Karneval* op. 92, Dirigent: Václav Talich
13. 4. 1912 *Slovanski ples* [Slawischer Tanz] Nr. 1, Dirigent: Peter Teplý
19. 11. 1912 *Junaška pesem* [Heldenlied] op. 111, Dirigent: Peter Teplý
23. 4. 1913 *Mrtvaški ženin* [Die Geisterbraut], Dirigent: Matej Hubad

Objavljeno v: *The Work of Antonín Dvořák (1841-1904). Aspects of composition – problems of editing – reception.* Edited by Jarmila Gabrielová, Jan Kachlík. Prague, Institute of ethnology Academy of sciences, 2007. pp. 365–371.

Povzetek

Slovensko-češki glasbeni stiki in Antonin Dvořák

Češko-slovenski glasbeni stiki so bili posebno intenzivni v času parlamentarnega obdobja avstrijske in nato avstroogrske monarhije (1861-1918), kar se je izkazalo za vsestransko plodovito in koristno. Poleg skupnih nacionalno obarvanih teženj je imela pomembno vlogo češka kulturna migracija, ki je posebno dejavno vplivala na razvoj glasbenega življenja in ustvarjanja slovenske glasbe. Treba je poudariti pomen delovanja številnih čeških glasbenikov v obdobju oblikovanja slovenske glasbe sredi 19. stoletja, ko so za potrebe nacionalno obarvanih društvenih prireditev nastajala prva dela umetne glasbe. Nič manj pomembni niso bili češki učitelji in poustvarjalci, ki so postavili temelje glasbenemu šolstvu in bili člani vseh pomembnih instrumentalnih in vokalno-instrumentalnih sestavov. Številni češki glasbeniki, skladatelji, pevke in pevci, glasbeni učitelji, dirigenti in solisti so bili na Slovenskem nepogrešljivi tudi na začetku 20. stoletja, ko so skupaj s svojimi slovenskimi kolegi oblikovali slovensko poklicno glasbeno kulturo in jo postavili na trdne temelje. Med njimi ima posebno mesto - danes obeleženo s spominsko ploščo v stavbi Slovenske filharmonije v Ljubljani - delovanje Antonina Dvořáka, ki je postal častni član *Glasbene matice*.

(Edo Škulj)

Ein Brief des slowenischen Komponisten Benjamin Ipavec an Leoš Janáček

In der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts gilt der Arzt und Komponist Benjamin Ipavec (1829-1908) als einer der bedeutendsten Vertreter einer slowenischen Romantik. Der in Šentjur (St. Georgen bei Cilli) in der Südsteiermark in eine gebildete Familie hinein Geborene war der Sohn des „wundertätigen Wundarztes“ Franc Ipavec und der äußerst intelligenten und musiktalentierten Katarina Schweighofer (Heirat 1814). Die Mutter spielte Klavier und Harfe, und sie war es auch, die ihre neun Kinder in die Welt der Musik einführte. Der älteste Sohn, Alois (* 1815), wurde Arzt, war aber auch ein talentierter Musiker, der mit seinen Walzern – besonders mit dem „Schneeglöckchen-Walzer“ op. 4 – und anderen Stücken in Graz und Wien viel Erfolg hatte. Die Verleger seines nicht sehr umfangreichen Oeuvres waren Diabelli und Mollo in Wien. Als Militärarzt in Ungarn erkrankte er schwer und ging 1849 in den Freitod.¹ Wie Alois waren auch Benjamin und sein Bruder Gustav (1831-1908) zugleich Arzt und Komponist; der ältere war Primarius an der Grazer Kinderklinik, der andere Arzt und Bürgermeister in Šentjur. Auch Gustavs Sohn Josip Ipavec (1873-1921)² wurde später Arzt und Komponist und sollte mit seiner Pantomime „Možiček“ („Das Hampelmännchen“) nicht nur in seiner Heimat, sowie in Graz und Triest, sondern auch in Olomouc (Olmütz) im Jahre 1908 großen Erfolg haben. Seine Oper „Prinzessin Tollkopf“ mußte aber bis zum Jahre 1997 auf ihre Uraufführung warten. Und die drei Töchter von Benjamins Schwester Jeanette schließlich: Fanny, Maria und Amalia Čampa (Tschampa), bildeten zusammen mit Friede Perner das erste österreichische Damenvokalquartett, welches in den Jahren 1880 bis 1890 in ganz Europa erfolgreich auftrat und auch von Eduard Hanslick gelobt wurde.

Benjamin Ipavec nun leitete schon während seines Studiums einen Studentenchor in Graz und komponierte für diesen verschiedenste Werke.³ Im Februar 1858 promovierte er in Wien und studierte danach in Graz bei Wilhelm Mayer (1831-1898) – bekannt auch als W.A. Rémy –, der Direktor des Steirischen Musikvereins geworden war, Kontrapunkt und Instrumentation. Später erklärte Benjamin Ipavec daß „die Melodie das Herz, die Polyphonie die Seele der Musik sind; die Harmonie, die Melodie und der Kontrapunkt sind unbedingt notwendig für jeden richtigen Musiker.“⁴ Weitere Schüler von Mayer waren u.a. Ferruccio Busoni, Felix Weingartner, Wilhelm Kienzl und Emil Nikolaus von Reznicek.

Besonders geschätzt von Ipavec waren Felix Mendelssohn-Bartholdys Chöre und Quartette, die tschechische Musik im allgemeinen, der Komponist Albert Lortzing und später auch sein südsteirischer Landsmann Hugo Wolf.

Benjamin Ipavec wirkte sein ganzes Leben in Graz. Er war ein geschätzter Arzt, verfaßte Artikel für medizinische Zeitschriften und komponierte auch für den Grazer Ärzteball: so z.B. 1887 eine „Polka française – Heitere Prognosen“ oder später die

1 Vgl. Igor Grdina, »Skrivnostni Ipavec« [Geheimnisvoller Ipavec], in: *Zgodovina za vse* [Die Geschichte für alle] IV./2, Celje 1997. S. 41-58.

2 Igor Grdina, »Josip Ipavec« - „slovenski Mozart““ [Josip Ipavec – slowenischer Mozart], in: Igor Grdina, *Od rodoljuba z dežele do meščana*. Ljubljana 1999, S. 171-297; oder Sammelband „Josip Ipavec in njegov čas“ [Josip Ipavec und seine Zeit]. Ljubljana 2000.

3 Primož Kuret, *Ipavci*, Šentjur 1994.

4 Vgl. M. P., »Dr. Benjamin Ipavec, skladatelj slovenski«, in Zeitschrift „*Dom in svet*“. Ljubljana 1900, S. 277

„Annen-Quadrille“ für Klaviertrio. Zu Ipavec' Grazer Freundes- und Bekanntenkreis zählten u.a.: Wilhelm Kienzl, der Bildhauer Hans Brandstetter und Max Theodor von Karajan.

Beide Brüder – Benjamin und vor allem Gustav – komponierten sehr im Sinne des sich entwickelnden nationalen Bewußtseins und des in dieser Zeit entstandenen Programms „Vereintes Slowenien“, und sie wirkten auch im 1872 gegründeten zentralen slowenischen Musikvere in *Glasbena matica* mit. Außerdem war Benjamin damals geschätzter Mitarbeiter der Musikzeitschrift *Novi akordi*, die Dr. Gojmir Krek, Jurist und Komponist in Wien, von 1901-1914 redigierte.

Benjamin Ipavec profilierte sich besonders mit seinen Liedern, die ihm den Ehrennamen eines „slowenischen Schubert“ eingebrachten. Er vertonte erst deutsche Texte, später Texte slowenischer Dichter wie France Prešeren, Simon Jenko, Josip Stritar, Simon Gregorčič, Anton Aškerc, Oton Zupančič, Josip Murn, Alojz Gradnik u.a., und er wählte auch für zwei Lieder Texte in deutscher Übersetzung von Michail Lermontov. Die slowenische Vokallyrik hat gerade mit seinen Liedern einen neuen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Ipavec komponierte auch eine Operette (Tičnik) nach dem Lustspiel „Der Käfig“ des deutschen Dramatikers August von Kotzebue und einige Kantaten, von denen „Kdo je mar?“ nach einem Text von Jovan Vesel Koseski (1798-1884) ihm den größten Erfolg brachte. Sehr beliebt ist noch immer seine Serenade für Streicher in vier Sätzen aus dem Jahre 1898.

Im Jahre 1891 ist die Oper „Teharski plemiči“ („Die Adelige von Teharje“) entstanden; von Ipavec als „lyrische Oper in drei Akten“ betitelt, erlebte sie im folgenden Jahr im Ljubljanaer Opernhaus ihre Premiere.

Die „Adelige von Teharje“ ist die erste slowenische historisch-romantische Oper. Das Libretto hat der erfahrene Dichter Anton Funtek geschrieben, der zuvor schon viele Libretti in die slowenische Sprache übersetzt hatte.

Die Opertradition in Ljubljana reicht bis in das 17. Jahrhundert zurück, als italienische und deutsche Theatergruppen dort gastierten. Die erste Oper in slowenische Sprache – „Belin“ – komponierte Jakob Zupan im Jahre 1780 nach einem Libretto von Janez Damascen Dev.

Ein Theatergebäude bekam Ljubljana erst im Jahre 1765. Der Grund dafür war der vorgesehene Besuch der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Franz Stephan von Lothringen, zu welchem es jedoch nicht kam, weil der Kaiser in Innsbruck starb und die Kaiserin nach Wien zurückkehrte. Das neue Ständische Theater war mit seinen 850 Sitzplätzen recht groß, wenn man bedenkt, daß Ljubljana damals weniger als 10.000 Einwohner hatte. Es wurde im Jahre 1846 renoviert und vergrößert; die Vorstellungen waren in deutscher und slowenischer Sprache. In der Saison 1881/82 wirkte hier der junge Kapellmeister Gustav Mahler.⁵ Nach einem Brand 1887 wurde das Gebäude 1892 nach den Plänen des tschechischen Architekten Jan Vladimír Hrásky im Stil der italienischen Renaissance neu errichtet. Es hatte nur noch 600 Plätze, obwohl die Einwohnerzahl in Ljubljana deutlich angestiegen war. Die feierliche Eröffnung fand am 29. September 1892 statt und die erste Opernvorstellung folgte am 3. Oktober. Ein triumphaler Erfolg für Benjamin Ipavec war dann die Premiere seiner Oper „Teharski plemiči“ am 10. Dezember

⁵ Primož Kuret. *Mahler in Laibach*. Wien 2001.

1892. Es waren Eisenbahnzüge aus der Steiermark organisiert worden, damit seine Landsleute die Oper sehen konnten. Nur seine Frau Ana, welcher die Oper gewidmet ist, konnte das Werk wegen ihrer Krankheit nie sehen. Es dirigierte der bekannte slowenische Komponist Fran Gerbič; Regisseur war Josip Nolti, seinerzeit bekannter Sänger, der u.a. in St. Petersburg, Moskau, Madrid, Rom und Mailand aufgetreten war. Das Werk, das eine Geschichte aus dem 15. Jahrhundert über den letzten großen Grafen Ulrich II. von Celje (Cilli) erzählt, wurde von der Kritik sehr gelobt; sogar die Grazer Zeitungen, die besonders kritisch gegenüber slowenischen Leistungen waren, schrieben: „die Musik ist reizend“; die Aufführung hatte „einen wirklich glänzenden Erfolg“⁶ und „die Ausstattung darf prachtvoll genannt werden“.⁷ Nur die „Deutsche Wacht“ aus Celje (Cilli) zeigte sich nicht zufrieden mit der Oper und der Geschichte des „Edelbauern von Tüchern“.

Die Oper wurde dann auch im Herbst des Jahres 1895 in Brno (Brünn) als „Teharsti slehtici“ aufgeführt. Kaum bekannt dabei ist, daß der damals 41jährige Leoš Janáček (1854-1928) diese Aufführung in die Wege geleitet hatte. Im Janacek-Archiv in Brno fand ich mit der Hilfe des Kollegen Dr. Jiri Sehnal einen an Leoš Janacek gerichteten Brief von Benjamin Ipavec, der sich für das *günstige Urteil* über seine Oper bedankt. Dieser Brief wird hier zu erstenmal veröffentlicht:

Graz. 22. 1. [18]95.

Euer Wolgeboren!

Durch Herrn Fediczkowsky,⁸ Baritonist am böhmischen Theater erfahre ich soeben, daß Euer Wolgeboren so freundlich waren meine Oper „Teharski plemiči“ günstig zu beurtheilen. Sie können sich denken, dass ein günstiges Urtheil von so berufener Seite dem Componisten grosse Freude macht.

Nun habe ich mich wol vorerst zu entschuldigen, diese Arbeit eine Oper zu nennen. Unsere heutigen Opern haben ja fast durchwegs ein anderes Gepräge: die Instrumentation wiegt vor, die Singstimmen werden in der Regel stiefmütterlich behandelt und kommen unter der Wucht der Instrumentation nicht zur Geltung.

Ich hätte mein Werk also vielleicht Singspiel oder Operette nennen sollen. Allein für ein Singspiel entehlt es doch viel zu viel Musik; Operette aber kañ ich es nicht nennen, da die Handlung in Operetten in der Regel eine frivole ist und die Musik sich mehr mit Pikanerien als tief empfundenen Musikstücken befasst.

Ich fasse dieselbe also als Spieloper auf wie wir ja solche u. zwar von feinstem Geschmack u. mit genialer Musik (z.B. Lortzing) mehrere besitzen; ich spreche hier natürlich nur von der Form, dem Inhalte nach fällt es mir nicht ein, mich mit solchen Grössen zu messen.

Die Handlung ist national und ich habe mit Lust und Liebe an der Musik gearbeitet.

Für mich ist eine grosse Ehre, dass die Čehen, unter den Slawischen Stä'men wol in der Musik am vorgeschrittensten, die Oper zur Aufführung bringen; sie sind uns

⁶ Grazer Tagblatt, 13. 12. 1892.

⁷ Südsteirische Post, 17. 12. 1892.

⁸ Marcel Fedyczkowski, der in der Saison 1892/93 sowie 1896-99 als erster Bassist in der Oper in Ljubljana aufgetreten war gilt als einer der wichtigsten Sänger dieser Zeit in Ljubljana. Er hat dort Ipavec' Oper zwar nicht gesungen, weil in der Premiere nur slowenische Sänger auftraten, aber später in Brno sang er eine Rolle.

Slovenen, wie sie es schon oft bewiesen haben, freundlich gesinnt und werden vielleicht auch mein bescheidenes Werk nicht zu rigoros beurtheilen.

Schwierigkeiten gibt es, wie Euer Wolgeboren aus der Partitur ersehn werden, wol keine zu überwinden. Die Sænger und Sængerinnen haben wol darin gar keine Gelegenheit zu glænzen, aber sie werden, wie ich überzeugt bin, aus Sympathie für das sta'mverwandte Volk sich der Sache mit Wærme annehmen.

Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass das Werk Herrn Labor⁹ (dem blinden Clavier u. Orgelvirtuosen) sehr gefallen hat u. Organisten sind ja in der Regel ~~niekt~~ tüchtige Musiker.

Zudem ich nochmals für Ihre freundlichen Bemühungen danke, bin ich mit dem Ausdrucke der grössten Hochachtung

Euer Wolgeboren ergebenster

B Ipavec

Einen Lorbeerkranz mit der tschechischen Trikolore erhielt Ipavec bei der Aufführung in Brno, wo er auch Janacek traf, als Zeichen der großen Anerkennung. Die hervorragenden tschechischen Kritiken betonten die national-affirmative Bedeutung der Oper. Die Musikzeitschrift *Dalibor* stellte weiterhin fest, daß man die Oper nicht nach den Kriterien der damals modernen Oper beurteilen könne¹⁰ und erwähnte den melodischen Reichtum der Partitur. So hatte auch Benjamin Ipavec sein Werk verstanden, wie aus seinem Brief hervorgeht. Die wohlwollende Aufnahme seiner Oper in Brno hat ihn sehr gerührt, wie sein Freund und erster Biograph Anton Schwab berichtet.¹¹

Die Aufführung in Brno bedeutete für Benjamin Ipavec die Bestätigung seiner Erfolge von zu Hause und auch für die slowenische Musik einen Beweis ihrer Reife am Ende des 19. Jahrhunderts sowie der guten slowenisch-tschechischen Beziehungen, die vor allem in dieser Zeit einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der slowenischen Musik hatten. Nach Ipavec' Tod war in der „Grazer Tagespost“ zu lesen, daß der Komponist nicht nur als ausgezeichnete Pianist und Tondichter, sondern auch als ein großer „Menschenfreund“ bekannt war. Seine Devise lautete: „Nur nicht zu viel künsteln, eine schöne Melodie erfinden ist viel schwerer, den complicirtesten Satz zu machen.“¹²

Objavljeno v: *Zeit – Wart Gegen – Geist. Beiträge über Phänomene der Kultur unserer Zeit.* Festschrift Sigrid Wiesmann. Herausgegeben von Hannes Grosseck & Thomas Reischl. Wien – Sydney, Reischl&Grosseck, 2001. Str. 137–144.

⁹ Der blinde Wiener Pianist Josef Labor (1842-1924) spielte am 3. 4. 1900 in Ljubljana zusammen mit der Grazer Pianistin Bertha Gasteiger in einem Konzert, das Johannes Brahms' drittem Todestag gewidmet war, Mozarts Sonate für vier Hände in D-Dur.

¹⁰ „Dalibor“, *Hudebni listy* XVII. No.24. 11. 5. 1895.

¹¹ Anton Schwab, „Ipavci in jaz“ [Die Komponisten Ipavec und ich], in: *Zbori IV*, Ljubljana 1928, 10.

¹² Vgl. Edvard Goršic. *Dr. Anton Schwab 1868-1938*. Celje 1989. 24.

Povzetek

Pismo slovenskega skladatelja Benjamina Ipavca Leošu Janáčku

Potem ko so leta 1895 v Brnu uprizorili *Teharske plemiče*, je skladatelj Benjamin Ipavec Leošu Janáčku poslal pismo, v katerem med drugim pravi: »Pred kratkim sem izvedel, da ste dobro ocenili mojo opero Teharski plemiči. Lahko si predstavljate, da ocena iz stroke naredi človeku veliko veselje. Najprej se moram opravičiti, da sem to delo naslovil opero. Današnje opere imajo povsem drugačne lastnosti: v ospredju je instrumentacija, pevski glasovi so po mačehovsko obdelani in zaradi goste instrumentacije ne pridejo do veljave. Verjetno bi moral svoje delo imenovati spevoigro ali opereto. Vendar je za spevoigro preveč glasbe, opereto pa je tudi ne morem imenovati, ker je preveč resna vsebina [...] Vsebina je ljudska; delal sem z veseljem in ljubeznijo. Meni je v veliko čast, da so Čehi, med slovanskimi narodi najbolj napredni, da so opero uprizorili; to kaže da so Slovencem zelo naklonjeni, kar je bilo že večkrat dokazano, in mojega dela ne bodo prestrogo ocenili.«

(Edo Škulj)

„Alle Landschaft ist ein Seelenzustandt...“ Hugo Wolf - seine Zeitgenossen und Nachfolger

Das heutige Symposium über Hugo Wolf hier in Slovenj Gradec konzentriert sich nicht nur auf den Landsmann aus Slovenj Gradec, Hugo Wolf, sondern widmet sich auch einigen seiner steiermärkischen Landsleute, zum Beispiel dem dreizehn Jahre jüngeren Josip Ipavec, dem acht Jahre jüngeren Anton Schwab oder dem im Jahre 1882 in Graz geborenen Josef Marx, dessen Mutter aus dem Ort Plevne bei Žalec stammte.

Der slowenische Komponist L. M. Škerjanc bezeichnet in seiner Biographie von Anton Lajovic (1958) die untere Steiermark als den Berührungspunkt zwischen der österreichischen und der slowenischen Musikkultur. Dort ist seiner Meinung nach gerade mit Hugo Wolf die Heimat- und Stimmungswiege des neudeutschen Liedes, dessen Vertreter vor allem Hugo Wolf und Josef Marx sind.¹ Ihnen schließt er noch Lajovic an, der 1878 geboren wurde und aus dem Ort Vace bei Litija stammte. Er vergleicht ihn mit Marx, mit dem ihn „eine üppige melodische Linie, eine betörende Tonbegleitung, die Neigung zu Herbststimmungen, ein starker Sinn für das formale Gleichgewicht und die Neigung zur spätromantischen, impressionistischen Behandlung musikalischer Mittel“² verbinden sollten. Damit definierte Škerjanc auch die Position des Liedkomponisten Lajovic im damaligen europäischen Kontext. Škerjanc stellte fest, daß sich Lajovic nur sehr wenig auf die bisherigen slowenischen Lieder stützen konnte. Die Vorbilder der Brüder Ipavec und anderer Schöpfer am Ausklang des 19. Jahrhunderts zogen ihn nicht genug an, um in ihre Fußstapfen zu treten und mit ihrer einfachen und damals schon sicher veralteten Richtung weiterzumachen.« Damit meinte Škerjanc die beiden Brüder Benjamin und Gustav Ipavec aus dem Ort Šentjur bei Celje und sicher nicht Josip Ipavec, dessen Werk der slowenischen Öffentlichkeit bis zu den heutigen Tagen mehr oder weniger unbekannt blieb, zum Teil auch deshalb, weil er seine Lieder zu den Texten deutscher Dichter schrieb. Nach dem Ersten Weltkrieg war alles, was deutsch war, verdächtig und Lajovic war einer von jenen, die die deutsche Musik in Slowenien vertrieb, sollte es sich um Bach, Wagner oder Beethoven handeln.³ Für Hugo Wolf fand der damalige slowenische Musikkritiker mehrere belobende Worte. Im Gespräch mit Izidor Cankar im Jahre 1920 sagte er über die Einflüsse auf sein Werk folgendes: „Was die harmonische Technik anbelangt, erinnert er vielleicht an Wagner, während mich seine Melodik anekelte; sie schien mir nicht warm genug und irgendwie konstruiert zu sein: Was die schön abgeschlossene Linie betrifft, wurde ich damals stark von Brahms beeindruckt, der seinen Kompositionen auch eine ausgeprägte und weiche Harmonie zu geben wußte. - Die damalige Zeit machte vor allem auch auf Hugo Wolf aufmerksam, dessen Lieder mich aufgrund der gesamten charakteristischen Erfindung sehr beeindruckten, obwohl mir nicht gefiel, daß er der Stimme nur die Rolle eines Rezitators ohne ausgeprägte melodische Linie (mit Ausnahme von einigen Werken) gab, während er den wichtigsten musikalischen Inhalt dem Klavier überließ...“⁴ Es ist schade, daß Lajovic dabei nicht präziser wurde und daß er mit seiner eher laschen Meinung auf der Oberfläche blieb.

1 Siehe Škerjanc, L. M., Anton Lajovic, Ljubljana 1958, S. 53

2 Ibid.

3 Siehe Kuret, Primož, *Umetnik in družba*, Ljubljana 1988, S. 112ff.

4 Cankar, Izidor, *Leposlovje - eseji - kritike I*, Ljubljana 1968, S. 174

Schon der Redakteur der Zeitschrift *Novi akordi* Gojmir Krek schrieb vor dem Ersten Weltkrieg unter anderem auch über die Musik von Wolf und sagte, daß der Großteil des slowenischen Musikpublikums keine Ahnung davon hat.⁵ Der Verfasser der Biographie von Lajovic umriß die musikalischen Verhältnisse in Slowenien um die Jahrhundertwende noch kritischer: „...Unsere Kompositionen aus dieser Zeit widerspiegeln das Musikleben in einer idyllischen, ein wenig muffigen und langweiligen Atmosphäre des untergehenden Kleinbürgertums ... nicht einmal ein Blatt rührte sich in dem Sturm, der gerade in jenem Moment über die Fluren der Musikkunst überall auf der Welt fegte.« Jedoch fügte er auch hinzu: »Die Romantik des Gartenlaubestils war ein heimlich gepflegtes und von Millionen Kulturschaffender realisiertes Ideal am Anfang des neuen Jahrhunderts ... deshalb ist es nicht überraschend, daß sich diese Tendenzen auch in unserer Musik dieser Zeit widerspiegeln.«⁶ Jenen Teil der slowenischen Komponisten, die den Rahmen des Gartenlaubestils sprengten, wie zum Beispiel Josip Ipavec und besonders Emil Hochreiter, kannte Škerjanc offensichtlich nicht.

Diese Musiker entwickelten und verwirklichten sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in der Zeit des *Fin de Siècle* und vor dem ersten Weltkrieg. Sowohl Hugo Wolf als auch Josip Ipavec wurden in einem kleinen Ort geboren. Der erste in Slovenj Gradec, das damals unter dem Namen Windischgraz bekannt war und der zweite in Šentjur bei Celje. Slovenj Gradec war in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine kleine Stadt mit 1100 Einwohnern. In der Antwort auf die Umfrage des Erzherzogs Johann, die heutzutage als die Topographie von Göth bekannt ist, beschrieb der Bezirkskommissar Pachernigg Slovenj Gradec mit folgenden Worten: „Die hiesige Bevölkerung ist überhaupt von guter Gemütsart, jedoch etwas zurückhaltend und in der Stufe der Kultur gegen andere Orte zurück. Die Hauptfehler sind Liebelei und Trunkenheit... Kretinen und Kröpfe sind im Gebirge so allgemein, daß die Rekrutierung schwer von sich geht. Der Vermögenszustand der Einwohner ist mittelmäßig.«⁷ Unter den Einwohnern von Slovenj Gradec waren 291 Handwerker, 4 von ihnen waren Gerber, 57 Wirte und es gab sogar zwei Bierbrauereien. Der erste - deutsche - Kulturverein wurde 1852 gegründet. Das war ein Männerchor. Sehr beliebt war es, zu Hause zu musizieren. Auch Hugos Vater Philipp, der einer der vier Gerber in der Ortschaft war, musizierte gern nach seiner Arbeit und hatte zu Hause sogar ein kleines Ensemble. Hugo Wolf mochte seinen Geburtsort - im Gegensatz zu seinem 27 Jahre jüngeren Mitbürger und Dichter, der über die Straße vom Wolfs Geburtshaus lebte, Ernst Goll - nie besonders. Der letztere bezeichnete Slovenj Gradec als sein kleines Heimnest. „Ich habe es schrecklich gern und möchte mich noch immer in seinem weichen Gefieder wälzen.“⁸

Šentjur bei Celje, der Ort, aus dem Familien Vouk alias Wolf und Ipavec stammten, war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Gegenteil zu Slovenj Gradec ein bewußt slowenischer Ort. Gerade Familie Ipavec hat viel dafür getan. Šentjur war ein kleiner Ort und ein eher armer Markt, dem die günstige Lage bei der Eisenbahn, trotz der Nähe zu Celje, großen Fortschritt ermöglichte. Die wichtigste Rolle bei der allgemeinen und

5 Krek, Gojmir, »Hugo Wolf in Slovenci«, in der Zeitschrift *Novi Akordi* XI, Nr. 3, 1910

6 Lajovic, o. a., S. 20

7 Göthova topografija - Im Archiv des Institutes für die slowenische Volkskunde des Zentrums für wissenschaftliche Studien an der Slowenischen Akademie für Wissenschaft und Kunst - Nr. 321 Rothenturn/Slovenj Gradec

8 Goll, Ernst, *Im bitteren Menschenland* (V trpki deželi človeka), Slovenj Gradec 1997, S. 103

musikalischen Entwicklung des Ortes spielte Gustav Ipavec, Arzt und Bürgermeister. 1886 gründete er einen Chor, der viele seiner Lieder zum ersten Mal interpretierte. Gerade Gustavs Lieder waren am beliebtesten und man sang sie zu Hause und in der Schule. Zu ihrer Zeit waren sie auch für die Bildung des Nationalbewußtseins bei den Slowenen in der gesamten Heimat wichtig. Aus Šentjur stammt auch das erste österreichische Damenquartett der Schwester Campa, die die Nichten von Gustav und Benjamin Ipavec waren. Dank der Familie Ipavec besuchten Šentjur viele prominente internationale Musikgäste, unter anderen Johannes Brahms, Alexander Zemlinsky, Oskar Nedbal und Josef Marx.

Die politischen Umstände in der gesamten Unteren Steiermark wurden im 19. Jahrhundert durch die nationalen Auseinandersetzungen zwischen den Slowenen und den Deutschen gekennzeichnet, die gegen das Ende des Jahrhunderts und vor dem Ersten Weltkrieg immer heftiger wurden. Die ersten größeren Risse im tausendjährigen friedlichen Zusammenleben der Deutschen und der Slowenen zeigten sich Ende der Sechzigerjahre, als das politische Leben in der Monarchie im Allgemeinen viel aktiver wurde. Die slowenischen politischen Volksversammlungen und die organisierten Auftritte der slowenischen Partei im steiermärkischen Landtag führten zu der Reaktion der deutschen Seite, die sich von den slowenischen Forderungen nach einer besseren Gleichstellung der slowenischen Sprache in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens immer mehr bedroht fühlte. Auf den beiden Seiten warnte man vor der Gefahr nationaler Streitigkeiten und betonte »die Aufrechterhaltung dieser Gemeinschaft des Friedens, die schon jahrhundertlang zwischen den Slowenen und den Deutschen besteht« und »daß unser schönes steiermärkisches Land als die Perle der österreichischen Krone ungeteilt bleiben muß.« Daß die Auseinandersetzungen am Anfang nicht sehr heftig waren, schreibt in seinem Buch *Spomini* (Erinnerungen) Dr. Josip Sernec, der in den Jahren 1870-73 Anwaltskonzipient im slowenischen Ort Brežice war: „Alle Einwohner, sowohl slowenische als auch deutsche waren freundlich zueinander.“⁹ Auch in Celje, wo er 1876 zum Anwalt wurde, war Sernec neben vielen anderen Slowenen ein Mitglied des slowenischen und des deutschen Vereins (Čitalnica und Kazina).

Ein stärkerer deutscher Nationalgeist kam im Oktober 1880 bei den Neuwahlen zum Reichstag in der Kurie Maribor,¹⁰ sowie bei der Wiederherstellung der Tätigkeiten der meisten deutschen politischen Vereine in der Unteren Steiermark und in der schnellen Ausbreitung des 1880 in Wien gegründeten Schulvereins zum Ausdruck. Zur Verschärfung der Situation trugen auch die Zeitschriften bei. Es entstanden Forderungen, daß Deutsch die Staatssprache sein soll. *Cillier Zeitung* (24. 11. 1881) schrieb, „daß in Österreich nur die deutsche Politik besteht. Seien wir einheitlich, deutsch und treu, denn die Zukunft gehört unserer Rasse!... Der bloße Gedanke, mit unseren Gegnern zu paktieren, soll ins Fabelbuch geschrieben werden. Von ihrem Fanatismus kann man keine Rücksichtnahme und keine Nachsicht erwarten. Gerade deshalb müssen wir ihnen deutlich und ehrenhaft zeigen, daß wir keine Angst haben. Nur eine heftige Betonung unseres deutschen Punktes kann der unermüdlichen Wühlerei ein Ende machen.“¹¹ Solche Stellungnahmen verschärfen sich immer mehr und auch die Slowenen legten nicht die

9 Sernec, Josip, *Spomini*, Ljubljana 1927, S. 22

10 Cvirn, Janez, *Trdnjavski trikotnik*, Maribor 1997, S. 98

11 *Ibid.*, S. 100-101

Hände in den Schoß. Die Situation verschlimmerte sich und es fielen solche Bemerkungen, daß die politische Situation auf den Siedepunkt stieg. Die Deutschen lehnten die Forderungen nach der Gleichheit der slowenischen mit der deutschen Sprache als unbegründet ab und betonten, daß die im kulturellen Sinne dominanten Deutschen eine führende Rolle im Staat haben müssen. Die Situation verschärfte sich 1893 mit der Forderung nach der Gründung der slowenischen Parallelklassen auf dem Gymnasium Celje. Den Kampf um die Slowenisierung des Gymnasiums Celje verstanden vor allem die Deutschen, die in Celje lebten, als einen Kampf auf Leben und Tod, obwohl auf diesem Gymnasium sogar 63 % der Schüler slowenischer Nationalität waren. Die Versammlungen fanden eine nach der anderen statt, die Deputationen wurden nach Wien geschickt und die Folge war, daß die Regierung von Windischgraetz im Juni 1895 zurücktrat.¹² Der Reichstag bestätigte dann doch die Forderung nach slowenischen Klassen. All das hatte wichtige Folgen für die politische Entwicklung in der Monarchie, die Forderungen der Deutschen wurden mit der Zeit noch radikaler und sie verlangten, daß Celje als Brücke zur Adria deutsch sein und bleiben muß. Sonst wird dem deutschen Volk die Lebensader durchgeschnitten, es wird zum Tode verurteilt.¹³

Diese Ereignisse kommentierte am 17. Juni 1897 auch Hugo Wolf in seinem Brief an die Schwester Kathe. Er schrieb ihr, daß sie seine Zeilen vielleicht erstaunen werden. Er kann aber nicht umhin, ihr das beigelegte Schreiben, das sie sicher erfreuen wird, zu schicken. Soweit er weiß, ist auch sie eine entschiedene Gegnerin der slowenischen Eingriffe in das deutsche Bollwerk Celje und so wird sie diese Tat des Hilfsausschusses sehr sympatisch finden.¹⁴ Wolf selbst besuchte Celje zum ersten Mal erst ein Jahr später, 1898, doch ging er bereits nach einigen Tagen zum Grundbesitzer Moritz nach Vojnik. Für die Grundsteinlegung des Deutschen Hauses (1900-1906) schenkte Wolf eine seiner drei Vertonungen der Gedichte von Michelangelo (Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben). Schließlich engagierten sich neben anderen deutschen Komponisten auch Richard Strauss, Johann Strauß, Wilhelm Kienzl und Peter Cornelius im Kampf für das deutsche Celje und spendeten ihren Obolus für den Ausbau des Deutschen Hauses (Tondichtungen deutscher Meister).¹⁵

Hugo Wolf war sich seiner slowenischen Wurzeln nicht bewußt, zu Hause sprach die Familie sowieso Deutsch. Slowenisch mußte er in der Grundschule lernen. Der Beweis dafür sind seine Zeugnisse, die auch zeigen, daß seine Noten aus Slowenisch nicht gerade gut waren. Später brauchte er Slowenisch nicht, weil er sich vollkommen in die deutsche Kultursphäre einlebte, was auch das obige Zitat aus seinem Brief zeigt. Schon zu seinen Lebzeiten galt er für den wichtigsten Schöpfer des deutschen Kulturkreises in der Unteren Steiermark. Die Begeisterung über den Komponisten Wolf war in Slowenien nur unter der deutschen Bevölkerung zu finden. In Celje standen seine Werke oft am Programm, sie wurden vielfach bei den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana dargeboten obwohl in einem größeren Ausmaß erst nach seinem Tode, als sein erster

12 Ibd., S. 188

13 Ibd., S. 193

14 von Hellmer, Edmund, *Hugo Wolf-Familienbriefe*, Leipzig 1912, S. 120

15 Zangger, Fritz, *Künstlergäste*. Cilli-Celje 1933, S. 136

Biograph Ernst Descay sogar den Vorschlag machte, in Celje eine besondere Feierlichkeit zu Ehren von Wolf zu organisieren und seine Oper „Corregidor“ aufzuführen.¹⁶

Seine literarischen Altersgenossen waren ihm bei weitem nicht gewachsen: weder Ottokar Kernstock, Max Mell und Alfred Schmidt Maderna aus Maribor noch Ernst Goll aus Slovenj Gradec.

Die politischen Verhältnisse wirkten sich auf Wolf kaum aus. Er lebte in Wien, das nach seiner Art weltmännisch war, er widmete sich der Kunst und Musik. Josip Ipavec fühlte sich zwar als Slowene, doch schrieb er seine Lieder und seine Oper zu den deutschen Texten. In der slowenischen Sprache gibt es nur einige Chöre. Obwohl sein Vater Gustav wie auch sein Onkel Benjamin feste Patrioten waren, sprach man in der Familie meistens doch Deutsch. In einem solchen Milieu wuchs Josip Ipavec auf, der sich in seinem Brief an den Schulkameraden und Freund Vidic entschuldigte, daß er ihm nicht Slowenisch schreiben kann, weil er es seiner Meinung nach dafür nicht gut genug beherrscht. Das gilt nicht für Anton Schwab, der sich 1900 in Celje ansiedelte. Schwab gründete den ersten Chor in Celje und dirigierte ihn 5 Jahre. Für diesen Chor schrieb er auch einige Kompositionen und Bearbeitungen der Volkslieder. Sowohl die genannten Mitglieder der Familie Ipavec als auch Anton Schwab waren Ärzte und verdienten auf diese Weise auch ihren Lebensunterhalt. Sie konnten sich der Musik, die für sie ein innerer Zwang war, nur in ihrer Freizeit widmen. Schwab schrieb viel über die Umstände und vor allem über die Komponisten Ipavec. Mehrmals besuchte er Benjamin, der vor dem Ersten Weltkrieg sehr lange als der wichtigste slowenische Komponist galt und den er sehr schätzte. Benjamin lebte aber in Graz, wo er Vorstand des Kinderkrankenhauses war. Schwab verfolgte die Arbeit der drei Komponisten Ipavec und war auch bei der Aufführung der Ballettpantomime *Možiček* von Josip Ipavec im Jahre 1906 anwesend. Darüber schrieb er: „Es war mir eine große Freude, ihn im Moment seines größten Ruhms und Glücks zu sehen... es war wunderschön, wie ihn das Publikum dort bewunderte und verehrte. Vor allem der weibliche Teil war über den wohlgestalteten Mann, dessen Herz nur für die Musik schlägt, begeistert...“¹⁷

Auch Josef Marx Pepo konnte sich der Musik wegen seines Vaters erst nach dem absolvierten Jurastudium widmen. Seine Mutter Irena Štiglic (1863-1915), die aus dem Ort Plevne bei Žalec stammte, war eine gute Musikerin (Pianistin). Sie war auch seine erste Musiklehrerin. Sein Vater war ebenso Pianist, Geiger und Chorsänger, der Johann Strauss und die leichte Muse bewunderte. Einer seiner ersten Lehrer war Erich Degner, der aus Ptuj nach Graz gekommen war, wo er in den Jahren 1885-88 Musikdirektor des dortigen Musikvereins war. Marx kannte die Heimat seiner Mutter sehr gut. Sie beeinflusste ihn mit ihren Naturschönheiten. So verstand er auch seinen älteren Landsmann Hugo Wolf, der in Graz genauso oft aufgeführt und genauso verehrt wurde wie Liszt, Wagner oder Bruckner. Er nannte ihn das Kind der Unteren Steiermark.

„Es ist ein Rebelhügel, auf dem sich der Komponist behaglich ausstreckt, und die Wolken ziehen langsam mit der Drau von Marburg nach Cilli. Wer diese gottgesegnete Landschaft kennt, auf Höhenwanderungen und in den dunklen Tälern des Bachegebirges

¹⁶ Vergleiche Kuret, Primož, »Sprejem Wolfovih del na Slovenskem«, im Buch: *Mednarodni simpozij o življenju in delu skladatelja Huga Wolfa*. Slovenj Gradec 1997, S. 13ff.

¹⁷ Vergleiche Schwab, „Anton, Ipavci in jaz«, in: *Zbori*, Glasbeno-knjževna priloga IV, Ljubljana, 1928, S. 26

das farbige Leuchten des Herbstes, den sinnverwirrenden Frühling der Wälder erleben durfte, wo der Kuckuck tausendmal ruft, während die Obstbäume in weißen Wolken auf lila Veilchenwiesen niederschneien - wer sich an all dem immer wieder berauscht wie an ewig Unverlierbarem, der findet in Wolfs Liedern süßes Anklingen dieser Stimmungen in einem leise erblühenden Akkord in einer zarten Melodie, die selig zum Himmel strebt wie Frühlingsbirken am Abend. Wenn dann der Südwind durch die Äste fährt und weiße Lawinen niederstäubt oder im Herbst die Windräder harfenartig anklingen, immer wird die bunte Welt der Abenteuer einen umfassen, als Vision der Sehnsucht, die nach Süden lockt, Venedig, Rom oder noch weiter: Nach Süden!... Dahin ging auch die Sehnsucht Wolfs: »Italienisches Liederbuch«, »Spanisches Liederbuch«, »Italienische Serenade«, »Corregidor«, »Manuel Vanegas«. Mit Eichendorff hört er im Quellenrieseln heimatlicher Wälder ferne Brunnen »verschlafen rauschen in der prächtigen Sommernacht«, träumt von »Marmorbildern, Palästen im Mondenschein, wo Mädchen am Fenster lauschen, wenn der Lauten Klang erwacht. Ach, wer da mitreisen könnte!« Die alte, romantische Sehnsucht des Deutschen nach Italien.“¹⁸

Oder wie Ernst Goll (Jubel) sang: „Ihr schmeichelnden Düfte, du goldener Tag, Durchzittert die Lüfte wie Lerchenschlag.“¹⁹

Auch Marx widmete sich der Liedkomposition und hatte dabei ähnliche Ideale wie Hugo Wolf oder Josip Ipavec. Oft wählte er sogar die gleichen Dichter wie Ipavec, unter anderem zum Beispiel Julius Levy Rodenberg, Emanuel Geibel, Schönaich-Carolath.

Marx' Kunst- und Lebenskarriere unterscheidet sich sehr von der von Wolf oder Ipavec. Sein Doktorat machte er früh, dann wurde er Professor an der Wiener Musikakademie, wo er mehr als 350 Schüler hatte. Unter ihnen war auch L. M. Škerjanc, mit dem ihn später eine enge Freundschaft verband.

Wolf fühlte sich vom Süden angezogen, Josip Ipavec von der Welt, die sich ihm entzog wie Wolf der Süden. Die beiden prägte dasselbe üble Schicksal, dem sie nicht entgehen konnten. Oder etwa mit den Worten von Anton Schwab: „Es ist traurig, daß er (Ipavec) dasselbe tragische Schicksal mit einem anderen untersteiermärkischen Komponisten, der Weltruhm genießt, Hugo Wolf, in Slovenj Gradec geboren, teilen mußte.“²⁰ Zufluchten suchten sie in der Musik, Josip Ipavec mit dem Wunsch, in der großen Welt Erfolg zu haben. Wolf gelang es, dieses Ziel zu erreichen, nicht aber Josip Ipavec. Wien geleitete ihm aus den Händen, weil ihn seine Arbeit aus der Hauptstadt in die Provinz führte (Zagreb). In Wien waren seine Freunde Meister, wie der Komponist und gleichzeitig auch sein Musiklehrer Alexander Zemlinsky oder die Primadonna der Wiener Oper Lucie Weidt. Sie hatte früher in Celje gelebt und hier, in der Stadt ihrer Jugend, hatten sie sich wahrscheinlich auch kennengelernt. Als er zurück nach Hause, nach Šentjur kam, blieben ihm nur noch seine Arbeit und das Opernkomponieren, aber der Arztberuf beschäftigte ihn ganz und gar. Dabei zeigte sich mit ganzer Strenge noch die Krankheit, die jede umfangreichere Tätigkeit, auch in der Richtung der eigenen Promotion, unmöglich machte. Wolf starb in einer Anstalt für Geistesranke, Josip Ipavec vegetierte und starb zu Hause, sozusagen auf dem Heuboden. Wolf wurde von seinen Freunden unterstützt, Josip Ipavec hatte fast keine. Wolfs Opus wurde noch zu seinen

¹⁸ Marx, Joseph, *Betrachtungen eines romantischen Realisten*. Wien 1947, S. 348

¹⁹ Goll, o. a., S. 22

²⁰ Schwab, o. a., S. 38

Lebzeiten Anerkennung zuteil, die Kompositionen von Ipavec sind nach seinem Tode zum Teil sogar verlorengegangen. Sein Freund Anton Schwab beschreibt seine Krankheit mit etwa folgenden Worten: „... Eines Tages wurde ich als Arzt zu Josip gerufen... Der Komponist war bewußtlos und hatte den Anschein eines schwer kranken Menschen... Ich wußte zwar, daß man gegen den Tod in diesem Falle ein sicheres Medikament hat, das auch wirklich seine Pflicht erfüllte... zu meiner großen Trauer war es mir aber gleichzeitig bewußt, daß seine körperlichen und seelischen Kräfte nach der Genesung immer schwächer werden, so daß er für die Kompositionen sein ganzes Leben lang unfähig bleiben wird... und mit der Zeit auch für seine Arztpraxis... und ich wußte schon im vornherein, was im Laufe dieser kurzen Jahre, solange er noch leben wird, mit ihm geschehen wird... Das Schlimmste daran war, daß ich das niemandem sagen konnte, nur meinen Kollegen. Ich mußte die unsinnigsten Erklärungen für Josips Krankheit hören... ich verteidigte ihn mit tiefstem Erbarmen... So war sein Talent begraben worden, noch bevor es sich entwickelte.“²¹

An dieser Stelle kannte Schwab Josips Werk, in dem er sein Talent mehr als nur entwickelte, nicht gut genug. Die Brüder Ipavec waren seine Freunde und sein Vorbild, und er bewunderte ihr musikalisches Schaffen. Igor Grdina behauptet, daß Josip Ipavec die tragischste Persönlichkeit unter den slowenischen Komponisten ist, die Deutschen bezeichneten ihn als den slowenischen Mozart und in der Heimat galt für ihn das alte lateinische Prinzip »nemo propheta in patria«. Die Zeit trieb mit der Musik von Josip Ipavec wirklich ein hartes Spielchen, die damaligen slowenischen Musikkreise begriffen aber nicht, daß die Dimensionen seiner Musik den engen Rahmen der heimischen Musikkultur weit übertreffen. Leider waren für ihn die Entfernung von den großen Musikzentren - Hugo Wolf entschied sich für Wien und verharrte dort - und die Tatsachen, daß er als ein überfordeter Landarzt in der Provinz lebte, daß er keine bekannten Herausgeber hatte, daß die Musik nicht sein Beruf war und daß ihn die Krankheit schließlich völlig unfähig machte, fatal. Seine Oper wurde unter einem ungünstigen Stern der mißlungenen Librettos geboren und als sie dann doch aufgeführt werden sollte, begann der Erste Weltkrieg. So blieben nur einige lobende Meinungen fremder Musikmeister übrig. In Ljubljana wurden vor dem Ersten Weltkrieg sogar einige Akte gezeigt, die nur bei Stanko Premrl Interesse weckten. Er war der Meinung, daß es sich um ein Meisterwerk der Komposition handelt. Die Lieder blieben in den Schubladen und sind nach seinem Tod zum Teil auch verlorengegangen. Als sie die Witwe herausgeben wollte, lehnte sie der slowenische Musikverein Glasbena matica ab.

Die slowenische Musikologie speiste ihn leicht ab und versah ihn mit den Etiketten, die für ihn und seine Musik völlig unentsprechend waren. Erst in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts wurde sein Werk mit der erfolgreichen Premiere seiner Oper und dem Symposium über sein Werk gerechter bewertet. Damit wird uns langsam bewußt, daß er einer jener Komponisten ist, der eine gleichwertige Ergänzung zur slowenischen literarischen Moderne oder der impressionistischen Malerei darstellt, obwohl er seine Werke zu deutschen Texten schrieb.

Heutzutage können die Komponisten Hugo Wolf, Josip Ipavec, Josef Marx oder der Dichter Ernst Goll eine wichtige Rolle bei der Verständigung zweier Nationen spielen, zwischen die sich der bestialische Nationalismus (»von der Nationalität zur Bestialität -

21 Schwab, o. a., S. 26

Hugo von Hoffmannsthal) schon vor mehr als hundert Jahren wie ein Keil schob. Bei allen findet man nämlich die Elemente des damaligen slowenisch-deutschen Milieus. Schließlich ist die Kunst ja für die Allgemeinheit und nur schlechte Künstler können lediglich national oder lediglich lokal sein. Goll sagt in einem seiner Gedichte: „Kunst ist geträumtes Leben, / Selig und heilig und rein sein. / Glück ist irren und streben, / Aber am Abend noch dein sein.“²²

Im Hinblick auf die kommende Zeit kann ein Symposium wie dieses hier in Slovenj Gradec, ein wichtiger Schritt von der Trennung, deren Zeugen wir in den letzten hundert Jahren waren, zur Völkerverständigung sein, oder wie etwa der Dichter Vinko Ošlak schrieb: „eine Verlagerung vom Menschen, der sich vor allem als der Angehörige dieser oder jener Nation definiert, zu einem Menschen, der vor allem nach seiner Menschlichkeit definiert wird. Dabei hat die Menschlichkeit nichts anderes zum Inhalt als ein Gefühl für Gutes, das man jeden Tag immer wieder auf personellem, interpersonellem und sozialem Gebiet zu ver-wirklichen versucht.“²³

Damit sollte auch der Zweck unseres Treffens und des Treffens nicht nur mit Hugo Wolf, sondern auch mit seinen Zeitgenossen und Nachfolgern Josip Ipavec, Anton Schwab, Josef Marx, Ernst Goll und anderen erfüllt werden.

Objavljeno v: *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki – Seine Zeitgenossen und Nachfolger*. Ur. Branko Čepin. Mednarodni simpozij ob 140-letnici rojstva Huga Wolfa, Slovenj Gradec, 10. III. 2000. Slovenj Gradec, 2001. Str. 20–28.

Povzetek

„Vsa pokrajina je odraz duše ...“

Hugo Wolf – njegovi sodobniki in nasledniki

Članek se posveča ustvarjalnosti glasbenikov, povezanih s Spodnjo Štajersko, od koder so izviral Hugo Wolf, Josip Ipavec, Anton Schwab, posredno pa tudi Josef Marx, čigar mati je doma iz Plevne pri Žalcu. Skladatelj L. M. Škerjanc označuje Spodnjo Štajersko kot stičišče avstrijske in slovenske glasbene kulture, kjer se oblikuje novonemški samospjev, katerega glavna predstavnika sta prav Wolf in Marx. Evropski kontekst njunega ustvarjanja je mogoče povezati z delom J. Ipavca, čigar ustvarjalnost je do danes še vedno zapostavljena, deloma žal tudi zato, ker se je opiral na nemška besedila. Wolf in J. Ipavec sta predstavnika obdobja *fin de siècle*, oba sta izšla iz manjših mest Spodnje Štajerske, pri čemer je Ipavčev Šentjur gostil mnoge prominentne mednarodne glasbene goste (Brahms, Zemlinsky, Nedbal, Marx). Prispevek skuša delo zapostavljenih ustvarjalcev s tega področja, kot so Wolf, J. Ipavec, Marx ali pesnik Ernst Goll, znova priklicati v zavest ter poudariti njihov pomen za nekdanj prevladujoče slovensko-nemško kulturno okolje. Ne nazadnje je cilj umetnosti vendarle splošen, samo slabi umetniki so lahko zgolj nacionalni ali lokalni. Določa naj jih zatorej njihova človeškost, ne pa nacionalna opredeljenost.

(Matjaž Barbo)

22 Goll, o. a., S. 11

23 Goll, o. a., S. 119

Zemlinsky als Lehrer des slowenischen Komponisten Josip Ipavec

Der Komponist Josip Ipavec (1873-1921) ist außerhalb Sloweniens nur wenig bekannt. Er stammt aus einer bekannten Arztfamilie aus Šentjur bei Celje (Sankt Georgen bei Cilli) in der Südsteiermark, wurde im Jahre 1873 geboren und war damit nur zwei Jahre jünger als Zemlinsky. Seine Großmutter, Katharina von Schweighofer, war eine gebildete Frau, sie beherrschte die französische und die lateinische Sprache, spielte Harfe und Klavier, sein Großvater war Arzt. Zwei Söhne aus dieser Ehe, Benjamin (1829-1908) und Gustav (1831-1908), wandten sich der Medizin und der Musik zu. Der erste war Primarius an der Kinderklinik in Graz, der zweite Bürgermeister und Arzt in Šentjur. Beide widmeten ihre Freizeit der Musik und komponierten Chöre, Lieder, Klavierstücke, Benjamin auch Orchesterwerke und Bühnenmusik (die Oper *Teharski plemiči / Die Adelige von Teharje*, 1882). Es war ihr Verdienst, daß sich Šentjur zu einem Anziehungspunkt in der Südsteiermark entwickelte, dem sogar Gäste wie Johannes Brahms, Wilhelm Kienzl, Joseph Marx, später vermutlich auch Alexander Zemlinsky und andere gerne einen Besuch abstatteten.¹ Josips Cousinsen waren seinerzeit als das Erste österreichische Damen-quartett bekannt und traten in der Zeit von 1880 bis 1890 mit großem Erfolg in ganz Europa auf.

Das Milieu, in dem Josip Ipavec als siebentes von den zehn Kindern Gustavs aufwuchs, war musikalisch anregend. Es überrascht deshalb nicht, daß seine ersten Versuche im Komponieren bis in die Gymnasialzeit zurückreichen und daß er sich nach der Matura am Gymnasium in Celje entschloß, einen ähnlichen Weg wie sein Vater und sein Onkel einzuschlagen und Medizin und Musik in Graz zu studieren. Einige seiner Kompositionen erschienen bald in der slowenischen Musikzeitschrift *Novi Akordi* und erreichten alsbald große Beliebtheit. Seinen größten Erfolg erzielte er jedoch mit der Pantomime *Možiček* (Das Hampelmännchen) im Jahre 1902, welche wiederholt in Slowenien, aber auch in Graz, Wien und Olmütz aufgeführt wurde. In Graz nahm Ipavec Unterricht bei A. Torgler. Aus dieser Zeit ist ein Heft mit seinen Aufgaben und Notizen zu Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre erhalten. Nach dem Diplom im Jahre 1904 fand er eine Stelle im Wiener Militärspital, seine musikalische Ausbildung aber setzte er bei Alexander Zemlinsky fort. Schon im August 1905 wurde er in das Militärspital in Zagreb geschickt, wo er bis 1907 blieb. In diesem Jahr verließ er den Militärdienst und kehrte nach Hause zurück, um seinem Vater in der Ordination auszuhelfen, der indes schon im nächsten Jahr verstarb. Josip Ipavec selbst erkrankte in 1911 so schwer, daß er seine Berufsarbeit und das Komponieren aufgeben mußte. Es war ihm nicht vergönnt, sein Leben vollends der Musik zu widmen; bereits am 8. 2. 1921 verstarb er, kaum 47 Jahre alt.

Wie schon erwähnt, haben sich aus den Studienjahren in Graz auch Aufgaben aus der Formenlehre erhalten. Einige dieser Aufgaben sind auf eigenen Blättern abgeschrieben und werden in der Musikabteilung der National- und Universitätsbibliothek (NUK) in Ljubljana aufbewahrt. Auf manchen steht in slowenischer Sprache mit Bleistift vermerkt „Aufgaben aus Zemlinskys Schule.“ Es handelt sich hierbei um Beispiele kleiner zweiteiliger Liedformen, die 16 bis 20 Takte umfassen und charakteristische Titel

¹ Janko Barlè, *Ipavci*, Ljubljana 1909; Anton Schwab, „Ipavci in jaz“, in: *Zbori* 3 (1927), S. 47-50; *Zbori* 4 (1928), S. 3f., 10-12 u. 19f.; Dragotin Cvetko, *Skladatelji Ipavci in slovenska kultura*, Šentjur pri Celju 1972.

aufweisen: *Molto moderato*, *Moderato*, *Allegretto scherzando*; ein Beispiel ist ohne Titel. Es handelt sich eindeutig um Studienarbeiten. Das Heft umfaßt darüber hinaus Beschreibungen verschiedener musikalischer Formen. Die ausgewählten vier Aufgaben, die auf eigenen Blättern abgeschrieben sind, gestatten die Vermutung, daß Ipavec sie Zemlinsky vorgelegt hatte, um ihm sein Können zu beweisen. Neben den vier erwähnten tragen noch zwei weitere Stücke den Vermerk »aus der Schule Zemlinskys«, eine Gavotte und ein Menuett, die aber im erwähnten Heft nicht enthalten sind.

Es ist uns bekannt, daß Ipavec bei Zemlinsky zunächst Instrumentationskunde lernen wollte. Aufgaben oder Beispiele, die dafür Belege liefern würden, wurden im Archiv bisher jedoch nicht gefunden. Wohl aber befindet sich im Nachlaß ein Lehrbuch, nämlich Richard Hoffmanns siebenteilige *Praktische Instrumentationslehre* in zwei Bänden, erschienen bei Dörrflings & Franke 1893. Das Archiv enthält weiters ein undatiertes Menuett für großes Orchester (*Tempo di minuetto*), das nicht identisch mit dem zuvor erwähnten Menuett ist. Ipavec pflegte seine Werke weder zu datieren noch irgendwie zu kennzeichnen. Zwar existiert ein Verzeichnis seiner Werke, das er selbst zusammengestellt hat, doch erweist es sich im Hinblick auf die Datierung als sehr unzuverlässig. In diesem Verzeichnis wird das Menuett nicht eigens erwähnt.

Ipavec komponierte zahlreiche Lieder in einer Form, wie sie bei den Slowenen jener Zeit sehr beliebt war; über 40 dieser Lieder sind erhalten.² Die Mehrzahl ist für Bariton und Klavier geschrieben und dem Freunde aus den Gymnasialjahren, Ferry Leon Lulek, zugeeignet, mit dem er schon seit dem Jahre 1890 zusammenarbeitete. Lulek, ein hervorragender Sänger, trug die Werke erfolgreich auf seinen zahlreichen Konzerten in verschiedenen Städten Europas und auch in Amerika vor.

In den Wiener Jahren Ipavec' entstanden die Lieder *Zingara* und *Lied im Volkston*. Der Text des ersteren stammt von einem unbekanntem Dichter, dem zweiten liegt ein Text des Prinzen Schönauich-Carolath, der um die Jahrhundertwende zu den beliebtesten Dichtern zählte, zugrunde. Die Form des ersten Liedes weist den Charakter eines Rondos auf, das zweite ist in einer kleinen dreiteiligen Liedform gehalten, die sich bereits in der Wahl der Tempi (*moderato* – *più mosso* – *Tempo I*) widerspiegelt. Die beiden Themen sind dabei kontrastierend gestaltet: das erste ist markant, das zweite eher lyrisch, melodisch und volkstümlich. Trotz des einfachen Entwurfs nimmt das Lied im Schaffen des Komponisten einen besonderen Rang ein, und zwar gerade wegen des allgemeinen Ausdrucks, der durch Einfachheit und gewollte Volkstümlichkeit Wirkung erzielt. Die Melodie steht in d-Moll (in der Abschrift der NUK in a-Moll). Besonders interessant sind die mit Bleistift und mit roter Tinte vorgenommenen Korrekturen in den Takten 9 und 16-20 der Originalfassung. Wer die Korrekturen vorgenommen hat, ist heute schwer festzustellen; vielleicht war es Zemlinsky, wahrscheinlicher Ipavec selbst. Im Nachlaß habe ich einen Trauungschor gefunden, in dem in gleicher Art und Weise mit Bleistift und roter Tinte Korrekturen in einigen Takten angebracht sind, weil der Abstand zwischen den Stimmen zu groß war. Im Lied im Volkston betreffen die Korrekturen Veränderungen der Stimme in Takt 17 und 18 sowie eine reichere Bewegung in Oktaven in der linken Hand der Klavierbegleitung. Die Veränderungen bewirken eine bessere Ausprägung des

2 Vgl. auch Edelgard Spaude, „Zwei Lieder von Josip Ipavec auf Texte von Heinrich Heine“, in: *Glasba in poezija / Musik und Dichtung*, Slovenski glasbeni dnevi / Slowenische Musiktage 1990. Bericht, hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 1990.

Höhepunktes der Komposition vor der Wiederholung des ersten Teiles. Neben dem Original existiert noch eine Abschrift der Komposition in der NUK in Ljubljana, in der die Korrekturen berücksichtigt sind, lediglich die melodische und rhythmische Bewegung der Stimme in T. 18 ist abgeändert. Der Text des Liedes lautet:

»Es steht in Deutschland
eine Linde auf einem Friedhof,
mitten in diese alte Linde
sind zwei Herzen eingeschrieben.
Sie liebten sich,
weiß stand der Klee,
ihr Glück war kaum zu fassen,
doch als die Schwalbe sang ade,
da mußten sie sich lassen.
Das eine lebt noch auf der Welt,
thut singen, lachen, wandern und beten,
daß es balde beige stellt
dem andern, dem andern.«

Erstmals wurden die beiden Lieder (*Lied im Volkston* und *Zingara*) von der Sängerin Lucie Weidt gesungen, allerdings sind weder Datum noch Ort bekannt, wahrscheinlich handelte es sich auch nicht um ein öffentliches Konzert. Interessant ist aber, daß die Sopranistin Lucie Weidt (1879-1940) als Tochter eines Kapellmeisters in Celje (Cilli) lebte, wo ihr Vater einige Jahre Musikdirektor und Musiklehrer war. Ihre Karriere begann sie in Leipzig, von wo Gustav Mahler sie 1902 nach Wien holte.³ Möglicherweise kannten Ipavec und Weidt einander schon aus Cilli, und die Künstlerin sang deshalb die Lieder ihres Landsmannes. Denkbar scheint aber auch, daß Zemlinsky hier seine Hand im Spiel hatte, der Ipavec unterstützen wollte. Zweifellos konnte Ipavec sich eine Steigerung seines Renommées erwarten, wenn die bekannte und beliebte Primadonna seine Lieder in ihr Repertoire aufnahm. Der Name Alexander Zemlinsky wird auch einige Male in den Briefen der Librettistin Mara von Berks (1860-1910) an Ipavec erwähnt, und zwar im Zusammenhang mit ihrer Operette *Prinzessin Tollkopf*. Es würde den Rahmen dieses Beitrages überschreiten, das Schicksal dieser Operette, die bisher noch nicht aufgeführt wurde, zu erörtern. Ipavec begann 1905, als er von Wien nach Zagreb übersiedelte, an ihr zu arbeiten, also nach Abschluß der Studien bei Zemlinsky. Er beendete die Arbeit zu Beginn des Jahres 1909, nach der Rückkehr nach Šentjur. Der Hauptgrund, weshalb die Oper nicht aufgeführt wurde, ist das äußerst schlichte und mißglückte Libretto, dem das Lustspiel *Die Überbildeten* von Mara Berks als Vorlage diente. Obwohl Berks keineswegs eine unerfahrene Autorin war – ihre Werke standen auf dem Spielplan verschiedener Wiener Theater (Jubiläums-Stadttheater, Deutsches Volkstheater) –, zeigte sie bei diesem Libretto keine glückliche Hand. Trotzdem hat Ipavec das Werk komponiert, da ein Vertrag mit der Autorin ihn dazu verpflichtete. Er spielte sein Werk Oskar Nedbal vor, als dieser im Jahre 1909 mit dem Wiener Tonkünstlerorchester in

³ Vgl. dazu *Jahrbuch der Wiener Gesellschaft*, hrsg. von Franz Planer, Wien 1929.

Ljubljana gastierte. Nedbals Beurteilung war zwar schmeichelhaft, doch war er Ipavec nicht behilflich, das Werk in den Spielplan der Volksoper aufzunehmen, wo er Kapellmeister war. Einige Autoren meinen sogar, Nedbal habe gerade beim Anhören der Operette die Inspiration für die Schlußzene des 2. Aktes seiner Operette *Polenblut* gefunden – diese These wäre allerdings bei Gelegenheit genauer zu überprüfen.

Mara von Berks drängte Ipavec, er möge sich um die Aufführung der Operette in Wien bemühen; sie lebte nämlich in dürftigen Verhältnissen im Schloß Blagovna (Reifenstein) bei Šentjur als Witwe des steirischen Abgeordneten Hugo von Berks, ihres zweiten Mannes. In den Briefen aus dem Jahre 1909 fordert sie Ipavec auf, er möge nach Wien fahren, um dort maßgebende Leute für die Aufführung zu gewinnen. Unter anderem erwähnt sie auch Alexander Zemlinsky: »Partitur und Buch kann man Zemlinsky lassen, wenn er Aussichten auf Aufnahme gibt [...].« Oder:

»Nun spielen Sie endlich Zemlinsky vor – ihre lebendige Gegenwart wird ihn sofort dazu veranlassen. Andere Autoren fahren nach Paris, London, Amerika mit ihren Compositionen, Sie schlafen in St. Georgen einfach ein. Also fahren Sie, fahren Sie – es ist die höchste Zeit für die Saison.«⁴

Doch entschloß sich Ipavec erst nach dem Tod der Librettistin (Anfang des Jahres 1910), diesen Schritt zu wagen. Er wußte, daß das Libretto schlecht war, die Autorin hatte sich jedoch nicht bereit gezeigt, Änderungen vorzunehmen. Ipavec unternahm mehrfach den Versuch, in Wien Literaten zu gewinnen, die ihm das Libretto ausbessern könnten. Er verhandelte mit Richard Batka, bezahlte ihn auch ausgiebig, erhielt aber von ihm nur eine Seite des Librettos.⁵

Inwieweit und in welcher Form sich Zemlinsky für Ipavec engagierte, ist nicht bekannt. In diesem Zusammenhang dürfte eine Notiz von Interesse sein, die in der Tageszeitung *Slovenski narod* vom 3. Januar 1914 erschien und in der aus Anlaß eines Konzertes mit Werken von Komponisten in Ljubljana Ipavec und seine Oper kurz vorgestellt wurden. Unter anderem heißt es hier:

»Ein hervorragender Wiener Kapellmeister, der dieses Werk [*Prinzessin Tollkopf*] durchgespielt hatte, meinte, in dieser Operette gebe es so viel schöne, wunderbare Musik, daß sie in derjetzigen modernen Zeit der Schönheit und Invention nach für drei andere Operetten genügen würde.«⁶

Wer dieser Kapellmeister war, kann man nur raten. Von Josip Ipavec ist bekannt, daß er persönlich äußerst bescheiden war und daß er den »Wiener Kapellmeister« kaum frei erfunden haben konnte. Nedbal käme in Betracht, doch hatte er die Musik der Oper schon in Ljubljana gehört und dürfte deshalb nicht als »ein Kapellmeister« vorgestellt worden sein. In Betracht käme wohl auch Zemlinsky, dem die Angelegenheit zwar fremd war, der aber seinem einstigen Schüler gewogen war.

Sehr bald befiel Ipavec nun seine alte Krankheit, so daß er geistig wie körperlich verfiel und weder komponieren noch seinen ärztlichen Beruf ausüben konnte. Er war

4 Die Briefe von Josip Ipavec sind nun in der National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana (Musikabteilung) aufbewahrt.

5 Für diese und auch andere Angaben über Ipavec' Leben bin ich Herrn Dr. Igor Grdina aus Šentjur dankbar.

6 *Slovenski narod* vom 3. Januar 1914, S. 3.

deshalb auch unfähig, sich für sein Werk weiterhin zu engagieren. Sein früher Tod machte allen Aussichten auf eine Realisierung der Oper ein Ende.

Wegen des Mangels an verfügbarem Material konnte die Beziehung von Josip Ipavec zu Alexander Zemlinsky nur flüchtig dargestellt werden. Nach unbestätigten Angaben soll Zemlinsky Ipavec in Šentjur besucht haben. Offenbar waren sie auch später in Kontakt, als es um die Möglichkeit einer Aufführung der Operette *Prinzessin Tollkopf* in Wien ging. Darauf zielen die Andeutungen von Mara von Berks in ihren Briefen an Ipavec. Immerhin beweisen diese Fragmente das Ansehen, welches Zemlinsky als einflußreicher Mann in Wien genoß und auf das beide, Ipavec und Mara von Berks, ihre Hoffnung setzten.

Ipavec' Schaffen erhielt besondere Impulse vor allem aus der geistigen Atmosphäre zur Zeit der Jahrhundertwende (fin de siècle) in Graz und in Wien. Für seine Lieder wählte er Texte deutscher Dichter, für die Operette bekam er ein leider unzulängliches Libretto. Er erhoffte den Erfolg seiner Lieder, die von den bekannten Sängern jener Zeit, Ferry Leon Lulek und besonders von der Opernprimadonna Lucie Weidt vorgetragen wurden. Leider fand er keinen Verleger dafür. Die Entfernung von den großen Opernzentren kam seinen Ambitionen bestimmt nicht zugute. Auch berufliche Obliegenheiten machten es ihm unmöglich, sich zur Gänze seinem Schaffen zu widmen. Man darf vermuten, daß seiner Musik ein besseres Schicksal beschieden gewesen wäre, wenn nicht seine Krankheit und der Beginn des Ersten Weltkrieges dazwischen gekommen wären.

Objavljeno v: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*. Herausgegeben von Hartmut Krones. Wien [etc.], Böhlau, 1995. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1). Str. 315–322.

Povzetek

Zemlinsky – učitelj slovenskega skladatelja Josipa Ipavca

Alexander von Zemlinsky, avstrijski dirigent in skladatelj (Dunaj, 1871 – New York, 1942), je bil najprej gledališki dirigent v dunajski *Volksoper*, nato v tamkajšnji *Hofoper*, od leta 1911 do 1927 je deloval kot direktor nemškega deželnega gledališča v Pragi, v letih 1920 do 1927 pa je bil profesor na nemški glasbeni akademiji. V času vzpona nacizma je emigriral v ZDA. Skladal je učinkovite veristične opere; pozneje je sprejel sodobna izrazna sredstva in se približal mejam atonalnosti. – Josip Ipavec (Šentjur, 1873–1921) je študiral medicino v Gradcu, kjer je promoviral leta 1904 in nato deloval kot zdravnik in glasbenik v Šentjurju. Vzporedno z medicino se je posvečal glasbi in tako kot drugi moški člani družine skladal. Za njegov glasbeni napredek je bilo posebno pomembno kratko bivanje v vojaški bolnišnici na Dunaju (1904/05), ko se je pri kapelniku Alexandru Zemlinskem izpopolnjeval v kompozicijski tehniki in instrumentaciji. Njegove učbenike je uporabljal tudi kasneje pri komponiranju. Kot ustvarjalec je posnemal pozno romaniko in se najbolj izkazal s samospevi in glasbenogledališkimi deli. Ipavčeve samospelve, pesniško in glasbeno poglobljene, so izvajali tudi nekateri znani pevci tistega časa, kot sta bila Ferry Leon Lulek in primadona Lucie Weidt. Med gledališkimi deli izstopata pantomima *Možiček* in opereta *Princesa Vrtoglavka*. (Edo Škulj)

Die Arbeiterkultur in Laibach während der k. k. Monarchie

Die Untersuchungen über die Arbeiterbewegung in Slowenien, bzw. in Ljubljana (Laibach) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren insbesondere im früheren Regime anregender Gegenstand für eine Reihe von Historikern und Forschern verschiedener Fachgebiete. Die Arbeiterkultur, insbesondere aber die Arbeitermusikultur dieser Bewegung ist in Slowenien jedoch noch unerforscht, obwohl sogenannte Bildungsvereine die erste Form der Arbeiterorganisationen darstellten.

Die Arbeiterbewegung hatte ihren Schwerpunkt in der Landeshauptstadt Laibach. Sie wurde stark beeinflusst in eine gemäßigte und eine radikale Richtung; deshalb entstanden seit 1882 anarchistisch radikale Tendenzen, was energische Eingriffe der Polizei und der Justizbehörden zur Folge hatte und in das in Klagenfurt im Dezember 1884 angestrebte Strafverfahren gegen die damaligen führenden Männer der Arbeiterbildungsvereines in Laibach mit Franc Železnikar an der Spitze einmündete.

Die Arbeiterbewegung ist mit der zunehmenden Industrialisierung, namentlich der Erzeugung von Metallgeräten, Textil- und Lederwaren, Nahrungsmitteln, chemischen Produkten, mit der Tabakverarbeitung, den Druckereien, graphischen Anstalten usw. verbunden. Die gesellschaftlichen Zusammenhänge sind inzwischen mit Hilfe von Statistiken analytisch bestimmt. Zählungen von 1869, 1880 und 1890 befaßten sich mit dem Zustrom in die Landeshauptstadt und mit der Anzahl der in Industrie, Gewerbe, Handel und Verkehrswesen angestellten Arbeitskräfte.

Im Jahre 1868 entstand Gewerbevereinigungen und Fortbildungsvereine für Buchdrucker, schon im Jahre 1855 der Verein der katholischen Handwerkergehilfen. Der wichtigste Arbeitverein wurde 1870 als Laibacher Arbeiterbildungsverein in Ljubljana gegründet.

Etwas mehr über die Ziele und Zwecke der Arbeitervereine in Laibach erfahren wie aus einem Aufruf des „Allgemeinen Arbeiterfortbildungs-, Rechtsschutz- und Unterstützungsvereines“ oder kurz „Arbeiterbildungsvereines“. Es geht zwar nicht um einen musikalischen Verein, doch sind die Zwecke und Ziele oft ähnlich.

Das *Laibacher Tagblatt* (21. Februar 1870, Nr. 41) berichtete:

„Die konstituierende Generalversammlung des hiesigen Arbeiterbildungs- Vereines fand gestern nachmittag in der Schießstätte statt, wo sich beiläufig 400 Mitglieder eingefunden hatten. Die Eröffnungsrede hielt der Obmann des prov. Gründungsausschusses, Harrisch, in deutscher Sprache; derselbe wies unter Beifall der Versammlung auf den neutralen Charakter der Arbeiter und auf deren großartige Leistungen hin, zugleich ermahnte er die Arbeiter zum einträchtigen Wirken und zur Vermeidung jedes nationalen Zwistes, denn wo dieser sich geltend macht, gehen die hoffnungsvollsten Unternehmungen zu Grunde. Sodann hob das mitwirkende Vereinsmitglied Arko in slowenischer Sprache die Bedeutung der nationalen Frage in Österreich hervor, zu deren glücklichen Lösung auch die Arbeiter mitwirken mögen, doch soll dies zu keiner Gehässigkeit gegen andere Nationen Veranlassung geben. Eintracht thue insbesondere in Österreich noth, nebst dieser soll auch die Bildung dem Arbeiter die Quellen des Wohlstandes eröffnen. Magistratsrath Gutman begrüßte sodann die Versammlung im Namen der Gemeindevertretung, indem er zugleich seine vollste Befriedigung über die in den vorhergegangenen Reden kundgegebenen Äußerungen, daß der Verein sich von jedem nationalen Zwiespalte ferne halten wolle, aussprach. Nachdem gegen die in den beiden

Landessprachen vorgelesen, von der Regierung genehmigten Statuten keinerlei Einwendung erhoben wurde, schritt die Versammlung zur Wahl der definitiven Vereinsausschusses, aus einem Obmanne, Schriftführer und Kassier und deren Stellvertretern nebst 9 anderen Ausschussmitgliedern bestehend.“

Die Statuten mit 29 Artikeln wurden deutsch und slowenisch veröffentlicht. Dort heißt es:

1. Zweck des Arbeiter=Bildungs=Vereins in Laibach ist die stete Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Arbeiterstandes.
2. Der Verein sucht diesen Zweck zu erreichen durch volksthümliche, dem Arbeiterstande angemessene wissenschaftliche Vorträge, Unterricht, Gründung einer Bibliothek, [...] dann durch Pflege des Gesanges, gesellige unterhaltungen, Turnen, ferner durch Gründung einer Abtheilung für Arbeiterzuweisungen, endlich Unterstützung seiner Mitglieder in besonderen Fällen.“

Derartige Regeln waren in fast allen Statuten üblich, wie wir auch in anderen Fällen sehen werden. Es ist interessant, daß die Rede der Journalisten Alin Arko der bekannte slowenische Dichter und Schriftsteller Fran Levstik geschrieben hat. In seiner Rede betonte Arko die nationale Frage in Österreich.

Der Aufstieg des Vereines aber erfolgte ab 1871, als Mathias Kunz (Matija Kunc) eintrat und die Leitung (bis 1874) übernahm. In den folgenden Jahren hat der Verein eine Entwicklung genommen, die für das Aufkommen und die Entfaltung der Sozialdemokratie in Slowenien wesentlich war. Im Verein wirkten viele tüchtige Organisatoren der Arbeiterbewegung, wie der schon erwähnte Mathias Kunz, Franc Železnikar und Karel Kordelič, mit.

Für die Vereinstätigkeit war besonders in den Jahren 1882-1884 das Wirken von Franz Železnikar (1843-1903) bedeutend. Neben Železnikar sind noch Ferdinand Tuma, Eduard Kriegl und Franz Sturm zu nennen. Alle wurden als anrühige »blutgierige Umstürzler« gebrandmarkt und unter Anklage gestellt. Das Strafverfahren wurde vor dem Landesgericht in Klagenfurt verhandelt. Als Železnikar nach 8jähriger Haftstrafe 1892 zurückkam, wurde ihm ein Ehrenplatz Vorkämpfer des Sozialismus zuteil, weil er das erste Opfer eines strafrechtlichen Vorgehens gegen die slowenische Arbeiterbewegung geworden war.

Der Arbeiterbildungsverein hatte sehr viel Anteil an der Entwicklung der Sozialdemokratie in Slowenien. Obgleich am Rande der österreichischen Arbeiterbewegung, fanden hier doch die Geschicke der Bewegung in Wien, Graz, Innsbruck, wie auch in Budapest ihren Widerhall. Die geographische Lage Laibachs begünstigte die häufige Anwesenheit von Agitatoren auf der Durchreise nach Triest. Mit ihrem Gedankengut wirkten sie befruchtend auf die Ausrichtung des Vereines.

Das Wirken von Karl Kordelič (1857-1922) fand später weniger Beachtung im Vergleich zu der regen Betätigung von Franc Železnikar oder noch früher von Mathias Kunz (1853-1922). Die Polizeibehörde verdächtigte ihn, einer der Wegbereiter des Anarchismus zu sein. Sein Verdienst aber ist, daß er die zersplitterten Kräfte sammelte und sie aktiv der jungen österreichischen sozialdemokratischen Bewegung zuführte. Er wurde im Jahre 1887 als Vorsitzender des Laibacher Arbeitervereins gewählt und schuf die Verbindung der slowenischen Arbeiter mit der neuen österreichischen sozialdemokratischen Bewegung. Er nahm auch am ersten Kongreß der österreichischen sozialdemokratischen Partei im Jahre 1889 in Hainfeld teil. Unter dem Einfluß der

österreichischen Sozialdemokratie begann auch in Slowenien ein Prozeß, der Mitte der neunziger Jahre von radikal-sozialistischen Ideen zur sozialdemokratischen Ausrichtung führte.

Die Rolle des Arbeiterbildungsvereins im kulturellen Leben Ljubljanas war allerdings weniger bedeutend. Wir kennen nur einige Programme, wie jenes des XII. Gründungs-Festes oder die Feier aus Anlaß des 15jährigen Bestehens. 1881 wirkte die Militär-Musikkapelle Großfürst Michael mit, 1883 sogar die Laibacher Theater-Musikkapelle und der Arbeiter-Sängerclub. Zum Schluß dieser Veranstaltung war ein „Arbeiter-Kränzchen“ am 26. Jänner 1884: „Die Musik wird von der löbl. Kapelle der vaterländischen Regiments Baron Kühn Nr. 17 ausgeführt.“ Im Jahr 1883 wurden viele slowenische Lieder und Chöre (z.B. *Pobratimija* von Danilo Fajgelj, *Slovenec sem!* Von Benjamin Ipavec, *Na Velebitu* von Franz Vilhar u.a.) aufgeführt.

Den vereinseigenen Chor leitete Ivan Justin (1856-1886), der 1884 beim Landesgericht Laibach als Zeuge im Strafverfahren gegen Železnikar, Tuma, Kriegl und Sturm verhört wurde. Aus dem Protokoll kann man auch etwas über die Arbeit des Chores erfahren:

„Ich gehöre dem Arbeiterbildungsvereine seit September 1883, weil mich der Ausschuss zur Hebung des Vereines ersuchte den Gesangsunterricht als Chormeister einzuführen. Es wurden dann bis Februar oder März 1884, um welche Zeit der Gesangsunterricht sistirt wurde, wöchentlich an 4 Tagen u. zwar mit den Anfängern am Dienstag u. Donnerstag u. mit Geübteren am Montag und Mittwoch abgehalten.

Bald nach der Verhaftung des Tuma, wurde ich zum Schriftführer gewählt. Als ich hiezu candidirt wurde, also kurz vorher, erhielt ich ein anonymes Schreiben durch de Stadtpost, worin mir in schroffer Weise vorgeworfen wurde, dass ich mich in den Ausschuss dränge. Wer das geschrieben hat, weiss ich nicht u. vermute es auch nicht.

Bald darauf erschien im ‚Radical‘ eine Correnspondenz aus Laibach, wornach mit wieder in unhöflicher Weise vorgeworfen wurde, dass ich den Verein von seiner heiligen Sache ablenke, weil ich nur nationale Tendenzen verfolge. Ich schickte sofort – wer der Verfasser dieser Correspondenz ist, weiss ich nicht – eine Berichtigung an den ‚Radical‘, die jedoch nicht aufgenommen wurde. Aus diesem Grunde legte ich meine Stelle als Chormeister nieder, blieb aber im Verein.

[...] Ich habe das Gasthaus ‚Metliško vino‘ immer in grösserer Sängergesellschaft besucht u. daher ist es erklärlich, dass daselbst keine anarchistischen Gespräche vorfielen. Ich interessiere mit lediglich für den Gesang und weil die Mehrzahl der Sänger aus Slowenien bestand, so pflegte ich auch nur den Gesang slow. Lieder, zumal ich selbst der nationalen Partei angehöre. Da ich mich überdies um die Arbeiterfrage nicht kümmerte, so wurde ich von den Radicalen, welche nur ihre Tendenz im Vereine geltend wissen wollten, angefeindet u. daher die obenbezeichneten Angriffe im anonymen Schreiben und im ‚Radical‘.“

Im folgenden Jahr wurde Ivan Justin Chormeister des neugegründeten Arbeitergesangsvereins „Slavec“ (Nachtigall). Im September eröffnete der Verein eine Gesangsschule, die Ivan Justin leitete. Justin übersiedelte schon im März 1885 nach Klagenfurt und starb am 4. Februar 1886. Er ist in Ljubljana begraben.

Verschiedene politische Vereine unterstützen die sozialdemokratische Bewegung erfolgreich. Sehr früh wurden in Slowenien die Arbeitervereine gegründet, wie schon der erwähnte der Fortbildungsverein für Buchdrucker im Jahre 1867/68. Es ist bemerkenswert, daß die Arbeitervereine als Mitglieder die Angehörige beider im Land

vertreten Nationalitäten – also Slowenen und Deutschen – zuließen. Die meisten anderen politischen und kulturellen Vereine waren streng national getrennt. So existierten in slowenischen Ländern Verein vielfach zwei- oder sogar dreifach. Jede politische Partei versuchte, durch rege Vereinsaktivität auf beiden Seiten möglichst viele Anhänger anzuwerben. Das gleiche System wirkte noch nach bis in die Zeit des Königreiches Jugoslawien nach dem Ersten Weltkrieg.

Die Mitglieder der Arbeitervereine waren hauptsächlich Gewerbetreibende: Buchdrucker, Schneider, Schuster, Tischler usw., die viel gewandert waren und mehrere fremde Sprachen sprachen. Einer von ihnen war Franz Wiesthaller (1825-1890), ehemals Student in Graz und aktiver Teilnehmer der Revolution im Jahre 1848, weshalb er zehn Jahre lang als Emigrant in der Schweiz leben mußte. Nach seiner Rückkehr nach Maribor (Marburg) wurde er Redakteur und Journalist der *Marburger Zeitung*. Bis 1874 war er der Hauptpropagandist der sozialdemokratischen Ideen in Maribor gewesen. Der dortige Arbeiterverein war der bestorganisierte in Slowenien, hatte aber im Allgemeinen einen deutschen Charakter. Die slowenischen Arbeiter waren in der Minderheit.

Als im Jahre 1889 die Sozialdemokratische Partei Österreich gegründet wurde, wirkte sich das auch auf die Arbeiterbewegung aus. Obwohl es in Slowenien damals mehr als 100.000 Arbeiter gab, hatte die sozialdemokratische Partei im damaligen Krain keinen Vertreter im Landtag. Im August 1896 wurde die Jugoslawische Sozialdemokratische Partei in Ljubljana gegründet, obwohl neben den slowenischen Ländern nur noch Dalmatien und Istrien vereinigt waren.

Sehr populär als Arbeitermanifestationen waren seit 1890 die Feste zum 1. Mai. Bei solchen Gelegenheiten gab es neben Reden auch ein Kulturprogramm mit Deklamationen, Gesang und verschiedener Musik. Auf national gemischten Territorien wurden die Reden immer zweisprachig gehalten (deutsch und slowenisch, oder – in Istrien – italienisch und slowenisch).

Die deutschen Gesangvereine schlossen sich im Jahr 1897 zum Südmärkischen (krainisch-küstenländischen) Sängerbund zusammen. Name und Zweck des Bundes sind wie folgt definiert:

„Der südmarkische (krainisch-küstenländische) Sängerbund, welcher sich gleichzeitig als Mitglied des deutschen Sängerbundes erklärt, ist die Vereinigung deutscher Gesangvereine, oder Gesangsverbände, und einzelner in Ortsgruppen vereinigter deutscher Sänger in Krain und im Küstenlande behufs Pflege des deutschen Gesanges und gegenseitiger Verbrüderung.“

Dem Bund konnten nur deutsche Gesangvereine aus beiden Kronländern beitreten.

Die Satzungen entsprechen denen des Deutschen Sängerbundes (vom dritten deutschen Sängertag in Eisenach am 16. Juni 1867). Eine Liste der beigetretenen Vereine ist im Statut des Bundes im Staatsarchiv Ljubljana nicht enthalten. 1921 wurde der Sängerbund aufgelöst.

In Laibach wirkten noch folgende Arbeitervereine:

- Der slowenische Arbeitergesangverein „Slavec“, gegründet 1884;
- Lese- und Fortbildungsverein der Eisenbahnbediensteten aus dem Jahre 1893;
- Poučno in zabavno delavsko društvo (Bildungs- und Unterhaltungsarbeiter-Verein) aus dem Jahre 1894;
- Verband der Arbeiter-Vereine Krains, gegründet am 29. März 1896.

- Slovensko trgovsko pevsko društvo (Der slowenische kaufmännische Gesangsverein) aus dem Jahre 1897;
- Der slowenische kaufmännische Verein „Mercur“, gegründet im Jahre 1900 – Chorleiter war Zorko Prelovec, ein bekannter slowenischer Komponist;
- Gesangsverein der Eisenbahnbediensteten aus dem Jahre 1900;
- Eisenbahner Gesangsverein „Flugrad“, gegründet im Jahre 1901.

Aus den erhaltenen Statuten können wir einiges über die Tätigkeit der Vereine erfahren. Ich habe schon etwas über Arbeiterbildungsverein zitiert. Ähnlich formuliert sind auch die Statuten des Gesangsvereins der Eisenbahnbediensteten aus dem Jahre 1900. Dort heißt es:

»Der Gesangsverein der Eisenbahnbediensteten bezweckt die Förderung des slowenischen und deutschen Gesanges. Der Zweck des Vereines wird erreicht durch Gesangsübungen, Gesangsabende, Konzerte und Ausflüge.«

Konzertprogramme dieses Vereins sind leider nicht mehr vorhanden.

Der Männergesangsverein „Vorwärts“ wurde am 12. April 1897 gegründet. Sein Chorleiter war Rudolf Schönemann. Aus den Statuten ersehen wir, daß der Verein »die Pflege des Gesanges und der Musik« fordern wollte. Und weiter heißt es:

»Diesen Zweck sucht er zu erreichen durch Gründung eines gemischten Chors, durch Gesangsunterricht und Vorträge, durch Creirung eines musikalischen Archivs, durch die Pflege der Instrumental Musik und durch Veranstaltung von geselligen Unterhaltungen, Festen und Ausflüge.«

Die Mittel wurden aufgebracht durch die Beitrittsgebühr, durch regelmäßige Beiträge der Mitglieder, deren Höhe die Generalversammlung auf Vorschlag des Vereinsausschusses festsetzte, sowie durch den Ertrag von Veranstaltungen des Vereines und durch eventuelle Vermächtnisse, Geschenke etc.

Auch der Musikverein für den Laibacher Bezirk aus dem Jahre 1907 war zweisprachig: deutsch und slowenisch. Dieser Verein verstand sich als Verbandsverein des österreichisch-ungarischen Musikverbandes. Die Zielsetzung des Vereines war die

»Wahrung und Forderungen der geistlichen und materiellen Interessen seiner Mitglieder durch jedes gesetzliche Mittel, mit Ausschluß der Behandlung aller politischen und religiösen Fragen«.

Der Verein suchte dies zu erreichen

»durch Pflege der Musik und des Gesanges, evt. durch Errichtung eines Vereinsorchesters oder eines Vereinschorus, durch Erteilung von Unterricht, Veranstaltungen von Versammlungen, Vorträgen und Vorlesungen über musikalische, wissenschaftliche und technische Gegenstände mit Ausschluß von Politik und Religion«.

Leider sind die Quellen für die Erforschung der Arbeitervereine in Laibach nur sehr spärlich vorhanden. Im Staatsarchiv Sloweniens befinden sich nur noch die Statuten der Vereine, es gibt aber fast keine Konzertprogramme oder andere Angaben über die Arbeit der Vereine. Die deutschen Vereine konnten nach dem Ende des Ersten Weltkriegs nicht mehr weiter bestehen und alle Archive sind – wie es scheint – in privaten Händen oder verloren gegangen. Eine Ausnahme bildet der Arbeitergesangsverein „Frohsinn“, der 1920 in Maribor gegründet wurde.

Von all den genannten Gesangsvereinen war der erfolgreichste der Arbeitergesangsverein „Slavec“ (Die Nachtigall). Die Begründer waren Arbeiter und Gewerbetreibende. Zuerst waren die Sänger Teil des Arbeiterfortbildungsvereins, der seinem Charakter nach international und sozialistisch war. Die slowenischen Arbeiter aber wollten einen eigenen Gesangsverein gründen. Das geschah am 18. Mai 1884 in Ljubljana in einem Gasthaus. Der neugegründete slowenische Arbeitergesangsverein wurde bald ein bedeutender Faktor in allgemeinen Kulturleben des damaligen Laibach. Er pflegte besonders slowenische Volkslieder und Lieder anderer slawischer Völker. Hier sammelten sich die Arbeiter, Gewerbetreibenden und kleineren Beamten. Er sorgte für die Fortbildung der Arbeiter und für die Verstärkung des nationalen Bewußtseins. In diesem Sinne pflegte er auch die kulturellen Beziehungen mit Kroaten, Tschechen und Slowaken, wo er oft gastierte. Der Arbeitergesangsverein „Slavec“ initiierte auch die Idee eines Verbandes der slawischen Gesangsvereine. Das Wirken dieses Vereines ist dokumentiert, was man für die anderen Arbeitervereine nicht sagen kann. So hat „Slavec“ zwei Publikationen über seine Tätigkeit veröffentlicht: die erste im Jahre 1909, als der Verein sein 25jähriges Jubiläum feierte und die zweite 1934 als der Verein 50 Jahre alt wurde. Zunächst war der Verein zweisprachig, deutsch und slowenisch, und auch die Chorübungen wurden zweisprachig abgehalten. Von 1884 an aber begann der Verein, seine Tätigkeit nur in slowenischer Sprache auszuüben. Noch immer aber blieb er seinem Charakter nach ein Arbeiterverein, obwohl er seine Tätigkeit auf die anderen Felder ausweitete. So entstanden eine Tanzschule für die Arbeiterinnen und Arbeiter, ein Radfahrerklub usw. Der Verein sorgte auch für Geselligkeit und organisierte jedes Jahr verschiedene gesellige Abende (St. Martin, Silvester, Karneval usw.). Anfangs hatte er 130 Mitglieder, die sich »Brüder« nannten. Chormeister waren nach Ivan Justin noch Srečko Stegnar. Julius Ohm Ritter Januschowsky, Ivan Pianeci, Vekoslav Sachs, Pavel Gorjup und der tschechische Dirigent der Laibacher Oper, Hilarij Benišek.

Viele slowenische Komponisten haben für diesen Verein Werke geschrieben, und der Chor wirkte sogar einige Zeit in damaligem Landestheater in Laibach bei den Opernvorstellungen mit. Im Vereinsarchiv befanden sich im Jahre 1909 mehr als 800 verschiedenen Partituren, wobei insbesondere slowenische und tschechische (Jakob Aljaž, Fran Ferjančič, Anton Foerster, Benjamin Ipavec, Hrabrosav Volarič, Anton Nedvĕd, Fran Gerbič, Otmar Vogrič, Anton Lajovic, Miroslav Vilhar, Hugolin Sattner, Gojmir Krek, Marko Bajuk; Antonín Dvořák, Karl Hoffmeister u.a.) vertreten waren.

Aus einem Bericht der *Laibacher Zeitung* vom 10. April 1911 entnehmen wir z.B., daß

»der Verein in der letzten Saison vierzig größere und kleinere öffentliche Gesangsproduktionen, gesellige Veranstaltungen, einen Ausflug nach Karlovac sowie einen Ausflug nach Tabor – Prag - Kolin unternommen habe. Von der beabsichtigten Sängerfahrt nach Belgrad habe er abgesehen, um nicht mit einem anderen slowenischen Gesangsvereine in Kollision zu geraten«.

Weiter lesen wir:

»Die Vereinsunterhaltungen erfreuten sich nach wie vor des besten Besuches; die heurige Maskerade habe in ihrem materiellen und moralischen Erfolge alle früheren weit überflügelt. Der Kassastand erweise sich am Schluß aus dem Grunde weniger günstig als sonst, weil auf die erwähnten großen Ausflüge bedeutende Beiträge hatten verwendet werden müssen. Die Mitgliederzahl sei im Wachsen begriffen; sie betrage über 400 Mitglieder. Der Kreis der Sänger

habe einen ausgiebigen Nachwuchs erfahren. [...] Für das laufende Vereinsjahr plane der Slavec eine Sängerfahrt nach Prag, um an der Jubelfeier des ‚Hlahol‘ teilzunehmen.«

Ich möchte noch einen weiteren Bericht aus *Laibacher Zeitung* aus dem Jahre 1912 zitieren:

»Der Sängergau für Laibach und Umgebung veranstaltete im großen Saale des Narodni dom unter Mitwirkung des Orchesters der ‚Slov. Filharmonija‘ einen Konzertabend, der wohl vor allem dartun sollte, daß sich die Gesangsvereine ‚Slavec‘ und ‚Ljubljanski zvon‘, anderweitigen Behauptungen entgegen, auch an außerhalb der Liedertafel liegende Chöre heranwagen können. Aus diesem Grunde waren zur Aufführung kunstvoll aufgebaute Lieder des neuesten slowenischen Repertoires gewählt worden, deren konzertmäßige Bewältigung Liebe, Fleiß und künstlerische Potenz erfordert. Der Verein ‚Slavec‘ zeigt unter Leitung des Herrn Lavoslav Pahor erfreuliches Streben nach Vollkommenheit, was um so mehr Anerkennung verdient, als seine Mitglieder, tagsüber vollauf mit ihren Berufspflichten beschäftigt, nur in den Abendstunden ihre Übungen abhalten können. Der Verein hat treffliches Stimmmaterial, das gut zusammenklingt; seine Vortragsweise war kräftig pointiert und solid. Die Sänger brachten Adamič‘ bereits bekannte ‚Franica‘ und Foerstes ‚Spak‘ zum Vortrage. Namentlich im letzteren bewiesen sie anerkennenswerte Technik, indem sie verschiedene charakteristische Stellen markant brachten, wodurch der dem Liede anhaltende Humor sehr wohl zur Geltung gelangte.«

Als gut organisierter Verein beging der ‚Slavec‘ die Feier seines 30jährigen Bestandes am 1. Juni 1914. Aus diesem Anlaß veranstaltete er ein Jubiläumskonzert mit 42 Sängern und 28 Sängerinnen (Chormeister Ravnik), an dem auch das Orchester des Infanterieregiments Nr. 27 (Dirigent Anton von Zanetti), das Gesangsquartett ‚Kozina‘ sowie der Opernsänger Josip Križaj mitwirkten. Das Programm war besonders reichhaltig. Es wurden Werke von Antonín Dvořák (*Huldigungsmarsch* und *Schleiertanz* und *Arie des Wassermannes* aus der Oper *Rusalka*), Bedřich Smetana (Ouverture zur Oper *Libuša*), Anton Schwab, Fran Vilhar, Emil Adamič, Vasilij Mirk, Fran Gerbič, Mihail Glinka (*Orientalische Tänze* aus der Oper *Ruslan und Ludmila*), Oskar Dev, Richard Wagner (Hermanns Ansprache aus *Tannhäuser*) und Viktor Parma gegeben. Das Konzert hatte einen großen Erfolg, und die *Laibacher Zeitung* schrieb am 2. April 1914:

»Das Programm war gut gewählt worden und wurde sehr gut absolviert. Doch war das Konzert, das von etwa halb 9 Uhr bis nahezu halb 12 Uhr dauerte, entschieden zu lang, weshalb es gegen Schluß sichtlich ermüdete.«

Am nächsten Abend fand ein

»vorzüglich besuchtes Volksfest statt. Man amüsierte sich offenbar großartig. Die Musik ließ sich durch die stürmischen Beifallskundgebungen immer wieder zu Zugaben bewegen, da und dort setzten sich Sängerschöre zusammen usw. Daß man sich unter solchen Umständen nicht so leicht zum Nachhausegehen entschließen konnte, ist selbstverständlich.«

Der Arbeitergesangsverein ‚Slavec‘ engagierte sogar Orchester und bekannte Solisten, um sich so gut als möglich vorzustellen. So wie vor dem Ersten Weltkrieg wirkte der Verein auch nach dem Krieg. Die Programme waren entsprechend anspruchsvoll, noch immer aber überwegten die Werke slowenischer und slawischer Komponisten.

Das Hauptgewicht der Tätigkeit der Vereine lag auf geselligen Zusammentreffen, Ausflügen usw. Die kulturelle Tätigkeit war aber genauso wichtig. Insbesondere die Arbeitervereine förderten schon von Anfang an die Bildung der Arbeiter. Dadurch kam es

auch zu einem Klassenbewußtsein, dem die Gesangskultur durch Erziehung zu kultureller Emanzipation diene. Die Arbeitergesangsvereine vermittelten – neben musikalischer Theorie, Stimmbildung, Ausführungspraxis, Musikgeschichte – auch nationales und Klassenbewußtsein. Die Chorprogramme waren denen anderer Gesangsvereinen in Slowenien ähnlich. Obwohl zuerst international, oder übernational, haben sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Arbeitergesangsvereine immer mehr dem allgemeinen Trend angeschlossen und national orientierte Lieder in ihre Programme übernommen. Auch die slowenische sozialdemokratische Partei insistierte auf der nationalen Richtung und hat das Programm des Vereinigten Slowenien unterstützt. Die Vereine haben zur Hebung des gesamten kulturellen Niveaus beigetragen, und auch die Arbeiter waren motiviert, sich selbst weiterzubilden, und auch Klassen- und Nationalbewußtsein zu festigen. Die Arbeiterbewegung galt in den slowenischen Ländern, in denen die katholische Partei sehr stark war, immer als suspekt; insbesondere die Kulturvereine mußten sich deshalb an die politische Realität des Landes anpassen. Die Sozialdemokratische Partei war trotzdem ein wichtiger Faktor in politischen Leben, vor allem vor dem Ersten Weltkrieg. Nach dem Ersten Weltkrieg hat sich die Arbeiterbewegung zunehmend gespalten. Es entstanden verschiedene sozialistische Fraktionen, die nicht besonders stark waren. Die alten Arbeitergesangsvereine existierten nicht mehr, und soweit sie existierten, ist über ihre Tätigkeit wenig bekannt.

Am Ende dieses Beitrags sollen noch einige Bemerkungen über Webern und seine Rezeption in Slowenien stehen. Zunächst muß betont werden, daß Weberns Werk in Slowenien vor dem ersten Weltkrieg nicht bekannt war und auch später nie populär wurde. Slowenische Musik hat sich vor und nach dem Ersten Weltkrieg gänzlich an der tschechischen und überhaupt slawischen Musik orientiert, und die Werke der deutschen und österreichischen Komponisten waren dem hiesigen Publikum mehr oder weniger suspekt, was als eine Reaktion auf die langjährige Dominanz der deutschen Kultur in Slowenien zu verstehen ist. Die Name Anton von Webern fand sich zum erstenmal 1914 in der *Laibacher Zeitung*. In einem »Wiener Musikbrief im Plauderton« schrieb Dr. Gojmir Krek, ein Jurist und Komponist, der als Schriftleiter der Musikzeitschrift *Novi Akordi* (1901-1914) bekannt war, über das Wiener Musikleben, aber auch über die Neue Wiener Schule:

»Nehmen Sie also vorläufig theoretisch zur Kenntnis, daß sich gegenwärtig zwei neue Linien bemerkbar machen: die neue, ins Riesenhafte strebende mit einem Einschlag amerikanischen Geschäftssinns, die nicht umsonst den großen Strauss als Symbol aushängen und Max Reinhardt für alles Eiffeltürmliche und Circensische mitverantwortlich machen möchte, und die allerneueste, mit mikroskopisch kaum wahrnehmbaren, auch kaum mehr musikalischen Protozoen hantierende, daher in das bakteriologische Institut zu verweisende, die, über die französischen Impressionisten hinausgehend, beim Schönberg von heute ihren Anfang nimmt, hinter dem man aber beileibe nicht auch schöne Täler und holde Auen, sondern nur kleine Gärtchen großer Qualen vermuten darf. Die Vertreter dieser ganz neuen Kunst – bitte: Kunst kommt hier nicht von Können – auf die sich mein Musikempfinden vorläufig trotz aller Bemühungen noch nicht einstellen ließ, hausen hauptsächlich hier bei uns in Wien, in der Stadt der Lieder, in der Stadt Schuberts, in der Stadt des Wohlklangs! Wenn ich Ihnen außer dem Fixstern Schönberg noch die Planeten Anton von Webern und Alban Berg nenne, deren Musik – bitte: Musik hat hier mit den Musen nichts mehr gemein – vor nicht allzulänglichem wieder einen unbeschreiblichen Skandal im Konzertsaal im Gefolge hatte, glaube ich einstweilen genug

getan zu haben und ruhig abwarten zu können, bis sich Gelegenheit gibt, zu einzelnen Werken dieser Neuesten der Neuen, dieser Unverständlichsten der Unverständlichen Stellung zu nehmen. Vorläufig lautet also der Wahlspruch dieser Wiener Gruppe: Bauch hinein! Das heißt eigentlich: Man darf nicht nur nichts sehen; es darf überhaupt nichts da sein. Die Pariser Modeateliers laden jetzt aus, die Wiener Neutöner letzten Datums packen ein; und - sie können auch einpacken. Sie haben übrigens wenig Gepäck.«

So Gojmir Krek im Jahre 1914. Als Schriftleiter von *Novi Akordi* hat er auch dafür plädiert, daß seine Zeitschrift »nie in diese Richtung gehen« solle. Krek war sehr einflußreich. Es ist also kein Wunder, daß die Werke der »Wiener Neutöner« noch lange auf ein Echo in Slowenien warten mußten.

Übrigens: Webern weilt im Jahre 1913 im slowenischen Portorož (Portorose), als er gesundheitlich ziemlich erschöpft war und dort eine Nachkur genoß. Schließlich kann erwähnt werden, daß Weberns Sohn Peter als Soldat von Dresden nach Jugoslawien verlegt worden war. Auf der Fahrt durch Slowenien bei Lipoglava (Lindenkogel) in der Nähe von Maribor wurde der Zug am 14. Februar 1945 von Tieffliegern angegriffen. Weberns Sohn wurde dabei schwer verletzt und ist im Lazarett von Maribor am gleichen Tag gestorben. Er wurde am 19. Februar auf dem städtischen Friedhof in Maribor begraben.

Literatur

Jasna Fischer, *Socialna in politična zgodovina delavskega gibanja v Ljubljani od začetkov do leta 1889* (Soziale und politische Geschichte der Arbeiterbewegung von Anfängen bis 1889), Ljubljana 1983.

Ferdo Gestrin - Vasilij Melik, *Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do 1918* (Die Geschichte der Slowenen vom Ende des 18. Jh. bis 1918), Ljubljana 1966.

Anton Trstenjak, *Slovensko delavsko pevsko društvo »SLAVEC« ob svoji 25-letnici* (Der slowenische Arbeitergesangverein „SLAVEC“ um 25-jährigen Jubiläum), Ljubljana 1909.

Vilko Bojc, *»Slavec« ob svojem 50-letnem delu* („Slavec“ um 50-jährigen Jubiläum), Ljubljana 1934.

Laibacher Zeitung

Objavljeno v: *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*. Herausgegeben von Hartmut Krones. Wien [etc.], Böhlau Verlag, 1999. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2). Str. 173–188.

Povzetek**Kultura delavskega razreda v Ljubljani v času Monarhije**

Prva delavska (obrtniška) društva, ki so v Ljubljani nastala sredi petdesetih let 19. stoletja, so bila narodnostno mešana. Ustanavljali so jih z namenom zaščite stanovskih interesov, duhovnega in materialnega napredka delavcev oziroma obrtnikov. Razvoj delavskega gibanja je bil v Ljubljani povezan z industrializacijo, nanj so v osemdesetih letih 19. stoletja vplivale radikalne socialistične ideje, ki jih je zagovarjal tudi Franc Železnikar. Delavsko-izobraževalna društva so imela pomen pri razvoju socialne demokracije na Slovenskem. Člani ljubljanskega Delavskega izobraževalnega društva (ust. 1870) so bili Nemci in Slovenci, v okviru svoje kulturno-izobraževalne dejavnosti so imeli tudi pevski zbor. Zaradi idejnih razhajanj je del pevcev izstopil in leta 1884 ustanovil Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec. To društvo je imelo namen s petjem slovenskih pesmi krepiti delavsko in narodno zavest, njegovi člani so ob desetletnici sprožili idejo zveze slovenskih pevskih društev. Organizirali so koncerte s slovenskimi pesmimi in skladbami drugih slovanskih narodov (izpostaviti velja odmeven koncert ob 30-letnici leta 1914, ko so angažirali vojaško godbo in soliste), člani so sodelovali tudi pri opernih predstavah v gledališču, prirejali so različna družabna srečanja, izlete. S svojo dejavnostjo so sooblikovali glasbeno in družabno podobo predvojne Ljubljane. Za to društvo je pisalo več slovenskih in na Slovenskem delujočih čeških skladateljev, med njimi Jakob Aljaž, Anton Foerster, Benjamin Ipavec, Hrabroslav Volarič, Anton Nedvčed, Anton Lajovic, Hugolin Sattner in drugi. Na začetku 20. stoletja so imeli preko 400 članov. Poleg Slavca so konec 19. in na začetku 20. stoletja v Ljubljani delovala še nekatera druga delavska društva, ki so imela svoj pevski zbor. Po prvi vojni se je delavsko gibanje še bolj cepilo in nekatera delavsko-pevska društva so prenehala z delovanjem. Društvo Slavec je s svojo pevsko in koncertno dejavnostjo in z enakimi programskimi vodili še naprej izpolnjevalo svoj namen.

(Nataša Cigoj Krstulović)

Die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Kirchen Ljubljanas

Am Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Ljubljana, Hauptstadt des Herzogtums Krain, zur Zeit der habsburgischen Monarchie ca. 50000 Einwohner. Nach der Zerstörung durch das große Erd-beben von 1895 entstand eine neue, größere und moderne Stadt. Ljubljana war schon seit 1461 Sitz eines Bistums und bildete ein Stadtdechanat mit 5 Stadtpfarrern: im Zentrum der Stadt beim Dom (St. Nicolai) die Kirchen St. Jakob und Mariae Verkündi-gung mit dem Franziskanerkloster sowie die Pfarren St. Peter und St. Johannes in Trnovo.

Neben den katholischen Pfarren existierte seit 1851 in Ljubljana eine protestantische Gemeinde. Hier wirkte von 1852 bis 1869 Pastor Theodor Elze. Sein Vetter, der auch Theodor Elze (eigentlich aber: Carl Friedrich Clemens Theodor) hieß, wirkte ebenfalls in Ljubljana und hinterließ zahlreiche Kompositionen. Sich selbst bezeichnete er als „Organist und Musiklehrer in Laibach“. In der National- und Universitätsbibliothek Ljubljana sind *Responsorien* für Männerchor in einer Handschrift aus dem Jahre 1881 für die evangelische Kirche in Ljubljana erhalten.

Besonders die 3 erstgenannten Pfarrkirchen wurden für die kirchliche Musik wichtig, da hier bekannte Musiker wirkten. Der Komponist und Organist Anton Foerster war Regens Chori an der Domkirche. An St. Jakob wirkte der Komponist und Dirigent Fran Gerbič und am Franziskanerkloster der Komponist P. Hugolin Sattner. Alle 3 Musiker nehmen einen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte Sloweniens ein. Anton Foerster und Hugolin Sattner waren überzeugte Cäcilianer, die auch in diesem Sinn ihre kirchlichen Kompositionen schrieben.

I

Anton Foerster war der zweite Sohn des ebenfalls bekannten Kantors Joseph (1804-1892) aus dem nordböhmischen Dorf Osenice. Es wurde berichtet, dass zu seinen Aufführungen in Osenice auch auswärtige Besucher kamen. Als er sich 1877 in Prag in den Ruhestand begab, veranstaltete die Dorfgemeinschaft eine rührende Abschiedsfeier mit einem Zug von 40 weiß gekleideten jungen Mädchen, die ihm einen Lorbeerkranz mit slawischer Trikolore überreichten, mit Festreden – und natürlich mit Musik. Sein Sohn Joseph („Prager“ Joseph) war der berühmte Komponist und Theoretiker, der als Organist am St.-Veits-Dom wirkte. Dessen Sohn Joseph Bohuslav, der bekannteste Vertreter der Familie, schrieb Opern, Symphonien und Chöre. Als Freund Gustav Mahlers hinterließ er wertvolle Erinnerungen an diesen. Anton(in) Foerster, „der Ljubljaner“, wurde 1837 in Osenice geboren. Entsprechend der Familientradition war der Musikerberuf gleichsam Verpflichtung. Als ehemaliger Schüler Smetanas kam er 1865 zunächst nach Senj und 2 Jahre später nach Ljubljana.¹ Er hatte in Prag seine musikalischen Grundlagen erhalten und wurde von Bedrich Smetana, bei welchem er sich in Komposition und Klavierspiel fortbildete, maßgeblich beeinflusst. In Ljubljana war Foerster zuerst Chorleiter im Leseverein und Kapellmeister beim Dramatischen Verein. Später unterrichtete er am

¹ Vgl. Vladimir Karbusicky, „Gorenjski slavček (Krainer Nachtigall): Der Zwist, zwischen Heimat und Fremde“, in: *Kunstgespräche – musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Festschrift für Primož Kuret, hg. Von Peter Andraschke und Edelgard Spaude, Freiburg 1998.

Priester-seminar, an der Oberstufe des Gymnasiums und der Realschule. Außerdem erteilte er Privatunterricht. Im Jahre 1868 wurde er Regens Chori und Organist am Dom von Ljubljana, wo er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1909 tätig war. 1877 wurde er Leiter und Lehrer an der im Jahre 1877 gegründeten Orgelschule. Von 1872 bis zu seiner Pensionierung hatte er die Redaktion der Musikbeilagen der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Cerkveni glasbenik“ inne. Foerster starb im Jahre 1926. Als Komponist ist er noch immer populär, besonders mit seiner Oper *Gorenjski slavček (Krainger Nachtigall)* aus dem Jahre 1872. Als Kirchen- musiker und Regens Chori begründete er die Erneuerung der Kirchenmusik am Dom. Sein Interesse galt vor allem den Komponisten, die sich dafür einsetzten. Seine Bemühungen stießen oft auf Widerstand. Das Repertoire aus den 1880er Jahren zeigt das Überwiegen von caecilianisch geprägten Kompositionen. Die caecilianische Bewegung stand im Gegensatz zu dem sich in dieser Zeit entwickelnden nationalen Bewusstsein. So benutzte Foerster in der Mehrzahl seiner kirchlichen Werke lateinische Texte. Das gilt für 10 lateinische Messen. Er schrieb zahlreiche instrumental-begleitete Messteile wie Offertorien, 60 Gradualien, 5 Tedeums, Motetten und viele andere kürzere lateinische Kompositionen. Nebenbei schuf er aber auch zahlreiche slowenische Kompositionen, u. a. auch Messen.²

Als Regens Chori verfügte Foerster über ca. 70 lateinische Messen. Es handelt sich sowohl um A-cappella- als auch durch Orgel oder Orchester begleitete Werke von überwiegend deutschen sowie einigen wenigen slowenischen Komponisten. Besonders für die Jahre 1900 und 1901 liegen genaue Aufführungslisten vor.

Lateinische Messen

Bauer (?)
Benz, J. B.
Broer, Ernst
Brosig, Moritz
Canniciari, Pompeo
Ett, Kaspar
Foerster, Anton
Foerster, Josef
Gallus, Iacobus
Greith, Karl
Gruber, Josef
Hahn, Theodor
Haller, Michael
Hasler
Hladnik, Ignacij
Horak, Emanuel
Hribar, Angelik
Joos (?)
Kaim, Adolf
Kempter, Karl
Koenen, Friedrich
Kravučke (?)
Mettenleiter, J. Georg

² Vgl. *Foersterjev zbornik* [Foerstlers Sammelband], hg. von Edo Škulj, Ljubljana 1998.

Mitterer, Ignaz Martin
Nešvera, Josef
Palestrina, Pierluigi
Rampis, Pankracij
Santner, Carl
Schaller (?)
Schöpf (?)
Schweitzer, Johann
Skuhersky Franz Zdenko
Stehle, G. Eduard
Stein, Carl
Škroup, Joh. Nep.
Uhl, Edmund
Witt, Franz
Zangl, Josef Gregor

Requiems

Bauer
Bibl, Rudolf
Foerster, Anton
Greith, Karl
Gruber, Josef
Haller, Michael
Hladnik, Ignacij
Hribar, Angelik
Mettenleiter, Joh. Mich.
Obersteiner (?)
Panny, Josef
Renner, Joseph
Santner, Carl
Schenk, Johann
Stein, Jos.

Tedeums

Foerster, Anton
Gruber, Josef
Kempter, Karl
Molitor, Joh. Bapt.
Witt, Franz

Unter den übrigen Werken befanden sich über 200 Gradualien, Offertorien und Motetten, mehr als 90 Tantum ergo. Ich erwähne hier auch einige Liederbücher, wie „Lauda Sion“ von Emil Nikel, 47 Gradualien de tempore und 60 De communi, die von Anton Foerster herausgegeben wurden. Slowenische Lieder sang man in den Stillenmessen u. a. aus der Sammlung „Cerkveni glasbenik“.³ Ein besonderer Höhepunkt war das Fest zum 25. Jubiläum des Papstes Leo XIII. in der Domkirche mit folgendem

³ *Cerkveni glasbenik* [Der Kirchenmusiker] 1901, S. 38.

Programm:

H. Oberhoffer, Festpräludium für die Orgel (A. Foerster)

M. Haller, Tu es Petrus, Männerchor mit der Orgel Slowenische Festrede

J. Haydn, Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt, gemischter Chor Deutsche Festrede

A. Foerster, Lobgesang an Leo XIII., gemischter Chor mit Tenorsolo und Orgel

Tantum Ergo (Choral), einstimmig mit Orgel

Jos. Modlmayer, Christkirche für einstimmigen Chor, Männerquartett und Orgel

Bei dieser Gelegenheit vereinigten sich 4 Kirchenchöre aus Ljubljana mit mehr als 100 Sängern.

Am 22. und 23. April 1903 hat der Komponist und Dirigent Paul Eugen Hartmann sein Oratorium *Franciscus* aus dem Jahre 1901 in der Domkirche mit dem gemischten Chor Glasbena matica (Chorleiter Matej Hubad), der Militärkapelle des k. k. Infanterieregiments Nr. 27 und den Solisten H. Kury aus Wien (Sopran), H. Holeczek aus Wien (Alt), Ernst Camarotta aus Zagreb (Tenor) und Alois Stejskal aus Wien (Bass) aufgeführt. Der Erfolg war groß und es gab für alle Aufführenden lobende Kritiken. Das Oratorium hat P. Hugolin Sattner zur Komposition eigener Oratorien (z.B. *Assumptio*) angeregt. Bei allen vokal-instrumentalen Konzerten wirkte die Militärkapelle. Ohne sie konnte man in Ljubljana in dieser Zeit keine vokal-instrumentalen Werke aufführen. Die Philharmonische Gesellschaft musste deshalb für fast jede Saison einen Vertrag mit der Militärbehörde abschließen.

II

Die zweitgrößte Kirche im Zentrum der Stadt war die Franziskanerkirche, wo P. Hugolin Sattner als Pfarrer und Chorleiter und P. Angelik Hribar als Organist wirkten. Sattner wurde in Novo mesto im Jahre 1851 als erstes Kind der Familie des österreichischen Postbeamten Franz Sattner und der Slowenin Alojzija Jutras geboren. Er nahm Unterricht in Klavier und Violine bei den Franziskanern in Novo mesto. Nach dem Besuch des Gymnasiums trat er in den Franziskanerorden ein. Das Theologiestudium beendete er in Ljubljana. Dann wurde er nach Novo mesto zurückgeschickt, wo er als Organist, Lehrer an der Volksschule und Gesanglehrer am Gymnasium tätig wurde. 1890 erfolgte die Versetzung nach Ljubljana, hier wirkte er als Pfarrer und Guardian. Trotzdem entschloss er sich, bei Matej Hubad noch zusätzlich Musik zu studieren. Er bildete sich in einem Kurs bei Peter Griesbacher in Innsbruck weiter und durch das Studium der Instrumentation mithilfe seines ehemaligen Schülers in Novo mesto, Emil Hochreiter in Wien. Das versetzte ihn in die Lage, auch größere Werke wie die Oratorien *Jiftachs Eid* oder *Assumptio*, die Kantaten (meist mit Texten von Simon Gregorčič) *An den Ölbaum* und *An die Soča* zu komponieren. Erst in späten Jahren schrieb er die Oper *Tajda* und die Kantate *In der Aschermittwochnacht*. Er starb am 20. April 1934 in seiner Zelle des Franziskanerklosters zu Ljubljana.⁴

P. Angelik Hribar (1843-1907), obwohl weitgehend Autodidakt, war musikalisch gut gebildet. Er wirkte als Lehrer, Organist und Komponist an der Orgelschule.

⁴ Vgl. *Sattnerjev zbornik* [Sattners Sammelband], hg. von Edo Škulj, Ljubljana 1995.

Die Franziskaner verfügten über eine Fülle an Kompositionen. Für 1902 sind nachzuweisen:

Lateinische Messen

Archangeli (?), Missa in hon. S. Ambrosii; Missa in hon. S. Lucia; Missa Salve Regina; Missa in hon. S. Michaelis Archangeli
Angelik Hribar, Missa Tota pulchra; Missa in hon. S. Josephi Ebner (?), Missa in hon. St. Joseph Filke, Max, Missa hrevis
Foerster, Anton, Missa in hon. S. Caeciliae; Missa in hon. S. Francisci Seraph Haller, Michael, Missa septima
Kaim, Adolf, Missa Jesu Redemptor; Missa in hon. S. Caeciliae
Könen, Friedrich, Missa in hon. Trium Regum Lotti, Anton, Missa
Mitterer, Ignaz, Missa Dominicalis Prima
Palestrina, Pierluigi, Missa Papae Marcelli; Missa brevis
Perosi, Lorenzo, Missa Patriarchalis
Piel, Peter Paul, Missa amabilis
Rampis, Pankracij, Missa Cunibert
Schöpf, Fr., 1. und 2. Messe
Schweitzer, Johann, Schutzengelmesse; Missa in hon. S. Aloisii
Singenberger, Johann Baptist, Missa Stabat Mater; Missa in hon. S. Aloisii;
Kind-Jesu Messe
Stehle, J.G. Eduard, Preismesse
Uhl, Felix. Lateinische Messe
Fr. Witt, Missa XI. Toni; Missa in hon. S. Francisci Xav.; Missa in hon. S. Raphaelis
Zangl, Jos. Gregor, Missa in hon. A. Antonii

Requiems

Brunner, Christian Traugott (?), Missa da requiem 3
Hribar, Angelik, Missa de Requiem i und 5
In den Messen sang man auch slowenische Kirchenlieder.

Hugolin Sattner hat einen gemischten Chor mit Frauen- und Knabenstimmen – zusammen 36 Sänger und Sängerinnen – gegründet, der 2-mal wöchentlich probte. Dieser Chor hatte in der Kirche viel zu tun. Jeden Sonntag und Feiertag musste er 3-mal singen, im Mai jeden Tag nachmittags zum Maiglöckchen, außerdem bei den kirchlichen Ritualen im Advent, beim Fest von S. Franciscus usw. Allein im Jahr 1902 sang der Chor 48 liturgische Messen, u. a. von Josef Gruber (3), Friedrich Koenen, Ignaz M. Mitterer (2), Johann Singenberger, Eduard Stehle, Franz Witt und Jos. Gregor Zangl.

5-mal im Jahr trat er auch mit Orchester in Erscheinung.

1904 bestand der Franziskanerchor aus 7 Sopranen, 6 Alte, 3 Tenören und 8 Bässen. Neben den schon erwähnten Werken hat der Chor noch folgende lateinische Kompositionen gesungen:

Ebner, Missa in hon. S. Joseph; Max Filke, Missa brevis; Josef Gruber, Missa Dominicalis; Michael Haller, Missa septima; Palestrina-Mitterer, Missa Papae Marcelli; Franz Witt, Missa XI. Toni, Missa S. Ambrosii und Te Deum mit Orchester. In den Messen wurden auch slowenische Kirchenlieder gesungen, meistens von Hugolin Sattner.

III

Die dritte Pfarrkirche in der Stadt war St. Jakob, in der die Kir-chenmusik von 1899 bis Oktober 1910 von Fran Gerbič geleitet wurde. Gerbic war ein außerordentliches Musiktalent, er hatte am Konservatorium in Prag Komposition und Operngesang studiert. Nach erfolgreicher Beendigung des Studiums begann seine große Karriere als Operntenor. Er war zunächst in Prag, Zagreb, Ulm und Lvov engagiert; in Lvov wurde er 1883 Professor am Konservatorium. Hier erhielt er das Angebot, in Ljubljana eine bedeutende Stelle im Musikleben der Stadt einzunehmen. Obwohl die Lebensverhältnisse in Ljubljana schlechter waren als in Lvov, ging er als professionell gebildeter Musiker nach Ljubljana, um seine Kräfte für die slowenische Musik auf verschiedenen Gebieten einzusetzen. Mit eigenen Werken konnte er die slowenische Musikliteratur bereichern. 1892 wurde er der erste Dirigent des neu erbauten Theaters in Ljubljana. Die ersten sakralen Werke hatte Gerbic schon als junger Student in Prag geschrieben, weitere folgten während seiner Tätigkeit als Regens Chori bei S. Jakob. Sein Bemühen um breiteres Wirken zeigen seine orchesterbegleiteten Werke.⁵ Er selbst nennt in der Zeitschrift „Cerkveni glasbenik“⁶ für den Zeitraum von 1899 bis 1902 die Aufführung folgender lateinischer Messen:

Messen

- Benz, J. B., Missa in honorem sanctae Caeciliae in B-Dur, op. 15
 Brosig, Moritz, Missa quarta in f-Moll, op. 31
 Foerster, Anton, Missa in honorem sanctae Caeciliae in D-Dur, op. 15 Gerbic, Fran, Missa in honorem Resurrectionis D.N.J. Chr. in G-Dur und e-Moll mit Orchesterbegleitung
 Gerbič, Fran, Missa in honorem Beatae Mariae Virginis in C-Dur
 Haller, Michael, Missa duodecima in F-Dur, op. 27
 Hladnik, Ignacij, Missa solemnis in G-Dur mit Orchesterbegleitung Ilorak, W. E., Missa sexta in d-Moll mit Orchesterbegleitung
 Hribar, Angelik, Missa „Tota pulchra es Maria“ in F-Dur
 Kaim, Adolf, Missa sancta Caecilia in F-Dur, op. 1
 Kempter, Karl, Instrumentale Messe in D-Dur
 Molitor, Joh. Bapt., Missa in honorem St. Angelorum Custodum in H-Dur, op. 13
 Perosi, Lorenzo, Missa „Patriarchalis“ in C-Dur, op. 11
 Rampis, Pankracij, Missa Cuniberti in d-Moll
 Roth, Gothart, Missa in hon. Immaculatae Beatae Mariae Virginis in C-Dur
 Singenberger, Joh. Bapt., Missa in hon. Ss. Angelorum Custodum in e-Moll
 Stehle, J.G.E., Missa „Salve Regina“ in D-Dur (Presi-Messe)
 J.G.E. Stehle, Missa brevis in hon. B.M.V. in C-Dur, op. 50
 Schöpf, Fr., Missa brevis in D-Dur, op. 45
 Schweitzer, Joh., Missa in hon. B.M.V. in g-Moll. op. 14
 Uhl, Fel., Missa in hon. S. Antoni Pad. in a-Moll, op. 51

Gradualien

- Anton Foerster, Gradualia, tractus et sequentiae op. 54 u. 60
 Anton Foerster, Gradualia op. 60

⁵ Vgl. *Gerbičev zbornik* [Gerbics Sammelband], hg. von Edo Škulj, Ljubljana 2000.

⁶ *Cerkveni glasbenik* [Der Kirchenmusiker] 1902, S. 79.

Sammelband *Lauda Sion* (M. Brosig, Fr. Ferjančič, Jos. Geiger, K. Leitner, Emil Nikel, Jos. Gr. Zangl)

Offertorien

J. B. Tresch, *Enchiridion*; *Lauda Sion*; *Musica ecclesiastica* (Brixen); Moritz Brosig.

Neben anderen Autoren sind auch die slowenischen Komponisten Leopold Belar, Fr. Ferjančič, Fr. Gerbič, Ign. Hladnik und Ant. Nedvĕd vertreten.

An besonderen Feiertagen wirkte bei den lateinischen Messen ein großes Orchester mit. An den üblichen Sonntagmorgen sang man slowenische Messen von Leopold Belar, Fr. Gerbič, Angelik Hribar, Hugolin Sattner, Gregor Rihar, Andrej Vavken usw. Gerbič verfügte über 14 bis 18 Chorsänger/innen, an Feiertagen erhöhte sich deren Zahl auf 40 bis 50.

IV

Die Kirchenmusik in der Pfarrkirche St. Peter leitete der Lehrer und Organist Augustin Adamič, Vater des bekannten slowenischen Komponisten Emil Adamič. Auch im Repertoire dieser Kirche waren die Komponisten vertreten, die wir schon von der Domkirche und der Franziskanerkirche kennen: J. B. Benz, Moritz Brosig, Anton Foerster, Karl Greith, Theodor Hahn, Wenzel E. Horak, Angelik Hribar, Adolf Kaim, Karl Kempter, Pierluigi Palestrina (*Missa brevis*), Schaller, Gottfried Preyer, Schmid, Fr. Schöpf, Joh. Schweitzer, Joh. Singenberger, J. G. E. Stehle, Franz Witt, Wittberger, Jos. Gregor Zangl; neu ist die Messe von Anton Nedvĕd, dem ehemaligen Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana.

V

Zum Schluss möchte ich noch kurz die Kirchenmusik in der Ursulinenkirche erwähnen. Ein begeisterter Zuhörer hat seine Erlebnisse in einer Kirchenzeitschrift beschrieben.⁷ Auf dem Programm standen *Festliche Ouvertüre* von Moritz Brosig op. 46, Nr. 7, mit Orgel. Danach haben die Nonnen Wits *Preismesse* in a-Moll gesungen. Introitus und Offertorium erklangen unter Begleitung der Orgel, während das Graduale a cappella gesungen wurde.

VI

Neben katholischen Pfarren gab es in Ljubljana seit 1851 auch wieder eine protestantische Gemeinde. Die erste protestantische Gemeinde in Ljubljana wurde Ende der 16. Jahrhunderts aufgelöst und ihre Gläubigen wurden vertrieben. Erst 1851 wurde mit Theodor Elze wieder ein Pastor der neuen Gemeinde gewählt. Die feierliche Einführung in sein Amt erfolgte am 6. Januar 1852 nach der Einweihung der neu erbauten evangelischen Christuskirche durch den Superintendenten Franz aus Wein. Wie Luschin Ebengreuth schreibt „hat Elze volle 14 Jahre in der südösterreichischen Diaspora von Laibach aus eine ebenso ausgebreitete wie anstrengende Tätigkeit entfaltet und sich allgemeine Achtung über den Kreis seiner Glaubensgenossen hinaus gesichert.“⁸ Theodor

⁷ *Cerkveni glasbenik* [Der Kirchenmusiker], 1902, S. 29f.

⁸ Luschin von Ebengreuth, *Dr. Theodor Elze*. Carniola 1908, lieft. 2, S. 87–96.

Elze war ein begeisterter Historiker, Numismatiker und Ethnologe. Besonders interessierte ihn die Reformation. In Ljubljana fand er zahlreiche noch nicht näher erschlossene Archive aus dieser Zeit. Er lernte Slowenisch, um die slowenischen Texte aus dem 16. Jahrhundert zu verstehen. Das Resultat seiner Forschungen bildeten viele Artikel, die in „Mittheilungen des historischen Vereins für Krain“ und anderswo erschienen sind, sowie das Buch „Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain“, das 1877 veröffentlicht wurde. Letzteres brachte ihm den Titel eines „Doctor honoris causa“.

Neben ihm hat sein Vetter, auch Theodor Elze, ein sehr erfahrener Musiker, in Ljubljana gewirkt, wie seine zahlreichen Kompositionen zeigen. Er unterzeichnete zumeist als „Organist und Musiklehrer in Laibach“. Der slowenische Historiker Peter von Radics (1836-1912) schrieb über ihn, dass er als Musiklehrer beliebt und als Komponist bekannt war. Von seinen Werken erwähnt er eine große *Sonate für Klavier und Violine* op. 10 als „besonders bemerkenswert“ und weiter: „Sein Manuscriptvorrath besteht u. a. in Symphonien, Streich- und Man Männerquartetten, Pianoforte-Sonaten, Gesängen“ usw. Es ist bis jetzt ungefähr 60 Werke zumindest den Titeln nach bekannt. Viele davon erschienen n. a. bei Josef Blasnik (Ljubljana), C. A. Spina (Wien) sowie bei L. Fleischer (Prag). Einige Werke wurden auch in Leipzig publiziert.⁹

An Kammermusik sind eine *Sonate für Violine und Klavier* op. 16, die *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 37, die *Sonate für Orgel* op. 47, die Klavierwerke *Elfenstück* op. 35 sowie zahlreiche Männerchöre aus verschiedenen Sammlungen bekannt. Als selbständige Werke sind Kompositionen für den evangelischen Gottesdienst sowohl als gemischte als auch als Männerchöre mit Orgelbegleitung (op. 4) aus der frühen Ljubljauer Zeit zu nennen.

Zahlreiche Werke haben sich in der Musikabteilung der National- und Universitätsbibliothek (NUK) in Ljubljana erhalten.

Wie aus diesem Repertoire ersichtlich ist, waren in den katholischen Kirchen in Ljubljana lediglich die caecilianischen Kompositionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts vertreten. Es verwundert, dass es so wenig slowenische Werke gab (eine Ausnahme bildet die Pfarrkirche S. Jakob, wo Fran Gerbič wirkte). P. Hugolin Sattner bemühte sich in seinen Aufsätzen um die Verbreitung der caecilianischen Bewegung. Sattner und Foerster setzten sich mit Begeisterung für die Ideen des Caecilianismus ein. Damit wollten sie das Niveau der slowenischen Kirchenmusik heben. Das ist ihnen nur teilweise gelungen. Die meisten slowenischen Komponisten haben sich in dieser Zeit für die Idee der nationalen Erneuerung entschieden und zwar in einer national musikalischen Ausdrucksweise. Die geistliche Musik blieb dagegen immer sehr orthodox ausgerichtet. Wichtiger waren ihr die glaubensideologischen Ziele im Unterschied zu den nationalen Tendenzen. Auf nationaler Ebene wurde ein sehr scharfer Kampf ausgetragen, in welchem die Caecilianisten sich jedoch kaum Hoffnung auf einen Sieg machen konnten. Die caecilianische Bewegung hat in Slowenien eine sehr scharfe Kritik und Verurteilung erfahren. Auf der anderen Seite ist aber festzustellen, dass einige organisatorische Maßnahmen für die slowenische Musik von Nutzen waren: Als bleibende Erfolge sind die Gründung der Orgelschule und das Erscheinen der Zeitschrift „Cerkveni glasbenik“ (Der Kirchenmusiker) hervorzuheben. Der ästhetische Stil dieser Musik wurde schon zu ihrer Zeit als steril und unzeitgemäß

⁹ Peter Radics, *Frau Musica in Krain*. Laibach 1877, S. 42.

kritisiert. Die slowenische geistliche Musik blieb jedoch noch lange den caecilianischen Idealen verhaftet, nur im nationalen Sinn haben sich Ihre Ziele den nationalen Bestrebungen genähert.¹⁰ Das Repertoire der kirchlichen Chöre in den übrigen slowenischen Städten und Gemeinden konnte kaum anders sein als in Ljubljana. Viele der genannten Komponisten sind längst vergessen und man sucht auch in den ältesten Lexika ihre Namen zumeist vergeblich.

Objavljeno v: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, H. 11. Herausgegeben von Helmut Loos und Eberhard Möller. Chemnitz, Gudrun Schröder, 2006. Str. 10–21.

Povzetek

Glasba v ljubljanskih cerkvah na začetku 20. stoletja

Kot je razvidno iz repertoarja ljubljanskih cerkva, so bila na začetku 20. stoletja na cerkvenih korih izvajana dela slovenskih cecilijancev. Med privrženci cecilijanskega gibanja sta posebej izstopala p. Hugolin Sattner in Anton Foerster, ki sta si izjemno dejavno prizadevala širiti njegove ideje in jih upoštevati pri glasbenem snovanju in poustvarjalni praksi, s čimer sta hotela dvigniti raven slovenske cerkvene glasbe, vendar jima je to le deloma uspelo. Večina slovenskih skladateljev se je v tem času odločila za ustvarjanje v nacionalnem duhu, medtem ko je sodobna cerkvena glasba ostala v pravovernih okopih. Pomembnejši kakor nacionalni so ji bili versko ideološki cilji. Na državni ravni je tako nastala zelo ostra bitka, v kateri so imeli cecilijanci komaj kaj možnost za uspeh. Ob tem jim je potrebno priznati, da so nekatere njihove poteze v splošnem koristile slovenski glasbi. Med največje dosežke cecilijanskega gibanja na Slovenskem smemo šteti ustanovitev Orglarske šole v Ljubljani in izdajanje *Cerkvenega glasbenika*, ki se je začelo z letom 1878. (Edo Škulj)

¹⁰ Vgl. Primož Kuret, „Die geistliche Musik und die slowenische National-bewegung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Duchovna hudba v 19. stoletju* [Geistliche Musik im 19. Jahrhundert], hg. von Jana Lengova, Banská Bystrica 1995.

Militärmusikkapellen in Ljubljana

Wie in fast allen größeren Städten der österreichischen Monarchie war auch in Ljubljana (dt. Laibach) – der Hauptstadt des ehemaligen Herzogtums Krain – im 19. Jahrhundert eine Garnisonskapelle stationiert. Eine Ausnahme bildeten Kriegszustände, während denen in der Stadt selten eine Musikkapelle anwesend war. In Laibach sorgten verschiedene Militärmusikkapellen nicht nur für die musikalische Unterhaltung, sondern deren Musiker halfen auch bei sinfonischen Konzerten und in der Oper aus. Die Geschichte dieser Musikkapellen in Slowenien ist noch nicht geschrieben. Ein Grund dafür ist die Tatsache, daß die Archivalien nicht in Slowenien, sondern in Wien bzw. in Österreich aufbewahrt werden. An dieser Stelle müssen wir uns leider weitestgehend damit begnügen, was bisher bei der Arbeit über die musikalische Vergangenheit Laibachs in Slowenien selbst gefunden wurde bzw. was aus der musikwissenschaftlichen Literatur hervorgeht.

Im 16. Jahrhundert existierte in Laibach eine landschaftliche Miliz. Diese bestand aus der „Ritterschaft“ (fünf Reiter-Compagnien), und zu diesem landschaftlichen krainischen Militär gehörte auch ein Musikkorps – die landschaftlichen (oder Landschafts-) Trompeter und Heerpauker. Noch im Jahre 1740 betrug die Gesamtkosten für diese landschaftliche Musik 1.425 fl. 12 kr.¹ Während der Türkenkämpfe waren die Instrumentendepots für die landschaftlichen Trompeter und Pfeifer in den dem Kriegsschauplatz näher gelegenen befestigten Schlössern Turjak (dt. Auersperg) und Pobrežje (dt. Freyenthurn), wo sich nach Johann Weichard Freiherr von Valvasors Worten das „Kriegsorgelwerk“ befand, welches die Soldaten „beherzter“ machen sollte.²

Die Stadt Laibach hatte bereits im 16. Jahrhundert ihre Bürgerwehr – 1562 war hier schon das erste große Freischießen – und im Anschluß an diese Bürgermiliz ihr eigenes Musikkorps, die sogenannten „Stadtthurner“. Diese Instrumentalmusiker hatten die Verpflichtung, sich im Sommer alle Tage, im Winter dann und wann um 11 Uhr vormittags in ihrer grünen „Stadtliberey“ (Livrée) auf den Pfeiferturm auf dem Schloßberge zu begeben und von dem Turm herab sich mit drei Posaunen und einem Zinken oder Cornet hören zu lassen.³ Außerdem spielten sie bei festlichen Anlässen, weiterhin (als Privatverdienst) auf Hochzeiten, bei Mahlzeiten usw. Die Musikverbote trafen auch die Stadtthurner. Ihnen war zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Konkurrenz in den Stadtgeigern entstanden.

Die landschaftlichen und städtischen Musikanten dienten auch bei festlichen Begebenheiten des Landes und seiner Hauptstadt Laibach:

“Tedeums über erfochtene Siege, Ein- und Umzüge der siegreichen Feldherren begleiteten sie mit ‚zierlicher Melodey‘, und gar wenn der Landesfürst nahte, da secundierten sie wacker dem Donner aus den ‚landschaftlichen Stücken‘ und dem harmonischen Geläute der damals in der ‚bela [schönen] Ljubljana‘ noch in viel größerer Anzahl als heute vorhandenen Kirchenglocken.“⁴

1 Vgl. *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain*, 1860, S. 93

2 Johann Weichard Freiherr von Valvasor, *Die Ehre des Herzogthums Crain*, 4 Bde., Laibach und Nürnberg 1689 (Reprint München 1970), Bd. 1, S. 669

3 Ebenda.

4 Peter von Radics, *Frau Musica in Krain*, Laibach 1877, S. 18.

Der Sommer 1800 sollte – gemäß dem Historiker Peter von Radics (1836-1912) – das erste öffentliche Militärkonzert in Laibach bringen: „die Herrn Offizier haben eine prächtige Cassation [Abendständchen] geben vor dem Generalstab mit dem Hackbrettl [also ungarische Musik]“.

Aus dem Jahre 1806 stammt ein Bericht über ein großes Freudenfest zu Ehren des Gouverneurs Baron Rosetti am 26. Juni, das aus einer Festvorstellung von Dilettanten im Theater bestand, wonach die Kapelle des bürgerlichen Jägerkorps dem auf die Burg zurückkehrenden Gouverneur bis 12 Uhr nachts ein „Hofrecht“ machte; eine Cassation beschloß die Feier.⁵

In den 1860er Jahren entstanden in Slowenien viele deutsche und slowenische Gesangvereine, Musikkapellen, mehrere Werkskapellen (so z.B. in Zagorje eine Kapelle aus 25 Mann), in Laibach eine städtische Musikkapelle und eine Kapelle auch in Idrija (im Quecksilberwerk), wo bereits unter Kaiserin Maria Theresia (1777) ein eigener Musiklehrer bestellt worden war.

Der schon erwähnte Historiker Radics schreibt in seinem Buch *Frau Musica in Krain*, „ein einflussreicher Faktor zur Entwicklung des Musiklebens ergab sich stets in der Anwesenheit einer Militärmusikkapelle; - ist doch die österreichische Militärmusik mit Recht in der ganzen Welt berühmt und hoch gefeiert. Namentlich im Augenblicke erfreut sich Laibach einer Militärkapelle, deren geradezu eminenten Leistungen in der Musikwelt notorisch sind, der Musikkapelle des k. k. 53. Linien-Infanterie-Regimentes Erzherzog Leopold, unter der trefflichen Leitung des ausgezeichneten Kapellmeisters Czansky, eines Künstlers auf dem Flügelhorn“⁶

Radics schrieb weiter, daß „sich die Productionen dieser Militärkapelle der vorzüglichsten Sympathien der Bevölkerung erfreuen“. Franz Czansky (1832-1905) wirkte auch in der Philharmonischen Gesellschaft als Solist am Flügelhorn mit (am 31. Dezember 1876 spielte er Flügelhorn beim Chor von Schäffers *Die Post im Walde* und begleitete mit der Militärkapelle den Chor der Philharmonischen Gesellschaft bei einer Liedertafel am 21. Juli 1877). Czansky war später Kapellmeister des Husaren-Regiments Nr. 4.

Für die Zeit um 1845 wurde eine Standard- oder Idealbesetzung der Infanteriemusik ermittelt, die in der Praxis gewiß nicht immer erreicht wurde. Diese Besetzung umfaßte 1 kleine und 1 große Flöte, 2 Oboen, 1 Klarinette in As, 2 Klarinetten in Es, 3 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 1 hohe Trompete in B, 2 Flügelhörner in B, 1 Baßflügelhorn, 1 Obligatflügelhorn, 8 Trompeten in Es, 2 Baßtrompeten in B, 1 Euphonium, 3 Posaunen, 2 Hörner in Es, 2 Hörner in As, 3 Bässe (Ophikleide oder Bombardon), 1 bis 2 kleine Trommeln, 1 Paar Becken, 2 Naturtrompeten.⁷

⁵ Ebenda, S. 37.

⁶ Ebenda, S. 47.

⁷ Eugen Brixel, Martin Gubther und Gottfried Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik*, Wien 1986, S. 108.

Einen Einschnitt in der Entwicklung der österreichischen Militärmusik stellte das Jahr 1851 mit der Systematisierung der Militärmusikbanden und der Schaffung eines Armeekapellmeisters dar. Den stärksten Musikerbestand mit 48 Mann bekamen die Linien-Infanterie-Regimenter zugebilligt.⁸

Eine Beschreibung der k. u. k. Militärmusikkapellen lieferte Emil Rameis.⁹ In Laibach war am längsten das Infanterie-Regiment Nr. 17 stationiert. Dir Musikkapelle dieses Regiments wurde von verschiedenen Kapellmeistern geleitet, so von J. Borovansky, Alfons Czibulka (1842-1894), Anton Forka (1854-1909), Johann Jedliczka (1819-1886), Karl Kees (1864-1907), Johann Nepomuk Kral (1839-1896), Paul Micheli (1895-?), Johann Nemrawa (?), Josef Stern (1831-1913), Anton Wolf (1872-?), Michael Zimmermann (1833-1907).¹⁰ Dieses Infanterie-Regiment galt als „heimisches“ und die Musikkapelle natürlich auch. Die Farbe der Aufschläge war rotbraun, die der Knöpfe aber weiß. Ihr Bezirkskommando befand sich in Laibach, der Stab aber in Klagenfurt. Eine Aufnahme aus Bozen im Jahre 1866 zeigt die Regiments-Banda des slowenischen Infanterie-Regiments Nr. 17 Khun von Khunfeld mit mehr als 60 Musikern.¹¹ So spielte sie bei Gründung des Arbeitergesangsvereins Slavec [Nachtigall] viele slawische Musikstücke,¹² aber auch anlässlich einiger patriotischer Gelegenheiten (z.B. am Namenstag von Kaiser Franz Joseph am 4. Oktober 1885), sowie beim fünfjährigen Jubiläum des Vereins Slavec, wo die Musikkapelle die *Festliche Ouvertüre* von Heinrich Proch, Chor und Canzone aus der Oper *Tutti in Maschera* von Carlo Pedrotti, danach *Ein Abend in steirischen Hochgebirgen* (Fantasie) von Czibulka, einen Melodienkranz von slowenischen Volksliedern, die Ouvertüre zur Oper *Die Hexe von Boissi* von Ivan Zajc und Tanzstücke spielte.

Aus weiteren Quellen (Zeitungen, Programmen) wissen wir, daß in Laibach auch andere Militärkapellen wirkten. Aus dem Jahr 1872 ist bekannt, daß bei der am 27. Juli im Casino-Garten veranstalteten Liedertafel die k. k. Graf Huyn Infanterie-Regiments-Kapelle mitwirkte. Diese Musikkapelle spielte auch am 24. Juli 1872 bei der Sommerliedertafel unter seinem Kapellmeister Georg Schantl (1839-1875), und zwar „vor und zwischen den Gesangsvorträgen nach besonderem Programme verschiedene Musikstücke“. Schantl leitete die Infanterie-Regimenter Nr. 61 und Nr. 79.

Die k. k. Herzog von Sachsen-Meiningen Infanterie-Regiments-Kapelle interpretierte im Casino-Garten in Laibach am 10. Juli 1875 zusammen mit dem Männerchor der Philharmonischen Gesellschaft unter Gesamtleitung des Musikdirektors Anton Nedvĕd (1828-1896). Die Musikkapelle wurde von Kapellmeister Johann Schinzl (1836-1895) dirigiert, und auch sie spielte vor und zwischen den Gesangsvorträgen verschiedene Musikstücke. Schinzl leitete später weitere Musikkapellen (Infanterie-Regimenter Nr. 38, Nr. 46, Nr. 58, Nr. 101 sowie das Tiroler Jäger-Bataillon Nr. 7).

Am 27. Mai 1876 fand in der Casino-Restaurations „Wohltätigkeitsabend zum Besten der Ueberschwemmten am laibacher Moor, veranstaltet vom Laibacher Turnverein unter gefälliger Mitwirkung der löbl. Regimentsmusik des k. k. Inf.-Reg. und des Männerchores

8 Andrea Freundsberger, *Beiträge zur Kulturgeschichte der österreichischen Militärmusik*, Diss. Hochschule Wien 1986, S. 27.

9 Emil Rameis, *Die österreichische Militärmusik – von ihrem Anfängen bis zum Jahre 1918*, Tutzing 1976

10 Ebenda.

11 Brixel, Gubther und Pils, *Militärmusik*, s. Anm. 6, S. 329.

12 Tageszeitung *Slovenski Narod* vom 10. September 1884.

der phil. Gesellschaft“ statt. Das Programm umfaßte verschiedene Werke: Märsche, Ouvertüren, Walzer, Polkas sowie Operausschnitte von verschiedenen Komponisten, darunter von Otto Nicolai, Johann Strauß, Giuseppe Verdi und Charles Gounod. Das Konzert beendete ein Glückshafen (eine Tombola) mit „zahlreichen hübschen Spenden der Förderer dieses wohlthätigen Unternehmens“.

Die Militärmusikkapelle des k. k. 53. Infanterie-Regiments Erzherzog Leopold gab unter Leitung des schon erwähnten Nedved am 2. Dezember 1877 ein eigenes „Militär-Concert“ unter Mitwirkung des Männerchores der Philharmonischen Gesellschaft. Auf dem Programm standen Werke von Carl Maria von Weber (*Jubel-Ouverture*), Giulio Briccialdi (*Concert-Fantasie* für Flöte), Franz Liszt (2. *Ungarische Rhapsodie*), Henri Vieuxtemps (*Réverie*), Luigi Cherubini (*Polonaise* für sieben Blechinstrumente) und Charles Gounod (Reminiszenzen aus *Romeo und Julia*). Diese Musikkapelle wurde von dem oben bereits genannten Kapellmeister Czansky geleitet.

In der Saison 1879/80 wurden mindestens zwei Konzerte von der Militärkapelle des k. k. Linien-Infanterie-Regiments Nr. 49 Baron Hess unter persönlicher Leitung des Kapellmeisters Hermann Miliér (1840-1898) dargeboten. Das erste Konzert beinhaltete Werke von Gioacchino Rossini (Ouvertüre zur Oper *Die diebische Elster*), Eduard Strauß (*Ehret die Frauen*, Walzer), Gounod (Chor der Krieger aus der Oper *Margarethe*), Franz von Suppé (*Boccaccio-Polka*), das bosnische Volkslied *Laku noc*, instrumentiert von Kapellmeister Miliér, Richard Wagner (Erstes Finale aus der Oper *Lohengrin*), Giacomo Meyerbeer (Reminiszenzen aus der Oper *Die Afrikanerin*). Nach der Pause folgten Werke von Wilhelm Westmeyer (*Kaiser-Ouverture*), Johann Strauß (*An der schönen blauen Donau*), Gaetano Donizetti (Zweites Finale aus der Oper *Lucia di Lammermoor*), das Potpourri *Musikalischer Congress* mit Echo von F. Massak und der *Schützen-Marsch* von Johann Pavlis. Das zweite Konzert war genauso bunt wie das erste: Zuerst erklang eine *Elegia eroica* vom Kapellmeister Miliér, dann eine *Slavische Quadrille* von Zavrtal, Ballet und Chor aus der Oper *Margarethe* von Gounod, das Gebet der Türken aus der Oper *Wanda* von Franz Doppler, der Walzer *Bei uns z' Haus* von Johann Strauß, die Gavotte *Heimliche Liebe* von Johann Resch und die schon erwähnten Reminiszenzen aus der Oper *Romeo und Julia* von Gounod. Der zweite Teil brachte dann die Ouvertüre zur Oper *Tannhäuser* von Richard Wagner, *Die Post im Walde* (Flügelhornsolo in der Entfernung) von Schäffer, die *Aufforderung zum Tanze* von Weber, das Potpourri *Stammbblätter* von Leiner und der Marsch *Der beste Schütz* von Rosenkranz. Kapellmeister Miliér leitete später die Kapelle des Infanterie-Regiments Nr. 79.

Als am 22. Mai 1881 das 12. Gründungsfest des Arbeiter-Bildungsvereins stattfand, wirkte die Militär-Musikkapelle Großfürst Michael mit. Auf dem Programm waren neben einer Begrüßungs- und einer Festrede auch ein Tanzkränzchen und ein Feuerwerk.

Im Jahre 1882 spielte die Kapelle des k. k. Infanterie-Regiments Großfürst Michael von Rußland bei der Sommerliedertafel am 8. Juli 1882. Es handelte sich um folgendes Repertoire: Carl Maria von Weber, *Oberon-Ouverture*, Giacomo Meyerbeer, Chor und Gebet der Matrosen aus der Oper *Die Afrikanerin*; Johann Resch, Walzer *Hundert Jungfrauen*, Czerny, Potpourri *Etwas für Alle*; Michael William Balfe, Divertissement aus der Oper *Die Zigeunerin*; Johann Strauß, Polka française *Immer galant*; Leo Delibes,

Präludium und Walzer aus *Coppelia*; Jacques Halévy, Finale aus der Oper *Die Jüdin*; Johann Strauß, Quadrille *Spitzentuch*; [Josef?] Vydra, Galopp *Elektrische Funken*.

Im Juli fanden gewöhnlich in Laibach die sog. Sommerliedertafeln statt, auf denen die Militärmusikkapelle spielte und manchmal die Chöre begleitete. Am 25. Juli 1882 war wieder eine solche Sommerliedertafel unter Leitung Nedvěds und „mit freundlicher Mitwirkung der löbl. k. k. Herzog von Sachsen-Meiningen Infanterie-Regiments-Kapelle“. Das Programm der Musikkapelle ist nicht bekannt.

Die k. u. k. Armee besaß 102 Infanterie-Regimenter.¹³ Deren Musikkapellen waren fast komplette sinfonische Orchester. Die österreichischen Militärmusikkapellen nahmen neben Märschen auch Konzertstücke in ihr Repertoire auf, und weitaus früher als andernorts galt selbst das Streichorchester als wesentlicher Bestandteil der Militärmusik. Sehr früh im 19. Jahrhundert interpretierten Militärmusiker in den Theatern ihrer Garnisonstädte und waren somit in das regionale zivile Musikleben integriert.¹⁴ Genau so war es auch in Laibach, wo die Militärmusiker nicht nur bei Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft, sondern auch im Landschaftlichen Theater mitwirkten, an dem stets nur ein kleines Orchester (18 Musiker) angestellt war. Selbstverständlich musizierten die Militärmusiker auf Promenaden-Konzerten, auf Bällen usw.

Im Jahre 1883 vermehrte sich die Zahl der Infanterie-Regimenter und mit ihr auch die der Militärmusikkapellen in Österreich-Ungarn. Das war die letzte glanzvolle Periode in der Geschichte der österreichischen Militärmusik. Im Jahre 1889 wurde eine neuer Musikerbestand festgesetzt, bestehend aus dem Regimentstambour, einem Feldwebel, vier Korporalen, fünf Gefreiten, dreißig Infanteristen und zwei Eleven, der bis zum Ende der k. u. k. Armee beibehalten wurde. Kapellmeister und Musiker stammten fast gänzlich aus den deutschen und böhmisch-mährischen Ländern der Monarchie,¹⁵ wir kennen aber auch einige slowenische Musiker, die in Militärmusikkorps dienten.

Die slowenischen Länder und Laibach als anerkannte Hauptstadt aller Slowenen, die in der österreichischen Monarchie in den verschiedenen Kronländern lebten, waren von 1848 an mehr und mehr nationalistisch gespalten. Einerseits gab es gut organisierte deutsche Vereine, andererseits versuchten sich slowenische Vereine zu profilieren. Letztere hatten eine wichtige Rolle in Zusammenhang mit der nationalen Identitätsfindung der Slowenen. Die Erfolge waren auf kulturellem Gebiet viel größer als auf politischem. Die politisch-nationalen Konflikte wuchsen immer mehr an und setzten sich auch nach 1900 fort. Militärmusiker wirkten während der ganzen Zeit sowohl auf deutscher als auch auf slowenischer Seite mit. Im Jahre 1908 wurde die Slowenische Philharmonie gegründet, die aber nur bis 1913 wirkte. Militärmusiker unterstützten die slowenischen Musikvereine (Glasbena matica, Slavec, Ljubljana, Zvon).

Die zentrale Rolle im musikalischen Leben der Stadt Laibach hatte die im Jahre 1794 gegründete und schon erwähnte Philharmonische Gesellschaft, die in ihrer langjährigen Geschichte (1794-1919) gute wie schlechte Zeiten erlebte. Nach 1856, als der Tscheche Anton Nedvěd ihr Musikdirektor wurde, entwickelte sie sich rasch und schnell. Nedvěd gründete einen Männer- und später auch einen Damenchor, leitete Orchesterkonzerte und führte große vokal- instrumentale Werke (Joseph Haydn, *Die Schöpfung*; *Die sieben*

¹³ Rameis, *Militärmusik*, s. Anm. 8, S. 15.

¹⁴ Ebenda, S. 9.

¹⁵ Ebenda, S. 52.

letzten Worte; *Die Jahreszeiten*; Ludwig van Beethoven, *Christus am Ölberg*; Felix Mendelssohn Bartholdy, Paulus; *Antigone* usw.) auf. Das stete Problem des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft waren immer wieder Instrumentalisten, besonders Bläser. Ohne Militärmusiker konnte es auch keine größeren sinfonischen Konzerte veranstalten. Darum war die Bewilligung des Reichkriegsministeriums vom 7. Dezember 1875 bzw. vom 28. Dezember 1886, daß die einzelnen Militärmusiker bei den aufzuführenden Gesellschaftskonzerten mitwirken dürfen, so wichtig. Wenn aber die Militärkapelle nicht in Laibach anwesend war, war es kaum möglich, ein Sinfoniekonzert zu veranstalten. Diese Bewilligung mußte man jedoch immer aufs Neue verlangen, so z.B. wiederum in der Saison 1909/10, wo andernorts die Konflikte zwischen Zivil- und Militärmusikern immer heftiger wurden, wie aus den vielen Polemiken in der *Österreichisch-Ungarischen Musiker-Zeitung* aus Wien hervorgeht.¹⁶ Auch Nedvěds Nachfolger als Musikdirektor, der Wiener Josef Zöhler, hatte später ähnliche Probleme.¹⁷

Als in Laibach im Jahre 1891 ein großes Musikfest bei der Eröffnung der neuen Tonhalle der Philharmonischen Gesellschaft stattfand, wirkte auch eine Militärmusikkapelle beim Festbankett mit und spielte zuerst die *Ouvertüre zu Egmont* von Ludwig van Beethoven und anschließend Werke von Joseph Haydn (einen Sinfoniesatz), Wolfgang Amadeus Mozart (aus *Don Giovanni*) und eine Auswahl aus Wagners Opern.

Unter den verschiedenen Militärmusikkapellmeistern war in Laibach der erfolgreichste Theodor Adrian Christoph (1872-1941). Er wurde in Odessa geboren, studierte am Wiener Konservatorium und erlangte im Jahre 1911 in Laibach die österreichische Staatsbürgerschaft. Er verstarb 1941 in Wien. Christoph wirkte auch als Violist in der Philharmonischen Gesellschaft und veranstaltete sinfonische Konzerte mit seiner Musikkapelle des Infanterie-Regiments Nr. 27 „Leopold, König der Belgier“. Diese Musikkapelle hatte fünf Erste und vier Zweite Violinen, je zwei Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe, zwei Flöten, eine Oboe, zwei Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba, große Trommel, Becken, Triangel und Harfe.¹⁸

Christophs Konzertprogramme waren immer sehr ambitiös, und die Kritiken über seine Leistungen sehr lobend. So schreibt z.B. der Kritiker Julius Ohm Januschowski in der *Laibacher Zeitung* von einem Konzert zur 25. Todesfeier Richard Wagners über „die stimmungsvolle Ausführung [...] schwieriger Bruchstücke aus Musikdramen Wagners [Tannhäuser, Rheingold, Parsifal, Walküre, Lohengrin, Meistersinger, Siegfried, Götterdämmerung, Anm. des Verf.], die[se] sprach deutlich für die große Dirigentenbegabung und das künstlerische Verständnis des Herrn Kapellmeisters Theodor Christoph, der seine ganze jugendfrische, musikalische Kraft zum vollen Gelingen eingesetzt hatte und der sich als Vortragender Künstler an der Spitze seines Orchesters erwies. Das Orchester hatte unter seiner Leitung Glanz und Farbe.“¹⁹ Man konnte ähnliche Kritiken in den folgenden Jahren ständig lesen. Für unsere Thematik kann sein Konzert zu Gunsten des Militärkapellmeister-Pensionsfonds am 28. Januar 1909 interessant sein. Solche Konzerte waren alljährlich eine von Laibacher Musikfreunden

16 Chefredakteur war Heinrich Geisler.

17 Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana 1899-1919* [Die Musik in Ljubljana 1899-1919], Ljubljana 1985.

18 Ein Gruppenbild der Kapelle des 27. (Steirischen) Infanterie-Regiments „Leopold II., König der Belgier“ aus Laibach mit dem Kapellmeister Theodor Adrian Christoph veröffentlichte Josef Damanski, *Die Militär-Kapellmeister Österreich-Ungarns*, Wien, Prag und Budapest 1904, S. 47.

19 *Laibacher Zeitung* vom 7. April 1908.

„willkommen geheissene Erscheinung im Kunstleben der Stadt, denn sie bieten stets ein gewähltes Programm mit hervorragenden Neuheiten in trefflicher Ausführung. Bei diesem Konzert hatten sich die Musikkapelle des 27. Infanterie-Regiments, verstärkt durch Musiker des 17. Infanterie-Regiments und Mitglieder des Streichchors der Philharmonischen Gesellschaft unter der Leitung des ausgezeichneten Dirigenten, Herrn Militärkapellmeister Theodor Christoph, zu gemeinsamem Wirken verbunden. Am Programm waren zum erstenmal in Laibach Richard Strauss' Tondichtung *Tod und Verklärung*, *Sakuntala-Ouverture* von Goldmark, Vorspiel zu *Parsifal* und einige Lieder, die die Opernsängerin Mary von Sesmunt sang. Die Leistung des Orchesters wurde als ‚bewundernswert‘ bezeichnet. Das Orchester zeigte sich der über das Normale der Kraft weit hinausgehenden Aufgabe nicht allein voll gewachsen. Es entfaltete ein so glänzendes Zusammenwirken, daß ihm hiefür die ehrendste Anerkennung gebührt. Damit ist auch dem hochbegabten Dirigenten Herrn Theodor Christoph der gebührende Teil an dem glänzenden künstlerischen Erfolge gesichert. Er weiß, daß es nicht genügt, die Einsätze zu markieren und im übrigen auf die Kunst der Orchestermusiker zu vertrauen, er ordnet den Gesamtklang der einzelnen Gruppen und fügt sie wieder zum einheitlichen Orchester zusammen.“²⁰

Christoph war ein vielseitiger Musiker. Er spielte neben Viola auch Klavier und begleitete z.B. als Pianist die Sängerin Marie Kuschar aus Graz, als sie in Laibach am 14. November 1909 Robert Schumanns *Frauenliebe und -leben* sang.

Christoph war neben Zöhrer, Musikdirektor der Philharmonischen Gessellschaft nach Nedvěds Pensionierung, und Václav Talich, Dirigent der Slowenischen Philharmonie (1908-1912), die dritte hervorragende Dirigenten-persönlichkeit vor dem Ersten Weltkrieg in Laibach. Leider mußte Christoph mit dem 1. Oktober 1912 nach Wien zum 39. Infanterie Regiment übersiedeln. In den 14 Jahren, die er in Laibach verbrachte, trug er viel zu einem höheren künstlerischen Niveau bei. Seine Konzerte mit der Militärkapelle waren immer ein besonderes musikalisches Ereignis. Von Laibach verabschiedete er sich am 14. Oktober 1912 mit einem Konzert, in dessen Zentrum die 4. Sinfonie von Anton Bruckner stand. An zweiter Stelle erklang Sergej Rachmaninovs Klavierkonzert in c-Moll, interpretiert von dem neuen, erst 19 Jahre alten Lehrer der Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft, Julius Varga aus Rumänien. Auch Varga war ein ausgezeichnete Musiker. Die letzte Programmnummer war Goldmarks Ouvertüre *Sakuntala*. Die Philharmonische Gesellschaft bedankte sich bei Christoph für dessen Tätigkeit mit der Überreichung der Gesamtausgabe von Beethovens Sinfonien. Erst im April des Kriegsjahres 1918 kam er wieder nach Laibach. Diesmal war er Kapellmeister der Marinekapelle mit 70 Musikern. Auf dem Programm des ersten Konzerts standen *Tod und Verklärung* von Richard Strauss, Beethovens 3. Sinfonie *Eroica*, Franz Liszts *1. Ungarische Rhapsodie* und Wagners Vorspiel zur Oper *Meistersinger aus Nürnberg*. Im zweiten Konzert, eigentlich der Generalprobe für ein anschließendes Konzert in Graz, erklang neben der *2. Sinfonie* von Johannes Brahms noch Antonin Dvořáks *9. Sinfonie*.

Während des Ersten Weltkriegs bestand in Laibach keine Militärkapelle. Erst am 8. Februar 1918 interpretierte hier das Militärorchester aus Graz unter dem Kapellmeister Anton von Zanetti (Beethoven, *Egmont*; Anton Pachernegg, *Golgatha*; Richard Stöhr, *Sinfonie in a-Moll*; Liszt, *2. Ungarische Rhapsodie*; Goldmark, *Sakuntala*) mit großem

²⁰ *Laibacher Zeitung* vom 30. Januar 1909.

Erfolg. Das Konzert bedeutete für das nach Musik hungrige Laibacher Publikum ein besonderes künstlerisches Ereignis.

Aus all dem ist zu schlußfolgern, daß die Militärmusikkapellen auch in Laibach das ganze 19. Jahrhundert hindurch und noch darüber hinaus bis zum Ersten Weltkrieg ein bedeutender Faktor für das Musikleben der Stadt gewesen sind. Die Militärmusiker unterstützten sowohl die Philharmonische Gesellschaft als auch slowenische Musikvereine bei den Konzerten, sie veranstalteten eigene Konzerte, wirkten bei vielen Unterhaltungs- und anderen öffentlichen Veranstaltungen mit und sorgten für ein reiches Musikleben in der Stadt Laibach.

Objavljeno v: *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa*. 16. Arloser Barock–Festspiele 2001 Tagungsbericht. Herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Klaus–Peter Koch. Bonn, Studio, 2004. Str. 91–110.

Povzetek

Vojaške godbe v Ljubljani

Vojaške godbe so imele do prve svetovne vojne pomembno vlogo v glasbenem življenju Ljubljane, glavnem mestu Kranjske, ene izmed dežel avstrijske monarhije. Zaradi odsotnosti poklicnega civilnega koncertnega orkestra, je koncertna družba Philharmonische Gesellschaft (Filharmonična družba) za simfonične koncerte in za izvedbo večjih vokalno-inštrumentalnih del morala najemati vojaške godbenike, zlasti pihalce in trobilce. Godbeniki so nastopali tudi pri opernih predstavah v gledališču, igrali na promenadnih koncertih in plesih. Sodelovali so na narodnih prireditvah Slovencev, koncertih Glasbene matice ter pevskih društev Slavec, Ljubljana in Ljubljanski zvon. Zgodovinar Peter Radics poroča, da je bil v Ljubljani prvi javni nastop vojaške godbe pred vojaškim poveljstvom poleti 1800. V drugi polovici 19. stoletja so v mestu z raznovrstnim repertoarjem nastopale različne vojaške godbe, najdlje »domača« godba Khuna von Khunfelda pehotnega polka št. 17, ki je imela leta 1866 več kot 60 glasbenikov. Dokumentirano je, da je leta 1872 v Ljubljani nastopila tudi godba grofa Huyna pod vodstvom Jurija Schantla, leta 1875 godba saško-meiningenskega pehotnega polka pod vodstvom Johanna Schinzla, leta 1877 so nastopili godbeniki nadvojvode Leopolda pehotnega polka št. 53 pod vodstvom na Dunaju šolanega glasbenika Franza Czansky-ja (kot solist na krilnem rogu je nastopil na koncertu Filharmonične družbe leta 1876 in 1877), v sezoni 1879/80 je najmanj dva koncerta izvedla godba barona Hessa št. 49 pod vodstvom Hermanna Miliéra, leta 1881 in 1882 je nastopila godba kneza Mihaela Ruskega. Med kapelniki je potrebno izpostaviti Theodorja Adriana Christopha, ki je v Ljubljani deloval od 1898 do 1912. Na Dunaju šolani glasbenik je igral violo in pripravljaval simfonične koncerte s svojim orkestrom 27. polka Leopolda II, kralja Belgijcev. Izbiral je ambiciozen repertoar (Wagner, R. Strauss), kritiki so mu bili naklonjeni. Na poslovilnem koncertu leta 1912 je dirigiral Brucknerjevo 4. simfonijo. Med prvo svetovno vojno v Ljubljani ni bilo vojaške godbe, zato je po letih koncertne suše ponovni nastop vojaške godbe iz Gradca februarja 1918 navdušil. Dva meseca kasneje je nastopila tudi vojaška godba pod vodstvom kapelnika T. Christopha z deli R. Straussa, Beethovna, Liszta, Wagnerja, Brahmsa in Dvořáka.

(Nataša Cigoj Krstulović)

Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg

Das Thema meines Referates ist in der bisherigen Literatur kaum erörtert worden. Dem von Deutschen im ehemaligen Krain verwirklichten Kulturschaffen wurde seitens der slowenischen kulturpolitischen Autoren keine besondere Aufmerksamkeit zuteil, desgleichen hat es auch bei den deutschen Historikern kein Interesse geweckt. Es gibt dafür ohne Zweifel mehrere Gründe. Slowenischerseits war größtenteils die nationale Frage ausschlaggebend. Aus dieser Sicht war das deutsche Kulturschaffen ein Fremdkörper, der anderen Interessen diene, die den slowenischen schädlich waren. Die Deutschen andererseits widmeten ihm offenbar deshalb keine größere Aufmerksamkeit, weil sie nach dem ersten Weltkrieg zum Großteil Krain verlassen haben; und diejenigen, die es vorgezogen hatten zu bleiben, konnten unter den neuen politischen Umständen ihr Schaffen im bisher gewohnten Umfange nicht mehr fortsetzen.

Die slowenisch-deutschen Beziehungen waren in Slowenien kein Tabu-Thema und schon öfters Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Es entstand eine umfangreiche Literatur, sowohl auf deutscher als auch auf slowenischer Seite. Aus den letzten Jahren darf ich ein Symposium erwähnen, welches in Ljubljana im Jahre 1982 stattfand mit dem Thema: Die Deutschen in Slowenien 1848-1941. Es war die Fortsetzung einer Klagenfurter Veranstaltung über Kärntens Volksabstimmung im Jahre 1920. Das österreichische Ost- und Südosteuropa-Institut in Wien hat einen Sammelband mit den Referaten dieses Symposiums herausgegeben.¹

Wie es in der Einleitung von Helmut Rumpler und Arnold Suppan zu diesem Sammelband heißt, ist »die Geschichte des Deutschtums in Osteuropa im allgemeinen, die Rolle der Deutschen im südöstlichen Mitteleuropa durchaus ein Prüfstein für die Konsensfähigkeit neuer europäischer Partner im Rückblick auf eine Konfliktgeschichte. Das gilt sowohl für Österreich wie für die Republik Slowenien«.

Die beiden Autoren betonen, daß für die slowenische Geschichtswissenschaft das österreichische Deutschtum mit seinem tief im 19. Jahrhundert wurzelnden programmatischen Südostexpansionismus (Kulturträgertheorie) der Hauptgegner der gesellschaftlichen und politischen Entfaltung des Slowenentums bleibt.²

Nur wenig historiographischer Spielraum bleibt da für die Berücksichtigung anderer Elemente, daß z.B. die Deutschen des slowenischen Raumes vom politischen Ursprung her weniger irredentistisch waren, vielmehr bereit, einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung und zur Festigung einer slowenischen Gesellschaft und Kultur zu leisten – nationalstaatlich, nicht im volks-, wohl aber im staatsnationalen Sinn. Auch ist festzuhalten, was die österreichischen Zentralstellen gerade in südslawischer Politik verfolgten.

Der Krieg in Slowenien im Jahre 1991 hat diese Aspekte erneut hervorgehoben. Gerade Österreich und Deutschland haben als die ersten Staaten Europas die historischen Ereignisse in Slowenien begriffen.

Erlauben Sie mir, zuerst einige historische Fakten über die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Krain vor dem ersten Weltkrieg vorzustellen. Die

1 *Geschichte der Deutschen im Bereich des heutigen Slowenien 1848-1941*, hrsg. v. Helmut Rumpler und Arnold Suppan, Wien/München 1988.

2 Ebd., S. 215.

Geschichte der Deutschen im slowenisch-deutschen Siedlungsgebiet steht ja im engen Konnex mit der Geschichte der Slowenen, insbesondere mit der Geschichte der gesellschaftlichen und kulturellen Emanzipation der Slowenen seit dem Jahre 1848, sowie auch mit der Entwicklung des slowenischen Bürgertums, mit der Ausprägung slowenischer Massenbewegungen und schließlich mit der politischen Machtübernahme durch die slowenische Mittelschicht.

Es ist aber auch wichtig zu betonen, daß die Orientierung der innerösterreichischen Deutschen 1848 nach Frankfurt hin, die Vorstellung einer »Brücke zur Adria« vor dem Ersten Weltkrieg und die Verhaftungswellen gegen angeblich »panslawistische« slowenische Intellektuelle im Herbst 1914 den Graben zu den slowenischen Nachbarn vertieften.

Die Geschichte der Deutschen in Krain ist also von Phänomenen des modernen Nationalismus geprägt. Bald nach dem Jahre 1848 hatten die Patrioten beider Nationen ihre ersten Organisationen gegründet. Das waren gesellschaftliche Zirkel, literarische Kreise und national-patriotische Vereine. Sie gaben patriotische Zeitschriften und Zeitungen heraus, formulierten nationale Programme und organisierten erste Wahlbewegungen. Hier wirkten in erster Linie Juristen, Lehrer, Pfarrer, Schriftsteller und Redakteure, aber auch Künstler mit, im Hintergrund aber standen Wirtschaftstreibende als tatkräftige Spender. Nach 1880 vollzog sich ein Übergang von der Agitations- zur Massenbewegung. Dazu trug auch die Erweiterung der politischen Partizipation durch Herabsetzung des Wahlzensus (1882) und Schaffung einer allgemeinen Wahlkurie (1896) bei. Nun setzte der Nationalitätenkampf bis hin zur Auseinandersetzung um jede topographische Aufschrift voll ein. Dieser Kampf – geführt von nationalen Schutzvereinen – verschärfte sich in den außenpolitischen Krisen zwischen 1908 und 1914. Die wechselseitigen Hochverratsvorwürfe bald nach Kriegsbeginn stellten einen ersten Höhepunkt der Konfrontation dar, der 1917/18 in einem ersten Bruch zwischen Deutschen und Slowenen kulminierte.

Dazu haben aber auch Vereine wie z. B. die 1889 in Graz gegründete „Südmark“ verholten. Der von Lehrern, Anwälten, Ärzten, Beamten und höheren Industrieangestellten geführte Verein gewährte Wirtschaftshilfe für die Ansiedlung »deutschstämmiger« Personen an der Sprachgrenze, errichtete Schulen und Volksbüchereien, unterstützte Kindergärten und Schulhorte, beteiligte sich an Geldinstituten und betrieb als »nach dem Südosten vorgeschobener deutscher Vorposten« eine nationalistische Abgrenzungspolitik gegenüber Slowenen.

Slowenischerseits hatte schon der Kreis um den Dichter France Prešeren (1800-1849) in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein Nationalprogramm ausgearbeitet, dessen Endziel die vollkommene Unabhängigkeit und Selbständigkeit des slowenischen Volkes war. Gleichzeitig setzte bei den Slowenen der sogenannte Illyrismus ein, eine Bewegung, welche zwar die Ausbreitung des Nationalbewußtseins anstrebte, jedoch das Slowenische als Schriftsprache ablehnte. Den Illyrismus bekämpfte schon Prešeren, weil er die Einsicht gewonnen hatte, daß eine Entscheidung für den Illyrismus für die Slowenen verderblich wäre. Er stimmte der Zusammenarbeit der slawischen Völker zu, jedoch nur auf der Basis der Gleichberechtigung aller.

Die slowenische Nationalfrage erschien unmittelbar nach den revolutionären Ereignissen im März 1848 in Wien auf der Bildfläche. Die hauptsächliche Forderung war

der Zusammenschluß aller Slowenen, die in den verschiedenen österreichischen Kronländern lebten, zu einem selbständigen Königreich, dem Vereinten Slowenien unter habsburgischem Zepter und mit eigenem Landtag. Die Verwirklichung dieser Forderung haben die Slowenen im alten Österreich nie erreicht. Die Einführung des Absolutismus machte es sogar unmöglich, eine selbst nur zeitweilige Annahme der Punkte ihres Nationalprogramms zu erzielen.

Deutscherseits verschaffte sich der nationalistische Teil immer stärkere Geltung, was mit einer ähnlichen Bewegung in Deutschland selbst im Zusammenhang stand und mit der Parole der »Verteidigung des Deutschtums« um sich griff. Krain galt als zweisprachiges Land, und man verlangte ausnahmslos das Deutsche als Unterrichtssprache. Gemäß der Volkszählung des Jahres 1880 lebten in Krain in diesem Jahr 29 392 Deutsche (6,15 % der Gesamtbevölkerung von Krain), davon zwei Drittel in der Gottschee und in der Gemeinde Weissenfels/Bela peč (jetzt zu Italien). Die Stadt Laibach war im Hinblick auf die Zahl der deutschen Bevölkerung erst an zweiter Stelle (im Jahre 1880 wurden 5967 Deutsche gezählt, das waren 20 % der Stadtbevölkerung), während in allen anderen Gemeinden Krains im selben Jahr alles in allem 3897 Personen mit deutscher Umgangssprache lebten.³

Die absolute Zahl der Deutschen blieb bis 1910 relativ konstant, doch stellten sie damit nur mehr 14,7 % der Bevölkerung.⁴

Kernpunkt der Streitigkeiten bei der Volkszählung im Jahre 1880 war die Priorität der Umgangssprache, wie es die Deutschen verlangten, und nicht der Muttersprache, wie es von den Slowenen gefordert wurde. Viele wohlhabende Bürger bedienten sich der deutschen Sprache, obwohl sie gar nicht deutscher Abstammung waren. Das Deutsche war ihnen ein wesentliches Zeichen ihrer gehobenen sozialen Stellung. Dasselbe war später bei der Beamtenschaft und bei verschiedenen intellektuellen Berufen festzustellen. Trotzdem stellte die deutsche und germanisierte Schicht in den Städten einen zahlenmäßig kleinen Teil der gesamten Einwohnerschaft des Landes dar.⁵ Ich möchte erwähnen, daß in der historischen Literatur oft der Begriff »nemškutar« oder »nemčur« (Deutschtümler) auftaucht für Personen, die geborene Slowenen waren und deren Muttersprache slowenisch war, die aber dann aus irgendwelchen Gründen ins deutsche Lager überwechselten und daher von den Slowenen als eine Art nationaler Verräter angesehen wurden.⁶

Interessant ist die Analyse der ethnischen Struktur der Laibacher Bevölkerung nach der Volkszählung 1880 von Vlado Valenčič. Ich entnehme ihr einige Angaben. Die Bevölkerung war in Berufsgruppen eingeteilt. Darunter sind auch Sprach- und Musiklehrer und -lehrerinnen. Differenziert und zahlreich ist die Gruppe der Schauspieler, Sänger, Musiker usw., einbezogen sind auch die in Wirtschaftshäusern spielenden Musikanten und die Artisten. In diesen Gruppen haben 32 Lehrer und 51 Schauspieler,

3 Vasilij Melik, „Über die Entwicklung des slowenischen nationalpolitischen Bewußtseins in den Jahren 1861 bis 1918“, in: *Zgodovinski časopis* 24 (1970), S. 43; Peter Vodopivec, „Über die sozialen und wirtschaftlichen Ansichten des deutschen Bürgertums in Krain vom Ende der sechziger bis zum Beginn der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts“, in: *Geschichte*, S. 88ff.

4 E. Brix, „Die zahlenmäßige Präsenz des Deutschtums in den südslawischen Kronländern Cisleithaniens 1848-1918“, in: *Geschichte*, S. 54ff.

5 F. Zwitter, „Nemci na Slovenskem“ [Die Deutschen in Slowenien], in: *Sodobnost* 6 (1938), S. 43ff.

6 V. Rajšp, „Die slowenische Geschichtsschreibung nach dem Jahre 1918 über die Deutschen in Slowenien im Zeitraum 1848 bis 1941“, in: *Geschichte*, S. 308ff.

Sänger und Musiker die deutsche Umgangssprache angegeben. Nach einer eingehenden Analyse auch anderer Gruppen kommt Valenčič zu bestimmten Resultaten. Danach war die ethnische Struktur der Laibacher Bevölkerung, den statistischen Resultaten zufolge, der Umgangssprache nach:

Slowenen 80,8 %
Deutsche 16,4 %
andere 2,8 %.

Von den anderen Nationalitäten waren die zahlreichsten die Italiener, es folgten Tschechen usw.⁷

Ungeachtet dieser Lage aber war der deutsche Druck außerordentlich stark. Unterstützung fand er durch das deutsche Kapital und in den Schulen. Deshalb galt ein großer Teil des slowenischen Nationalkampfes der Gleichberechtigung der slowenischen Sprache in allen Bereichen des öffentlichen Lebens. Etwas erfreulicher war die Lage im kulturellen Bereich, wo die verschiedensten Vereine das Nationalbewußtsein festigten und gleichzeitig das allgemeine Kulturniveau hoben. In einer solchen Atmosphäre entstand als musikalische Anstalt die „Glasbena matica“ im Jahre 1872, die allmählich mit der alten „Philharmonischen Gesellschaft“ zu konkurrieren begann. Sie wurde die Trägerin der slowenischen musikalischen Entfaltung in allen Bereichen: im Konzertwesen, im Schulwesen, im Verlagswesen usw. Die Konkurrenz zwischen ihr und der Philharmonischen Gesellschaft brachte den Laibacher Musikliebhabern relativ reiche musikalische Spielzeiten und die Kenntnis der besten Errungenschaften der zeitgenössischen Musik, wobei aber auch das Nationalbewußtsein gefördert wurde.

In diesem Kontext steht auch die Tätigkeit einiger deutscher Künstler, die ihr Leben und ihr Schaffen der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft gewidmet hatten und von denen ich im Weiteren etwas mehr berichten darf.

Zunächst jedoch lassen Sie mich einen kurzen Blick auf die deutsche Sprachinsel Gottschee (slowenisch: Kočevje) im einstigen Krain werfen. Deutsche Kolonisten hatten sich hier schon im 14. Jahrhundert angesiedelt. Um das Jahr 1850 waren es etwa 23000, 1910 rund 16000 Einwohner. Das Gebiet, welches durch sechs Jahrhunderte von den Gottscheer Deutschen besiedelt war, umfaßt etwa 800 km². Die Beziehungen zwischen der deutschen und der slowenischen Bevölkerung waren bis zu den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts größtenteils gut, bis dann mit der lebhaften Tätigkeit des deutschen Schulvereins und der „Südmark“ die Germanisierung der Slowenen in jenen Randteilen einsetzte, in denen die Bevölkerung gemischt war. Der Zerfall der Monarchie war ein harter Schlag für die Gottscheer Deutschen. Das deutsche Gymnasium wurde abgeschafft, die deutschen Vereine aufgehoben. Dies alles verursachte große Unzufriedenheit. Dadurch wurden Bedingungen geschaffen, die in den 1930er Jahren die Gottscheer so rasch und massenhaft in den Nazismus trieben. Die italienische Okkupation des Gottscheerlandes im April 1941 brachte den Deutschen eine neue Enttäuschung. Im selben Monat vereinbarten nämlich die italienischen Vertreter mit den deutschen die Übersiedlung der Gottscheer ins Deutsche Reich. Deutschland und Italien schlossen

⁷ Vlado Valenčič, „Etnična struktura ljubljanskega prebivalstva po ljudskem štetju 1880“ [Die ethnische Struktur der Bevölkerung von Ljubljana nach den Volkszählungsergebnissen 1880], in: *Zgodovinski časopis* 28 (1974), H. 3/4, S. 287ff.

darüber am 31. August 1941 einen zwischenstaatlichen Vertrag. Damit begann eigentlich die Tragödie der Gottscheer Deutschen. Im Winter 1941/42 begann die Umsiedlung in den Bereich zwischen Sava und Sotla, wo die Nazis zuvor rund 37 000 Slowenen vertrieben hatten. In die neue Heimat übersiedelten ca. 11 500 Personen. Ihre Immobilien und etwa zwei Drittel des Viehbestandes wurden von den Italienern gekauft. Die Italiener hatten die Absicht, die verlassenen Dörfer mit Italienern zu besiedeln. Inzwischen aber wurden von der italienischen Armee während der großen Offensive im Sommer und im Herbst 1942 rund hundert leere Dörfer im Gottscheerland total zerstört. Nach dem Zerfall des Deutschen Reiches blieben die Gottscheer schließlich ohne Heim und Vaterland. Sofern sie sich nicht selbst nach Österreich zurückgezogen hatten, wurden sie von den jugoslawischen Behörden dahin deportiert. Nach dem Krieg wurden die abgebrannten Ortschaften in der ehemaligen Gottschee aus wirtschaftlichen und nationalen Gründen nicht mehr erneuert.

Die Gottscheer Deutschen bildete nach dem Ersten Weltkrieg die einzige deutsche Sprachinsel auf slowenischem Gebiet. Sie waren eine der ältesten deutschen nationalen Gruppen außerhalb Deutschlands und Österreichs. In der Gottschee verbrachten sie über 600 Jahre in mehr oder weniger engem Zusammenleben mit der benachbarten slowenischen Bevölkerung. Aus ihrer einstigen Heimat hatten sie neben ihrem deutschen Dialekt auch weitere kulturelle Elemente bewahrt, die sie pflegten, in erster Linie ihre Tracht und ihre Lieder. Heute zeugen nur noch die Ortsnamen von den einstigen Bewohnern, und dort, wo einst blühende Dörfer standen, sind meist nur noch Trümmer übrig.⁸

Ein ähnliches Geschick traf auch eine Reihe deutscher Künstler und Kulturschaffender, die Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts in Krain tätig waren. Der Kreis deutscher Komponisten hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu früheren Dezennien allerdings beträchtlich verringert. Ich führe nur einige Namen an. Zu den Älteren gehört Philipp Jacob Rechfeld (1797-1862) aus Burbach/Nassau, von dem sich die Kantate *Auswanderungs-Szene* aus dem Jahre 1847 erhalten hat; weiter Theodor Elze (1823-1900) aus Altenbei/Dessau, der vorwiegend für die Laibacher evangelische Gemeinde komponierte, aber auch mehrere Chöre auf deutsche (und slowenische) Texte hinterlassen hat. Aus Aufzeichnungen geht hervor, daß er auch Streichquartette und Symphonien komponiert hat, die aber nicht erhalten sind. Elzes Schaffen gehört den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts an. Eine Reihe von Musikern, die im Theater oder bei der Philharmonischen Gesellschaft tätig war, trat auch als Komponisten hervor, so: Alfred Khom, Johann N. Köck, Ludwig Klerr, Joseph Leitermayer, Fanny Stewart von Sternegg. Die deutschen Musiker konnten allerdings neben den tschechischen Musikern, die im 19. Jahrhundert nach Laibach gekommen waren, nicht voll zur Geltung kommen. Der größere Anteil ihres Schaffens verblieb im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft; er bereicherte allerdings wesentlich das musikalische Leben in Laibach, allen voran der Dirigent und Komponist Josef Zöhler, der Violinist Hans Gerstner und der Maler und Liebhaber-Cellist Heinrich Wettach.

Die Philharmonische Gesellschaft war die älteste Anstalt ihrer Art in der alten Monarchie. Sie ist 1794, ihre Vorgängerin, die *Academia philharmonicorum* aber schon

⁸ Vgl. M. Kundegraber, „Kočevje-nemški jezikovni otok v 19. stoletju (engl. Kočevje-German linguistic island in the 19th century), in: *Etnolog* 1 (52), Ljubljana 1991, S. 105ff.

1701 gegründet worden. Die Philharmonische Gesellschaft entwickelte sich zur zentralen musikalischen Anstalt Laibachs und Krains. Trotz der napoleonischen Kriege und der damaligen Besetzung Laibachs harrte die Philharmonische Gesellschaft aus in ihrer musikalischen Tätigkeit und veranstaltete weiterhin Konzerte. Es existierte auch ein Chor und es gastierten prominente Künstler. Schon im Jahre 1800 gelang es der Philharmonischen Gesellschaft, Joseph Haydn als Ehrenmitglied zu gewinnen, später auch Ludwig van Beethoven (1819) und Niccolò Paganini (1824), um nur einige der bedeutendsten Namen jener Zeit anzuführen.⁹

In der Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft wechselten mehr oder weniger erfolgreiche Perioden. Es wirkten verschiedene künstlerische Leiter wie z.B. Albert Hölbling, Leopold Ledenik, Johann Pradatsch, Wilhelm Jetmar, Anton Schoeppl und der Tscheche Anton Nedved (1858-1883). Besonders die letzte Periode mit Nedved war für die Philharmonische Gesellschaft sehr erfolgreich. Nedved gründete wieder einen Chor und führte in Konzerten mehrere größere Werke auf, so: Cherubinis *Requiem*, viele Werke von Mendelssohn wie *Die erste Walpurgisnacht*, *Oedipus in Kolonos*, *Antigone*, *Paulus*, *Athalie*, Schumanns *Das Paradies und die Peri* und *Der Rose Pilgerfahrt*, beide Oratorien von Haydn usw. Die Philharmonische Gesellschaft erlebte eine Wiedergeburt. So wurde das 100jährige Geburtstagsjubiläum Beethovens mit zwei Festkonzerten gefeiert. Es kamen Künstler aus dem Ausland, so der Violinvirtuose Pablo de Sarasate u. a. Nedved leitete die Philharmonische Gesellschaft durch 26 Jahre. Er machte sich auch als Gründer des Lesevereins von Laibach 1861 und der Glasbena Matica 1872 verdient. Als Komponist gesellte er sich zur slowenischen nationalen Musikbewegung.

Unter Nedveds Führung gedieh merklich auch die Musikschule (gegründet im 1815). Anerkennung als Pädagogen verschafften sich neben ihm rasch zwei junge, fähige Musiker: der Wiener Josef Zöhler und Hans Gerstner aus Luditz. Schon im Jahre 1862 aber trat Friedrich Keesbacher (1831-1901) aus Schwaz in Tirol (von Beruf Arzt und Primarius am Laibacher Krankenhaus) der Philharmonischen Gesellschaft bei. Im Jahre 1881 wurde er Direktor der Philharmonischen Gesellschaft. Zu seinen Verdiensten gehört die regelmäßige Herausgabe von Jahresberichten, die Einführung regelmäßiger Kammerkonzerte und vor allem der Bau des Gebäudes der Philharmonischen Gesellschaft, der sog. Tonhalle, im Jahre 1891. Zu jener Zeit war dies das erste Konzerthaus in den Provinzstädten der Monarchie. Keesbacher veröffentlichte im Jahre 1862 auch die bis jetzt einzige Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft von ihren Anfängen bis zum Jahre 1862.

Nach Nedveds Rücktritt im Jahre 1883 wurde Josef Zöhler (1841-1916) Musikdirektor der Gesellschaft. Als Dirigent der meisten Konzerte brachte er in Laibach eine Reihe zeitgenössischer Werke zum ersten Mal zur Ausführung. Darunter waren die Symphonien von Johannes Brahms, Anton Bruckner, Antonín Dvořák, Peter Iljitsch Tschaikowsky u. a. Im Jahre 1885 gab er die Anregung, Johannes Brahms, den er überaus schätzte, zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft zu ernennen. Bei seiner langjährigen Tätigkeit als Lehrer und Musikdirektor hatte Zöhler eine der führenden Rollen im Laibacher Musikleben eingenommen. Als Komponist kam er relativ spät zur

⁹ Primož Kuret, „Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana“, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt*, München 1990, S. XXX.

Geltung. Eine Reihe seiner Werke (vor allem Kompositionen für Klavier) erschien im Leipziger Musikverlag Friedrich Kistner.

Zöhrer leitete die Philharmonische Gesellschaft bis 1912, dann ging er in den Ruhestand. Er trat jedoch noch nach seiner Pensionierung auf, weil sein Nachfolger Rudolf von Weiss-Ostborn aus Knittelfeld erst am 1. Januar 1913 die Stellung antrat. Zöhrer wirkte auch als Pianist. Er war aus Wien gebürtig, wo er Musik bei E. Pirkert, Julius Epstein und Simon Sechter studierte. Er starb in Laibach im November 1916.

Sein engster Mitarbeiter war Hans Gerstner (1851-1939) aus Luditz. Er studierte sechs Jahre am Prager Konservatorium, wo seine Geigenlehrer Moritz Mildner, Anton Sitt und Anton Bennowitz waren. Im Jahre 1870/71 war Gerstner Mitglied des Prager deutschen Opernorchesters und zweiter Geiger im Prager Streichquartett, dem Bennowitz-Quartett. Dabei lernte er Antonín Dvořák kennen. Ab 1. September 1871 wurde Gerstner Orchesterdirektor am Landschaftlichen Theater in Laibach, Geigenlehrer an der Philharmonischen Gesellschaft und Hilfslehrer an der Musikschule. Der Regens chori der Domkirche, Anton Foerster, ein Tscheche, gewann Gerstner als Solo-Spieler für die Sonntagsmessen, was Gerstner dann durch 44 Jahre fortsetzte.

Das erste Mal trat Gerstner am 12. November 1871 in Laibach öffentlich auf: In einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter Nedveds Leitung erzielte er mit dem Violinkonzert von Bazzini großen Beifall. Gerstner war dann an verschiedenen Schulanstalten in Laibach tätig, gab Privatunterricht und unterrichtete in der Philharmonischen Gesellschaft. Er spielte als Solist mit dem Orchester der Philharmonischen Gesellschaft 28 verschiedene Violinkonzerte und leitete als Primgeiger von 1873/74 die Kammerkonzerte.

Gerstner wirkte auch in Konzerten außerhalb Laibachs mit, so in Gottschee, Idrija, Maribor, Triest, Veldes und Villach. Er nahm des weiteren an auswärtigen Musikfesten und musikpädagogischen Tagungen teil (Graz, Wien, Salzburg, München, Mannheim und Köln).¹⁰

Als Gustav Mahler in der Saison 1881/82 Theaterkapellmeister in Laibach war,¹¹ fanden beide bald freundschaftlich zueinander. Beide waren Schüler des Prager Konservatoriums, nun traten sie gemeinsam in Konzerten auf, Mahler als Begleiter am Klavier.

Von den vielen hundert Schülern Gerstners war Leo Funtek (1865-1985) der bedeutendste. Er nahm später eine leitende Rolle in Finnlands Musikleben ein. Die schwerste Zeit für Gerstner brach mit dem Kriegsausbruch 1914 an. Gerstner wurde Leiter der Musikschule und der Konzerte, was im Krieg eine schwere Aufgabe war. Nach Kriegsende 1918 wurde er zum Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft ernannt, wurde aber bald pensioniert. Gerstner setzte seine private Unterrichtstätigkeit bis zu seinem 83. Lebensjahr fort und trat zum letztenmal am 17. November 1928 aus Anlaß des 100. Todestages von Franz Schubert auf, er spielte noch eine Sonate und zwei Quartettstücke mit. Er starb am 9. Januar 1939 in Laibach.

¹⁰ Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana 1899-1919* [dt. Das Musikleben in Laibach 1899-1919], Ljubljana 1985; Primož Kuret, „Jubilejna sezona 1901-1902 ljubljanske Filharmonične družbe“ [engl. The 1901-1902 Jubilee Concert Season of the Ljubljana Philharmonic Society], in: *Muzikološki zbornik* (Musicological Annual) 19 (1983), S. 41ff.

¹¹ Primož Kuret, „Mahler in Ljubljana“, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989*, Kassel usw. 1991.

Heinrich Wettach war als Mahler und Bratschist in Laibach tätig. Geboren am 12.6.1858 in Wien, kam er 1885 nach Laibach als freier Maler und Hilfslehrer. In seinem Atelier hatte er zwischen 1896 in 1914 seine Malerschule. Als guter Bratschist (und auch Pianist) wirkte er oft bei Kammerkonzerten der Philharmonischen Gesellschaft mit. Einige seiner Bilder befinden sich in der Laibacher Nationalgalerie und im Stadtmuseum; sehr bekannt sind seine vier Genien im großen Saal der ehemaligen Philharmonischen Gesellschaft und jetzigen Slowenischen Philharmonie. Wettach starb 1929 in Kärnten.¹²

Das gesamte kulturelle Schaffen der Deutschen war in ein breit angelegtes Konzept eingegliedert, wonach dem Charakter der Kunst in Krain wesentliche deutsche Merkmale eingeprägt werden sollten.

Daß die Slowenen die Philharmonische Gesellschaft als Fremdkörper in Ljubljana empfanden, zeigt z.B. ein Artikel in der Laibacher Zeitung. Da liest man unter anderem:

»Die Erhaltung der deutschen Kunstanstalten ist aber in Laibach, diesem weit vorgeschobenen Posten des Deutschtums, von einschneidendem Anstoße auf die Erhaltung des Deutschtums selbst. Sie bilden, nachdem die Deutschen vom politischen Schauplatz verdrängt wurden, die wichtigsten Bollwerke deutscher Cultur sie sind nicht nur der geistige, sondern auch der soziale Mittelpunkt der deutschen Gesellschaft.«¹³

Noch intensiver waren diese Bestrebungen in der Südsteiermark und in Kärnten. In den Landesteilen, die im Jahre 1918 dem neuen Staate, dem Königreich der Slowenen, Kroaten und Serben, zufielen, das heißt in Krain und in der Südsteiermark, ließ die Intensität der deutschen Bestrebungen merklich nach, so in der Steiermark, in Maribor (Marburg) – anderswo, zunächst in Krain (mit Ausnahme Gottschee), hörte sie allmählich ganz auf. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges verschwanden auch die letzten Überreste.

Die geschaffenen kulturellen Güter in der Begegnung zwischen Slowenen und Deutschen haben im Laufe der Geschichte ihre nationalen, zuweilen sogar nationalistischen Attribute verloren. Sie sind es auf jeden Fall wert, dem Vergessen entrissen zu werden, denn sie sind ein spezifischer Beitrag zur musikalischen Kultur dieses Raumes.

Objavljeno v: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn, Ostseeraum - Schlesien - Böhmen/Mähren - Donauraum* vom 23. bis 26. September 1992 in Köln. Str. 533–541.

¹² Vgl. *Slovenski biografski leksikon* [dt. Slowenisches biographisches Lexikon], Ljubljana 1986, S. 689.

¹³ *Laibacher Zeitung* vom 16. November 1902.

Povzetek

Nemška kultura na Kranjskem pred prvo vojno

Prizadevanja za družbeno in kulturno emancipacijo, ki so od leta 1848 združevala Slovence v narodnih društvih, so konec 19. stoletja prerasla v množično gibanje in na Kranjskem pridobila političen značaj. Konec 19. in na začetku 20. stoletja so se hkrati s konfliktom političnih interesov med Slovenci zaostri tudi slovensko-nemški odnosi. Leta 1880 je na Kranjskem živelo 6,15% Nemcev, njihov delež v glavnem mestu dežele Kranjske – v Ljubljani je bil takrat 20%. Dejavnost glasbenikov in skladateljev nemškega porekla je v tem mestu pred prvo vojno pustila pomemben kulturni pečat. Med njimi je potrebno omeniti Jacoba Rechfelda in Theodorja Elzeja, ki sta v Ljubljani delovala že v prvi polovici 19. stoletja ter vrsto glasbenikov, ki so delovali v gledališču in pri Filharmonični družbi: Alfreda Khoma, Johanna N. Köcka, Ludwiga Klerra, Josepha Leitermayerja, Fanny Stewart von Sternegg, Gustava Mahlerja (sezona 1881/82) in Fritza Reinerja (sezona 1910/11). Še posebej pa je potrebno izpostaviti pedagoški, poustvarjalni in ustvarjalni prispevek glasbenikov, ki so zaznamovali delovanje ljubljanske Filharmonične družbe v desetletjih pred prvo vojno: dirigenta skladatelja in pianista Josefa Zöhnerja ter violinista Hansa Gerstnerja, pa tudi ljubiteljskega čelista Heinricha Wettacha, sicer slikarja in avtorja stenske poslikave v stavbi nekdanje Fiharmonične družbe (danes Slovenske filharmonije). Od konca 19. stoletja je bila Filharmonična družba v očeh Slovencev ne le glasbeno ampak tudi družbeno središče Nemcev, zato so jo po razpadu Avstroogrške reorganizirali in pridružili slovenskemu društvu Glasbena matica. (Nataša Cigoj Krstulović)

Wagner in den Konzert - und Opernprogrammen vor dem Ersten Weltkrieg in Ljubljana/Laibach

Ljubljana – deutsch Laibach – war im 19. Jahrhundert Hauptstadt des Kronlands Krain in der österreichischen Monarchie. Die Stadt hatte etwa 30000 Einwohner, davon waren 5000 bis 6000 Einwohner deutschsprachige Krainer, die Mehrzahl waren Slowenen, aber sie zeigte einen deutschen Charakter. An musikalischen Institutionen beherbergte Laibach ein Landestheater, die Philharmonische Gesellschaft (seit 1794) und mehrere Kirchen (mit ihrer Kirchenmusik), darüber hinaus Museen und Verwaltungsorgane. Der bekannteste Musikverein war die Philharmonische Gesellschaft, die regelmäßig in jeder Konzertsaison symphonische und kammermusikalische Konzerte veranstaltete. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leitete Josef Zöhrer (1841-1916) aus Wien den Verein, ein Absolvent des Wiener Konservatoriums, Schüler von Julius Epstein. Sein Vorgänger war der Tscheche Anton Nedvĕd gewesen, der wegen Krankheit sein Amt im Jahre 1883 hatte niederlegen müssen. Zöhrer war ein Bewunderer von Brahms und schlug ihn im Jahre 1885 als Ehrenmitglied der Gesellschaft vor. Zöhrer bemühte sich um eine aktuelle Programmgestaltung und führte neue Werke von Tschaikowski, Dvořák, Brahms und Bruckner auf.

Am Laibacher Landestheater hatten Operaufführungen eine lange Tradition (seit dem 17. Jahrhundert). Berühmt ist das Wirken des jungen Gustav Mahler am Landestheater in der Saison 1882/83 als erster Kapellmeister. Als erste Komposition Richard Wagners führte Anton Nedvĕd bereits am 19. März 1858, im Anschluss an zwei Lieder von Schubert und Werken von Theodor Elze, den Männerchor »Lied der Matrosen« aus der Oper *Der fliegende Holländer* auf.¹ In der *Laibacher Zeitung* schrieb der Kritiker:

»Die Eigentümlichkeit dieses Repräsentanten der Zukunftsmusik tritt wohl etwas, aber nicht vollständig in diesem Chor zu Tage; um sie kennen zu lernen, muss man ein ganzes Werk von ihm hören. Was indess Kraft und energischen Ausdruck betrifft so kann man sie auch diesem Chore nicht absprechen.«²

Schon im April des gleichen Jahres waren die Einleitung und der Chor des 2. Aktes aus *Lohengrin* auf dem Programm eines Konzerts der Kurkapelle Bad Ischl zu hören. In der *Laibacher Zeitung* lesen wir folgende Kritik:

»Die Einleitung und der Chor des 2. Aktes aus *Lohengrin* war die erste Piece der sogenannten Zukunftsmusik, die in den Räumen des Vereins gehört wurde. Wer die ganze Oper kennt, wird uns beipflichten, wenn wir behaupten, dass diese Stelle die interessanteste und in musikalischer Beziehung bedeutendste darin ist. Sie zeigt uns die ganze Originalität Wagner's, der aber gerade hier über die Grenzen der Schönheit nicht hinausschweift, wie er an andern Stellen in der Hast des Suchens nach Effekten oft thut. Darum ist dieser Chor auch von mächtiger Wirkung, er packt und wird stets zum lautesten Beifall hinreißen, wie es auch hier geschah, er musste wiederholt werden. Die Ausführung war zwar korrekt und sicher, der Anfang voll Kraft und Energie, besonders das originelle

1 Vgl. Jože Sivec, »Wagner na slovenski operni sceni« [Wagner auf der slowenischen Bühne], in: *Slovenska opera v evropskem okviru [Die slowenische Oper im europäischen Rahmen]*, hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana 1982, S. 73–91.

2 *Laibacher Zeitung* [im Folgenden abgekürzt: *LZg*] vom 20. März 1858.

Motiv, welches die Hörner und Bassblasinstrumente haben, aber beim Einsetzen des Marsches trat ein Schleppen im Tempo ein, welches die Wirkung etwas beeinträchtigte.«³

Der Kritiker Ludwig Ißleib⁴ kannte die Oper offensichtlich schon, stand aber Wagners Neuerungen fremd gegenüber. Die Unausgewogenheit der Kritik zeigt sich noch besser bei der Aufführung von Marsch und Chor aus der Oper *Tannhäuser* am 1. April 1859. So lesen wir Folgendes:

»Den Beschluss des Konzertes bildete der Marsch und Chor aus Richard Wagners Oper *Tannhäuser*. Auch diese Piece gefiel so, dass sie wiederholt werden musste, welcher Erfolg theilweise der Neuheit der Komposition, vorzüglich aber der trefflichen Ausführung galt, sowohl das Orchester als der Chor lösten ihre Angaben in entschieden zufriedenstellender Weise. Was nun die Komposition selbst betrifft, so gilt davon das, was wir schon bei Besprechung der vorherigen Konzerte von der modernen Effektmusik sagten. In diesem „Marsch und Chor“ finden wir alle die Mittel in Überfülle verwendet, welche von modernen Komponisten angewendet werden, um das Nervensystem des Menschen zu reizen. Scharfe Pointierung, viel Lärm und Glanz, auffallende Klangwirkungen, Modulationen, die durch Kühnheit und plötzliches Hervortreten überraschen und erstaunen machen, Anwendung des Blechs nach breitem Maßstabe. Die Motive, welche Wagner darin bearbeitet hat, sind gefällig und ansprechend, aber nicht neu; bei dem einen kann mit Evidenz nachgewiesen werden, welcher Oper Carl Maria von Webers es entlehnt ist. Vortrefflich ist die Instrumentierung; in der Instrumentierung einzeln und in Verbindung untereinander liegt der Fortschritt, den man Wagner zugestehen muss, hier macht sich sein Talent geltend. – So war der Abend reich an musikalischen Genüssen. Alle Nummern des Programms wurden mit Präzision und Geschmack vorgetragen, und wir sind dafür allen Mitwirkenden zu Danke verpflichtet.«⁵

Nach 1859 wurde Wagner längere Zeit in Laibach nicht aufgeführt. Erst am 6. Januar 1873 war wieder eine seiner Kompositionen zu hören, das Finale des ersten Aktes der Oper *Lohengrin* (mit Solisten). Dirigent war Anton Nedvĕd, es sangen Clementine Eberhart (Sopran) und ein Herr Pollak (Bass). Die Kritik war des Lobes voll:

»Das Finale des 1. Aktes aus *Lohengrin* elektrisierte den vollbesetzten Hörsaal [...] Laibachs musikalische Kräfte constatierten gestern in erfreulicher und befriedigender Weise, dass sie Großes zu leisten im Stande sind. Wir gratulieren der philharmonischen Gesellschaft zu dem gestrigen großartigen Erfolg.«⁶

Als erste vollständige Oper wurde am 6. März 1874 Wagners *Tannhäuser* aufgeführt. Zu dieser Zeit war Josef Kotzian (Kotzsky) Direktor des Theaters, vorher hatte er in Salzburg gearbeitet. Publikum und Kritik waren begeistert:

»Herr Kapellmeister Friedrich Witt, mit ihm unsere Oper, die Träger der Soloparte, Chor und Orchester, haben unverhofftes, erstaunliches geleistet. Eine gigantische Arbeit war's, die Aufführung der prächtigen Wagner'schen Oper *Tannhäuser* auf unserer Bühne zur Tatsache zu machen, und noch dazu mit sehr rühmlichem Erfolge. Der erste Act, welchen insbesondere Herr Khals (*Tannhäuser*) und Fr. Hron (*Venus*) auszufüllen hatten,

³ LZg vom 30. April 1858, Nr. 97.

⁴ Der Kritiker Dr. Ludwig Ißleib (1827-1883) war Historiker und seit 1856 Redakteur der *Laibacher Zeitung*. Später lebte er in Wien, wo er auch gestorben ist. Er war ein entschlossener Gegner der Slowenen.

⁵ LZg vom 4. April 1859, Nr. 75.

⁶ LZg vom 7. Januar 1873, Nr. 4.

ging sehr holprig, unsicher, in nicht befriedigender Form über die Bretter. Herrn Khals Stimmittel, die großer Schonung bedürfen und vom Tabakrauche möglichst ferngehalten werden sollten, reichten zur Ausführung der schwierigen Aufgabe nicht aus, aber im zweiten Acte wurde die Situation freundlicher. Mit dem Inszenetreten der geschätzten Benefiziantin Frau Schütz-Witt (Elisabeth), welche mit Spenden von 5 Kränzen und einem Riesenblumenbouquett mit stürmischem Beifall begrüßt wurde, änderte sich der Verlauf der Oper; der zweite Act wurde meisterhaft ausgeführt, das Entrée der Elisabeth, das Duett Elisabeth und Tannhäuser, der an Rezitativen reiche Part des Langgrafen Hermann (Herr Chlumetzky), die Arien der ritterlich streitendem Sänger Tannhäuser (Herr Khals), Walther (Herr Mohr), der Chor der Edelleute und Edelfrauen entzückten das in allen Räumen gefüllte Haus. Im dritten Acte begeisterte uns der herrliche Gesang der Elisabeth; Herr Khals gelangte im zweiten Acte zur vollen Stimmkraft, sang und spielte im zweiten und dritten Acte vortrefflich. Auch Herr Gottich (Wolfram) erhielt Beifall, der mehr dem reizenden Part als der Ausführung zudedacht wurde. Der Chor der Pilger und die Schlusszenen waren überwältigend. Vom Beginn des zweiten Actes bis zum Schlüsse der Oper gab es Beifallsbezeugungen und unzählige Hervorrufe. Der Löwenantheil gebührt unstreitig der Benefiziantin Frau Schütz-Witt und Herrn Chlumetzky, ersterer für die künstlerische Ausführung der Elisabeth, und letzterem für den gediegenen, majestätischen Vortrag der Recitative. Chor und Orchester leisteten Vorzügliches. Die Ouvertüre wurde meisterhaft executiert und musste wiederholt werden. Nebst den Trägern der Hauptpartien wurden auch Kapellmeister Herr Witt zu wiederholten malen und Herr Kotzky stürmisch gerufen. Die Ausstattung der Oper war eine splendide. Frau Schütz-Witt wird durch die Fülle des Hauses, durch die Spenden von Seite der Kunstgönner und durch den stürmischen Beifall die erfreuliche Überzeugung gewonnen haben, dass sie in unseren Mauern hoch in Ehren gehalten wird.«⁷

Die zweite Aufführung »erfreute sich nicht eines solch stürmischen Beifalles« wie bei der ersten Aufführung, »obgleich Fr. Horn (Venus) ihren Part correct heute ausführte [...] Der Gründer der Zukunftsmusik – Richard Wagner – muß öfter gehört werden, bis er empfängliches Ohr findet: die ärgsten Feinde der Zukunftsmusik verwandeln sich allmählich in die intimsten Freunde R. Wagners.«⁸ Die dritte und letzte Aufführung wurde mit größerem Beifall aufgenommen als die zweite:

»... sämtliche Opernkräfte, Chor und Orchester gingen, merklich feuriger ins Zeug; es galt, den Ehrentag des Kapellmeisters Herrn L. Friedrich Witt würdig zu feiern [...] Als gelungen bezeichnen wir sämtliche Ensembleszenen. Herr Witt bleibt das hervorragende Verdienst, uns den Tannhäuser in einer den hiesigen Verhältnissen recht anständiger Form gebracht zu werden.«⁹

Bis zur nächsten Wagner-Aufführung folgte erneut eine längere Pause. Am 22. April 1880 veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft wieder einen Wagner-Abend. Der Pianist Josef Zöhler begleitete die Sopranistin Clementine Eberhart, den Tenoristen Fritz Purgleitner und den Bassisten Johann Kosler. Auf dem Programm stand der erste Akt der *Walküre* (mit Klavierbegleitung). Nach dem Konzert veröffentlichte die *Laibacher*

7 LZg vom 7. März 1874, Nr. 54.

8 LZg vom 10. März 1874, Nr. 56.

9 LZg vom 14. März 1874, Nr. 60.

Zeitung einen längeren Artikel und bezeichnete das Konzert als Musikereignis ersten Ranges. Der Rezensent bemerkte aber auch:

»Wagner'sche dramatische Compositionen [können] nur in Theatern ersten Ranges in würdiger und den Intentionen des Meisters entsprechender Form zur Aufführung gelangen [...] eine Ersetzung des Orchesters durch Clavier ist bei seinen Werken empfindlicher als bei den Werken anderer, besonders älterer Meister [...] es bleibt daher immerhin ein Wagnis, ein Wagner'sches Musikdrama wenn auch nur in Bruchstücken mit Clavierbegleitung zur Aufführung zu bringen. Allerdings ein Wagnis, das seine Berechtigung zum großen Theile in dem Umstande findet, dass sonst selbst das Publicum kleinerer Hauptstädte kaum je Gelegenheit fände zur Kenntnis der Wagner'schen Tonschöpfungen zu gelangen [...] Trotzdem oder eben aus diesem Grunde wurde dieses Wagnis in zahlreichen Städten Deutschlands und Österreichs, ja selbst in Wien (Im Bösendorfersaale durch die Hofopernsänger) mehrfach in Scene gesetzt und zwar überall mit durchschlagendem Erfolge.«

Der Rezensent hat den Erfolg des Abends und besonders den der Laibacher Sopranistin Clementine Eberhart betont, die auch in Linz und Karlsruhe gesungen hatte.¹⁰ Das Konzert wurde im nächsten Jahr, am 6. April 1881, in Triest mit Zöhrer, Eberhart, Purgleitner und Kühn mit großem Erfolg wiederholt.

Im Februar 1887 fiel das alte Landestheater einem Brand zum Opfer. Es dauerte fünf Jahre, bis Ljubljana ein neues Theatergebäude errichtet hatte. Im Frühling 1893 organisierten Rudolf Trinke als Direktor eine ganze Reihe von Opernaufführungen mit Solisten aus Bratislava, Posen, Klagenfurt und Troppau. Unter den Werken befand sich auch Wagners *Lohengrin*. Die Premiere fand am 12. April 1893 statt und war die einzige Vorstellung dieser Oper. Das Theater war restlos ausverkauft. Der Rezensent der *Laibacher Zeitung* äußerte die Überzeugung, dass die Oper für Laibach ein wichtiges Kulturereignis darstellte. Es veranlasste die

»Zuhörer zum Nachdenken, zur inneren Versenkung, die dem Volke den ihm eigenen Sinn für das Große und das Tiefe, für das reine und Erhabene, mit einem Wort für das Ideale, wiedererweckt. [...] *Lohengrin* verdient wie kaum eine zweite Oper des großen Meisters die Bezeichnung Volksdichtung im edelsten Sinne des Wortes. Bietet schon der herrliche Mythenstoff der Gralssage, die im Parsifal den Höhepunkt des künstlerischen Schaffens Wagners erreichen sollte, ein Versenken in höhere, ernstere Regionen und wie der Meister ihn selbst erkannt, als ein Gedicht des sehnsüchtigen Verlangens der rein menschlichen Natur, als die unumgängliche Nothwendigkeit der Liebe, so ergreift die herrliche Musik, noch so oft gehört, den Zuhörer mit unwiderstehlicher Gewalt. Zeigt sich doch in ihr der Meister in der Blüte frischen, fröhlichen Schaffens, was Intensität des Ausdrucks, Reichthum der Harmonik, Charakteristik der Rhythmik und Raffinement der Instrumentation anbelangt. Bei der Beurtheilung der Aufführung muss vor allem auf die Verhältnisse einer Monatsoper mit einem zusammengewürfelten Ensemble, einem unstudierten Chor und fremdem Orchester billige Rücksicht genommen werden, und von diesem Standpunkte aus betrachtet kann den Solisten und vor allem dem Kapellmeister Herrn Krones, der sich redlich abgemüht hat, die Anerkennung nicht versagt werden.«¹¹

¹⁰ »Feuilleton Wagner-Abend«, in: *LZg* vom 24. April 1880, Nr. 93.

¹¹ J., »Opern - Stagione«, in: *LZg* vom 13. April 1893, Nr. 84.

Als Solisten wirkten die Herren Alfieri (Lohengrin), Lorenz (Telramund) und die Damen Richini (Elsa) und Fried (Ortrud). *Lohengrin* blieb bis zum Ersten Weltkrieg in Laibach die am häufigsten aufgeführte Oper Wagners.

Seit der Saison 1892/93 ist ein regelmäßiger Spielbetrieb des slowenischen Theaters zu verzeichnen. Bis heute kamen hier sieben weitere Wagner-Inszenierungen auf die Bühne. Für Februar 1894 wurde eine Aufführung des *Fliegenden Holländers* vorbereitet, doch die Premiere fand aus unbekanntem Gründen nicht statt. Am 19. Januar 1899 war die Premiere des *Lohengrin* in slowenischer Sprache. Es dirigierte Hilarij Benišek, Josip Nolli führte Regie und es sangen die Sopranistin Stropnicka (Elsa), die Mezzosopranistin Radkiewicz (Ortrud), der Tenor Raskovič (Lohengrin), der Bariton Josip Nolli (Telramund) und der Bassist Henrik Fedyczkowski. Die Ausstattung war sehr üppig, Kostüme und Requisiten hatte die Theaterverwaltung in Berlin bestellt. Das Interesse an allen drei Vorstellungen war überwältigend. Auch die Presseresonanz war sehr positiv, offenbar wuchs die Qualität der Vorstellungen von Aufführung zu Aufführung. Der *Lohengrin* wurde in den Jahren 1901, 1904, 1907 und 1909 wieder aufgeführt.

Bereits im Jahre 1900 fand die Premiere des *Fliegenden Holländers* in der Übersetzung von Anton Štritof statt. Dirigent war Hilarij Benišek, in der Rolle von Senta brillierte die Sopranistin Amalia Carneri, Josip Nolli sang den Holländer. Die Kritiken beschäftigten sich mit der Bedeutung Wagners und betonten seinen Einfluss auf die zeitgenössische Musik. Ein umfangreicher Artikel von Fran Gerbič über Wagner und seine Werke erschien in der Musikzeitschrift *Glasbena Zora*.¹² Noch im Dezember desselben Jahres folgte im slowenischen Theater eine Neuinszenierung des *Tannhäuser* in der Übersetzung von Anton Štritof mit Amalia Carneri als Elisabeth und Tit Olszewski als Tannhäuser. Reprisen folgten in den Jahren 1902 und 1910. Die Vorstellungen dirigierte nun der bereits berühmte junge Dirigent Fritz Reiner, der ab der Saison 1910/1911 das Orchester der Slowenischen Philharmonie leitete.

Auch das deutsche Theater von Laibach setzte unter der Leitung von Berthold Wolf seinen Ehrgeiz in die Aufführung von Werken Wagners. Am 26. Januar 1905, vier Jahre nach der slowenischen Bühne, fand hier die Premiere des *Fliegenden Holländers* statt. Die *Laibacher Zeitung* hat das Ereignis ausführlich gewürdigt. Der Autor Januschowski hatte viele Wagner-Vorstellungen in Bayreuth, Wien und Graz besucht und schrieb seine Rezensionen als guter Kenner des Komponisten.

»Holländer gestern war sorgfältig und gewissenhaft vorbereitet und kann im ganzen und großen als würdig bezeichnet werden. Man muss natürlich gerechterweise bei einer Provinzbühne immer gewisse Konzessionen, insbesondere in Bezug auf Bühnentechnik und [das] Szenische, um so mehr machen, als auch große Bühnen in dieser Hinsicht vieles zu wünschen übrig lassen und vollendete Vorstellungen Wagnerscher Opern nur Bayreuth bieten kann. Das Theater war ausgezeichnet besucht, der Beifall groß.«¹³

Am nächsten Tag folgte die Fortsetzung:

»Den musikalischen Teil hatte Herr Kapellmeister Dr. Hess mit Liebe, Eifer und verständnisvollem Eindringen in die Partitur ausgearbeitet und es trat schon in der wirkungsvoll ausgeführten Overtüre das Bestreben zutage, den Intentionen des großen

¹² Fran Gerbič, »Večni mornar« [Der fliegende Holländer], in: *Glasbena Zora* 2 (1900), S. 7f., S. 10f., S. 14f.

¹³ *LZg* vom 15. November 1906, Nr. 262.

Meisters gerecht zu werden. Das bewies das breite Ausspinnen der Motive, davon zeugten die entsprechend ausdrucksvollen Zeitmaße beim Ausarbeiten der einzelnen Nummern. Der Schluss der Overtüre, der Jubel- und Siegesgesang, wäre noch feierlicher, langsamer zu nehmen und dem allzu temperamentvollen Treiben der Männerchöre, die sich zu wenig um den Dirigenten kümmern, zu steuern. Dem Orchester gebührt gleichfalls warmes Lob; es leistete, was es leisten konnte. Leider lässt sich die zu schwache Besetzung der Streicher, welche häufig durch die Bläser vollständig gedeckt wurden, nicht ändern, wohl wäre aber das Blech etwas zu dämpfen und eine diskretere Begleitung der lyrischen Stellen zu erstreben [...] Herr Hermann Kant erbrachte als Holländer neue erfreuliche Beweise verheißungsvoller Begabung, die musikalische und darstellerische Intelligenz unterstützt. Das natürliche Talent und richtige künstlerische Gefühl zeigte sich hauptsächlich darin, dass Hermann Kant die Phantasie frei walten ließ und sich in die Rolle rasch einlebte [...] Frl. Louise Schulz brachte der Wiedergabe der schwierigen Rolle Sentas viele schätzenswerte Eigenschaften entgegen. In erster Linie eine klangvolle, jugendfrische, von allen Manieren und auch vom Tremolieren freie, gutgeschulte Stimme und eine ungekünstelte, unverbildete Vortragsweise [...] wir wollen Frl. Schulz auch keinen sonderlichen Vorwurf machen, wenn sie ihrer Eigenart etwas derselben Widerstrebendes nicht abzuwingen vermag. Senta spielt ein Doppelleben; einerseits ist sie ein kerniges, frisches Fischmädchen, andererseits geht sie in lauter Seele und Sehnsucht auf und schweift ins Reich des Transzendentalen. Frl. Schulz bot des Äusserlichen genügend, des Innerlichen zu wenig, doch wird in dieser Richtung die Reife und Erfahrung als beste Lehrmeisterin auftreten [...] Herr Bankwart hatte den Daland fleißig herausgearbeitet, er verkörperte gesanglich und darstellerisch glaubhaft den biedereren, rauhen Seemann, nur macht er vom Hang zum Loslegen ohne Bedenken zu ausgedehnten Gebrauch. Die komischen Allüren beim Zusammentreffen Sentas mit dem Holländer erscheinen unangemessen. Herr Walten erinnerte in Maske und Kostüm lebhaft an den frommen Max im Freischütz, nicht im mindesten aber an den wilden, düsteren Felsenjäger Erik. Auch die Charakteristik fiel zu weich und lyrisch aus; dramatischer schärferer Akzente entbehrte sie fast gänzlich. Herr Rietl sang sein Steuermannlied hübsch und ansprechend. Frl. Palven war als Mary wie immer tüchtig.«¹⁴

In der Saison 1906/07 standen sogar drei Wagner-Opern auf dem Programm des deutschen Theaters in Laibach: *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin* und *Die Walküre*. Gleichzeitig konnte man den *Lohengrin* im slowenischen Theater in Slowenisch erleben. So viele Werke Wagners während einer Saison in Laibach waren eine große Ausnahme. Dirigent des *Holländers* war Dr. Hess, als Solisten wirkten Hermann Kant (Holländer), Luise Schulz (Senta), Georg Bankwart (Daland) und der Tenor Julius Malten. Auch die Premiere von *Lohengrin* leitete Dr. Hess:

»Der vornehmste Anteil an dem Gelingen der vorgestrigen Vorstellung kommt naturgemäss Herrn Kapellmeister Dr. Hess zu. Er ist ein so verständiger Künstler, dass er als höchste Anerkennung zu schätzen wissen wird, wenn wir sagen, die von ihm vorbereitete und geleitete Aufführung des *Lohengrin* habe den – unter so beschränkten Verhältnissen – gar leichten Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen glücklich vermieden. Soweit die rein musikalische Seite des Werkes in Betracht kommt, wurde sogar sehr schönes geleistet. So kam zunächst das Vorspiel (in dem sich die beglückende

¹⁴ LZg vom 16. November 1906, Nr. 263.

Herniederkunft des heiligen Grals ausdrückt) zu wirklich ergreifender Wirkung. Ebenso wurde die rauschende Hochzeitsmusik, die den dritten Aufzug einleitet, vortrefflich gespielt. – Frl. Schulz als Elsa war stimmlich ganz hervorragend und bemühte sich auch, in den geistigen Gehalt der Rolle einzudringen. Die Ortrud fand an Frl. Palven eine außerordentlich gewandte Darstellerin. Herr Kant war ein stimmungswaltiger Telramund. Der Künstler hat einen herrliche Bariton und wird gewiß den Weg zu einer großen Bühne finden.»¹⁵

Die *Walküre* wurde am 20. Februar 1907 erstmals in Laibach gespielt. In der *Laibacher Zeitung* ist darüber zu lesen:

»Jeder der Künstler gab sich die größte Mühe [...] und jeder verdient deshalb Lob und Anerkennung. Am nächsten kam dem Wagnerstile Herr Walten in der Verkörperung des leidensvollen Walfing [sic] Siegmund, den er einfach, natürlich und ergreifend charakterisierte. Intelligenz paart sich bei ihm mit Erfahrung und musikalischem Können, um die Unterordnung unter das Kunstwerk und das Eindringen in den Geist desselben zu erzielen. Andere Sänger waren Louise Schulz (Sieglinde), Flora Pauly, Helene Calven, Hermann Kant (Wotan), Julius Maleten (Siegmund), Georg Bankwart (Hunding) unter anderen. Dirigent Dr. Hess war erfolgreich: Da sah man förmlich die Motivkeime entstehen, sah sie aufwachsen und konnte leicht den einzelnen Trieben folgen, den Zusammenhang der krausesten Äste des Stammes begreifen [...] Des geringen Fassungsraumes des Orchesters und der mangelnden Blasinstrumente halber musste sich die Ausführung des Riesenwerkes auf 39 Musiker beschränken, wobei für die Bläser eine eigene Einrichtung benützt wurde. Umso rühmenswürdiger erscheint die prächtige Leistung des Orchesters, das in Wagnerschen Farben malte und die selbst Konzertinstitutionen große Schwierigkeiten bietenden, großartigen Glanznummern wie das Vorspiel zum zweiten Aufzug, den Walkürenritt, Feuerzauber zu großer Wirkung brachte.«¹⁶

Nach diesem Erfolg wurde die *Walküre* in die nächste Saison übernommen, aber mit neuer Besetzung, neuer Regie und neuer Szenerie. Das Orchester wurde stärker besetzt, unter den Solisten stach Theo Werner, Mitglied der Grazer Oper, als Wotan hervor. Es war die letzte Oper Wagners im deutschen Theater von Ljubljana, das mit den Vorstellungen der Saison 1914/15 seine Pforten für immer schloss. Auch die slowenische Oper beendete nach den Vorstellungen von *Lohengrin*, *Tannhäuser* und *Fliegendem Holländer* im Jahre 1913 ihr Wagner-Engagement.

Einzelne Partien aus Werken Wagners wurden im Rahmen von Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgeführt. Amalie Friedrich Materna sang in der Laibacher Philharmonie im April 1893 unter Begleitung des Pianisten Julius Prüwer verschiedene Ausschnitte unter anderem aus *Tristan*, *Meistersinger*, dem *Ring des Nibelungen*, *Parsifal* und *Tannhäuser*. Als besonderes Ereignis ist das Konzert des europaweit bekannten Sängers und Schauspielers Alois Pennarini (eigentlich Aloys Federler, 1870-1927) in die Annalen der Gesellschaft eingegangen, das am 5. April 1908 stattfand. Der Sänger, berühmt gerade für seine Wagner-Interpretationen, wurde vom Orchester des 27. Infanterie-Regiments unter der Leitung von Theodor Christoph begleitet. Auch in Laibach hatte er großen Erfolg:

¹⁵ »Lohengrin«, in: *LZg* vom 1. Februar 1907, Nr. 27.

¹⁶ *LZg* vom 22. Februar 1907, Nr. 44.

»Das sympathische, liebenswürdige Wesen des Künstlers, seine treuherzige Hingabe an die gestellte Aufgabe, die Freudigkeit, mit der er ohne Spur von Blasiertheit und Ueberhebung seine ganze Kunst und seine ganze Persönlichkeit in den Dienst der Sache stellt, die Schlichtheit und ungekünstelte Natürlichkeit seiner Auffassung, wie nicht minder sein gewaltiges Organ, voll ausgiebiger Schallkraft und Ausdauer, sichern ihm auch auf dem Konzertboden den großen Erfolg und lassen die Mängel verschwinden, die ihm in Tongebung, Aussprache und der allzu überwuchernden Stärke anhaften. Für Pennarini gilt der Grundsatz: der Mann muss männlich singen; er verhilft durch seine kraftvolle Männlichkeit den Gestalten des Meisters zu lebensfroher Daseinsfülle und dabei natürlicher Menschlichkeit. Am eindrucksvollen wirkt er dennoch als Siegfried, doch die einfache, gesunde Liebeswürdigkeit bewies nicht minder der innige Vortrag des Liebesliedes aus Walküre.«¹⁷

Pennarini sang Ausschnitte aus *Rheingold*, *Walküre*, *Siegfried*, *Lohengrin* und den *Meistersingern*. Nach dem Ersten Weltkrieg standen Werke Wagners dann nur noch vereinzelt auf dem Programm der slowenischen Nationaloper in Ljubljana, beliebter waren nun italienische Opern, besonders die Verdis und Puccinis, die häufiger gespielt wurden.

Abschließend ist zu erwähnen, dass einer der ersten Wagnersänger seiner Zeit der Slowene Emil Scaria war. Scaria wurde am 18. September 1838 in Graz geboren, wo sein Vater, ein Arzt aus Krain/Krainburg, arbeitete. Von 1873 bis 1886 war Scaria Mitglied der Wiener Hofoper.¹⁸ Er starb am 22. Juli 1886. Hedwig von Holstein berichtet über ein abendliches Beisammensein mit Wagner in Leipzig am 15. Dezember 1872:

»Nun setzte sich Wagner ans Klavier und wollte unsere Sänger hören zu seinen Zwecken: Sie sollten umsonst in Bayreuth singen und seine Auswahl ihr Ehrensold sein. Gura und Scaria sangen *Steeplechase*, der letztere stets in der Bratwurstmanier, wie der Kapellmeister Krebs von ihm sagte, nämlich so, dass jeder Ton von Anfang bis Ende ganz gleich stark ist wie eine Wurst: Die Wände der engen Stube wackelten. Scaria ist ein Riese an Körper und Stimme, aber ganz ungeschlacht und so kindlich eitel, dass er gar nicht merkte, dass er Wagner nicht gefiel.«¹⁹

Scaria sang die Rolle des Gurnemanz in der Premiere des *Parsifal* in Bayreuth im Jahre 1882. Darüber berichtet der junge Felix Weingartner: »Der Vorhang teilt sich mäßig langsam: Gurnemanz erwacht von den fernen Posaumentönen. Die herrliche Gestalt Emil Scarias steht vor uns, und seine wundervolle Stimme weckt die Knappen.«²⁰

Bekanntlich äußerte Scaria Wagner gegenüber, beim Worte »König« vermisste er im Orchester die feierlichen Pauken, und tatsächlich soll Wagner die merkwürdig solistische Pauke, die heute in der Partitur steht, nachträglich hinzugefügt haben.²¹

Ein Richard-Wagner-Verein ist von Hans Gerstner, Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft, bereits im Jahre 1882 in Laibach gegründet worden, er

17 J., »Konzert zur 25 jähr. Todesfeier Richard Wagners«, in: *LZq* vom 8. April 1908, Nr. 81.

18 Vgl. Primož Kuret, *Sto slovenskih opernih zvezd* [Hundert slowenische Opernsterne], Ljubljana 2005, S. 26f.

19 Richard Wagner. Ein Lebens- und Charakterbild in Dokumenten und zeitgenössischen Darstellungen, hrsg. von Werner Otto, Berlin 1990, S. 483 ff.

20 Ebd., S. 613.

21 Ebd., S. 616.

hatte 20 bis 30 Mitglieder. Der Verein existierte bis zum Jahre 1918. In jüngster Zeit ist er wieder neu erstanden.

Objavljeno v: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Herausgegeben von Helmut Loos. Markkleeberg, Sax Verlag, 2013. (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung. Sonderband). Str. 471–476.

Povzetek

Wagner na ljubljanskih koncertnih in opernih sporedih pred prvo svetovno vojno

Prvo izvedbo Wagnerjeve skladbe v Ljubljani je v okviru Filharmonične družbe vodil Anton Nedvčd že 19. marca 1858, in sicer »Pesem mornarjev« iz *Večnega mornarja*. Že aprila istega leta sta bila na sporedu uvod in zbor iz drugega dejanja opere *Lohengrin*, in sicer na koncertu, ki ga je priredila kapela iz Bad Ischla. Kritiške ocene izvedbe so bile vsestransko in poenoteno pozitivne. Večja razlika v kritikah je bila po izvedbi koračnice in zbora iz opere *Tannhäuser* 1. aprila 1859. Po tem v Ljubljani precej časa ni bila na glasbenih sporedih nobena Wagnerjeva skladba. Šele 6. januarja 1873 je orkester Filharmonične družbe izvedel »Finale« iz prvega dejanja opere *Lohengrin* (s solisti). Dirigiral je Anton Nedvčd, kot solista sta nastopila Clementine Eberhart (sopran) in neki Pollak (bas). Kritika je bila zelo pohvalna. Prva celotno izvedena Wagnerjeva opera je bila *Tannhäuser*, in sicer 6. marca 1874. To je bilo v času gledališkega ravnatelja Josefa Kotziana, ki je prej deloval v Salzburgu. Občinstvo in kritika sta bila navdušena. Do naslednje izvedbe Wagnerjevih del je ponovno minilo precej časa. Tak dogodek je bil šele 22. aprila 1880, ko je Filharmonična družba priredila Wagnerjev večer. Na tem koncertu je pianist Josef Zöhrer spremljal sopranistko Clementino Eberhart, tenorista Fritza Purgleitnerja in basista Josefa Koslerja. Na sporedu je bilo prvo dejanje opere *Die Walküre*. Po koncertu je časopis *Laibacher Zeitung* koncert ocenil kot prvovrsten dogodek.

(Edo Škulj)

Wien und Slowenien - gegenseitige Bereicherungen

„Hier ist die Luft ganz anders, alles ist breiter und freier und daher weitet sich auch der Horizont... – mit diesen Worten versucht 1897 der slowenische Schriftsteller Ivan Cankar in einem Brief die Atmosphäre in Wien zu umreißen.¹ Damit ist gleich ein wesentlicher Aspekt des Beziehungsfeldes „Wien und die Slowenen“ angesprochen.

Wien war mindestens vom 14. Jahrhundert an auch für die Slowenen ein territorial-politisches und kulturelles Zentrum. Zahlreiche Slowenen waren sowohl am Hof als auch an der Wiener Universität und in der kirchlichen Hierarchie anzutreffen. Bei dem Namen „Slowenen“ ging es nicht um eine nationale Bestimmung im heutigen Sinne. Man hat sich in dieser Zeit nach dem Land, in dem man geboren wurde, bezeichnet.

An der Wiener Universität haben sich seit ihrer Gründung im Jahre 1365 auch Slowenen stark engagiert, nicht nur als Studenten, sondern auch als Professoren. Die amtliche Universitätssprache war Lateinisch. Einige der slowenischen Studenten und Professoren waren entscheidend am Durchbruch des Humanismus beteiligt, andere gaben den Kontakt zu ihrem Herkunftsland nicht auf und griffen in die Kulturgeschichte ihres Stammlandes aktiv ein, wobei sich oft ihr Bewusstsein mit einer besonderen ethnischen und Sprachzugehörigkeit manifestierte. Im ersten Jahrhundert nach der Gründung der Universität haben hier Leonhardus de Carniola, Lovrenc aus Gornji Grad, Andreas aus Ljubljana, Michael, Gregor aus Kranj und Nikolaus aus Windischgratz, der auch Rektor war, unterrichtet. Einige Namen sind bekannt, wie z.B. Briccius Preprost aus Celje (Cilli), der Anfang des 16. Jahrhunderts die Lammburse (Bursa agni) und die Bursa animae gegründet hat, die für die Studenten aus Krain bestimmt waren. Briccius († 1505), „doctor et cantor ac canonicus“ war dreimal Dekan der Philosophischen und fünfmal Dekan der Theologischen Fakultät, sowie auch dreimal Rektor der Wiener Universität. Als guter Kenner der römischen Kultur und Literatur verfasste er einen Kommentar zu Ciceros Buch über Rhetorik. Von 1485 an war er Mitglied des Wiener Domkapitels, von 1493 an Kantor.² Eine weitere bekannte Persönlichkeit war Andreas Perlach (Perlachius) (1490–1551) aus Svečina, Mathematiker, Astronom, Astrologe und Mediziner, Professor an der Philosophischen und Medizinischen Fakultät, Dekan der Philosophischen und viermal Dekan der Medizinischen Fakultät, zusätzlich auch Rektor der Universität im Jahre 1550. Thomas Prelokar de Cilia war zunächst Professor an der Artistenfakultät, Dekan und Kanzler der Universität, später war er der erste humanistische Erzieher des Erzherzogs Maximilian (er unterrichtete ihn auch slowenisch), im Jahre 1477 wurde er Domprobst bei St. Stephan in Wien und Kanzler der Wiener Universität, von 1491 an Bischof in Konstanz. Probst in Wien war auch Paul Oberstain. Die bedeutendste Persönlichkeit jedoch war Georg Slatkonja (1456-1522) aus Ljubljana. Er wurde im Jahr 1495 an der Artistenfakultät der Wiener Universität immatrikuliert und erwarb im Jahre 1495 den Grad eines Baccalaureus. Im selben Jahr wurde er vom Kaiser Maximilian I.

1 Zit. nach Walter Lukan: „Wien und die Slowenen“, in: Peter Csendes, Sonja Anžič (Hg.): *Slovenija in Dunaj/Slowenien und Wien. Razstava Zgodovinskega Arhiva Ljubljana in Dunajskega Mestnega in Deželnega Arhiva [Ausstellung des Historischen Archivs Ljubljana und des Wiener Stadt- und Landesarchivs]*. Ljubljana 1995, S. 21.

2 Dragotin Cvetko: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem [Musikgeschichte Sloweniens]*. Bd. I. Ljubljana 1958, S. 60; Alojz Cindrič: „Die aus dem slowenischen Nationalgebiet stammenden Studenten an der Wiener Universität 1365-1917“, in: *Slowenien und Wien*, S. 73-77.

zum Kantor und Hofkaplan, 1498 zum Singmeister des Hofchores, 1500 zum Kapellmeister und 1513 zum obersten Kapellmeister ernannt. Unter ihm wurde die kaiserliche Hofkapelle zum musikalischen Zentrum Wiens.³

Am 1. März 1513 wurde er Bischof von Wien. Universitätsprofessor Jakob Spiegel bezeichnete Slatkonja als „einen untadeligen, wachsamen, gastfreien, nüchternen, eingezogenen, uneigennütigen, sanften und freygiebigen Mann, der jedermann liebte“.⁴ Er ist im Stephansdom begraben, sein Grabdenkmal ist eine der Kostbarkeiten des Doms. Als Kanzler von Bischof Slatkonja wirkte Prygl Tyfernus aus Laško. Seine Epigraphensammlung befindet sich heute in der Nationalbibliothek.

In den Jahren 1365-1518 waren an der Wiener Universität 2271 Studenten inskribiert, und zwischen 1518 und 1609 studierten hier insgesamt 1325 Studenten aus verschiedenen slowenischen Ländern. Anfang des 17. Jahrhunderts gab es wegen der antireformatorischen Politik in Wien keine slowenischen Studenten, diese studierten in Graz.⁵

Die Wiener Universität wurde auch in späteren Jahrhunderten für die Slowenen die bedeutendste Hochschule in der Monarchie,⁶ obwohl slowenische Studenten in dieser Zeit auch an Universitäten in Padua, Bologna, Krakau und in Paris studierten.

Neben Jacobus Gallus (der nicht in Wien gewirkt hat) war Georg Prenner der bedeutendste slowenische Musiker im 16. Jahrhundert. Er wurde Anfang des 16. Jahrhunderts in Ljubljana geboren und starb 1590 in St. Pölten. Er lebte in Wien und Herzogenburg als Pfarrer, Probst und Abt, aber auch als Komponist. Von ihm haben sich 39 Motetten erhalten.⁷

Drei große Ereignisse prägten das 17. Jahrhundert: der Dreißigjährige Krieg (1618–1648), die Niederlage der türkischen Armee vor Wien (1683) und die Krise des Europabewusstseins. Für die slowenischen Länder war die langjährige Bedrohung einer türkischen Eroberung vorbei, und man konnte wieder engere Verbindungen mit den geistigen Bewegungen in Europa anknüpfen. Dennoch waren aber am Ende des 17. Jahrhunderts Kunst und Kultur in den slowenischen Ländern unterentwickelt, sodass viele Slowenen das Land verließen. Einer von ihnen war der aus Kamnik (Carniolus Lithopolitanus) stammende Janez Krstnik Dolar (1621-1673). Als Jesuit lebte er in Ljubljana und Wien, wo er Philosophie (1640-1644) und Theologie (1649-1652) studierte. Nach einigen Jahren in Graz, Judenburg, Ljubljana und Passau blieb er in Wien, wo er auch gestorben ist. Er war Profess mit wichtigen Verpflichtungen, besonders als Chorpräfekt (1660-1673). Auch seine Leistungen als Komponist wurden weithin

3 Annemarie Fenzl: „Bischof Georg von Slatkonja, seine Person und seine Einbettung in die Problematik der Zeit am Beginn der Reformation“, in: Theophil Antonicek, Elisabeth Fritz-Hilscher und Hartmut Krones (Hg.): *Die Wiener Hofmusikkapelle*. Bd. 1. Wien 1999, S. S. 49ff.

4 Dazu auch Joseph Mantuani: *Die Musik in Wien. Von der Römerzeit bis zur Zeit des Kaisers Max I.* Wien 1907 (Geschichte der Stadt Wien 3/1), S. 386.

5 Vgl. Anton Ožinger: „Slovinci na dunajski univerzi od ustanovitve do konca 16. stoletja“ [Die Slowenen an der Wiener Universität von ihrer Gründung bis zum Ende des 16. Jahrhunderts], in: Darja Mihelič (Hg.): *Dunaj in Slovenci [Wien und die Slowenen]*. Ljubljana 1994, S. 29ff.

6 Primož Kuret: „Musikbeziehungen zwischen Wien und Laibach“, in: Peter Macek (Hg.): *Wenn es Österreich nicht gegeben hätte*. Brno 1997, S. 49ff.

7 Vgl. dazu Hartmut Krones: „Zur modalen und klanglichen Wortausdeutung in Georg Prenners Motetten“, in: Primož Kuret (Hg.): *Glasba, poezija – ton, beseda / Music, Poetry – Tone, Word*. 15. *Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana 2001, S. 218ff.; Jože Sivec (Hg.): *Georgius Prenner - Pyrenaeus Carniolus. Moteti*. Ljubljana 1994 (Monumenta artis musicae Sloveniae XXIV).

gewürdigt, und zu seinem Tod sind die Worte Kaiser Leopolds überliefert: „Wir trauern um den guten Mann, weil die Gesellschaft sehr schwer einen Menschen finden wird, der seinen Platz würdig einnehmen könnte (Dolemus de bono viro; Societas ei parem substituendum vix inveniet).“⁸

Dolars Werke wurden vorwiegend in der Sammlung des Olmützer Bischofs Karl Lichtenstein-Castelcorno aufbewahrt und wurden von Kremser Kopisten geschrieben. Es handelt sich um 14 verschiedene Instrumentalwerke (Ballette, Messen, Psalmen usw.), heute führt das Inventar der Hofkapelle in Kroměříž (und anderswo) mindestens 25 weitere Kompositionen von ihm.⁹

Mit der Gründung der *Academia philharmonicorum labacensium* im Jahre 1701 begann ein mehr oder weniger regelmäßiges Musikleben in Ljubljana.¹⁰ Eines der bedeutenden Ereignisse war der Besuch Kaiser Karls VI. in Begleitung seiner Hofkapelle mit mehr als 100 Musikern, 2 Kapellmeistern und 1 Organisten, bzw. Cembalisten; sie spielte am 29. August 1728 in der Domkirche beim Festamt. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts werden allerdings Belege für das Wirken der *Academia philharmonicorum* immer seltener. 1794 entstand dann die Philharmonische Gesellschaft, die als der älteste Musikverein in der damaligen Monarchie (18 Jahre vor dem Wiener Musikverein!) gilt. Mit ihrer Gründung begann in Ljubljana ein reiches Musikleben (bis 1919), und neben anderen sind besonders tschechische und viele Wiener Musiker aufgetreten. Die Philharmonische Gesellschaft hat sehr früh ihre Statuten gedruckt (1794 und 1801), deren §25 festlegt, dass „auch auswärtige Musikfreunde, die durch ihre ausgezeichneten musikalischen Talente Verdienste der Gesellschaft nützen können, mit Vergnügen als Ehrenmitglieder aufgenommen werden.“ So ernannte die Gesellschaft schon im Jahre 1800 Joseph Haydn zum Ehrenmitglied. Haydn bedankte sich mit seiner *Paukenmesse*, die er nach Ljubljana schicken ließ. Sie wurde noch im gleichen Jahr in Ljubljana aufgeführt, im nächsten Jahr folgte eine Aufführung der *Schöpfung*.

Sehr interessant lesen sich auch die Instruktionen für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft von 1805, in denen die Rechte und Pflichten des Orchesterdirektors und der Musiker, sowie die richtige Aufführung der Kompositionen behandelt werden.¹¹

Die napoleonischen Kriege haben das Wirken der Gesellschaft schwer beeinträchtigt. Während der Zeit der „Illyrischen Provinzen“ (1809-1813) war die Philharmonische Gesellschaft zum Schweigen verurteilt, was aber nicht bedeutete, dass man ganz ohne Konzerte und Opernvorstellungen leben musste. Ab 1816 blühte das Musikleben wieder auf.

Im Jahre 1819 ernannte die Gesellschaft Ludwig van Beethoven zu ihrem Ehrenmitglied und schickte das Diplom und den folgenden Brief nach Wien:

8 Edo Škulj: „Glasbeno življenje na Dunaju v Dolarjevem času“ [Das Musikleben in Wien zu Dolars Zeit], in: Edo Škulj (Hg.): *Dolarjev zbornik*. Ljubljana 2002, S. 17ff.

9 Vgl. Janez Höfler: *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem [Die Musik der späten Renaissance und des Barock in Slowenien]*. Ljubljana 1978, S. 100ff.

10 Primož Kuret: *Slovenska Filharmonija – Academia Philharmonicorum*. Ljubljana 2001.

11 Vgl. dazu Primož Kuret: „Die Struktur und die Funktion der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach)“, in: Peter Macek (Hg.): *Colloquium. Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik)*. Brno 1994, S. 95–100.

„Die hiesige philharmonische Gesellschaft, deren Zweck Verfeinerung des Gefühls und Bildung des Geschmacks im Gebiete der Tonkunst ist, mußte bei ihrem rastlosen Streben, dem Vereine nach innen und aussen auch durch zweckmäßige Wahl neuer Glieder, immer mehr Gehalt, Solidität und Zierde zu geben, allgemein von dem Wunsche durchdrungen werden, die Zahl ihrer Ehrenmitglieder durch Eu. Wohlgeb. geziert zu wissen. Das Organ dieser Gesellschaft, die unterzeichnete Direktion, erfüllt, den allgemeinen Wunsch der Gesellschaft realisierend, diesmal ihre angenehme Pflicht, indem sie W.W. durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede den vollsten Beweis ihrer tiefsten Verehrung anzunehm ersucht und zugleich ein Exemplar der Statuten und des Verzeichnisses der dermaligen Mitglieder hier bei-schließt, Laibach am 15. März 1819.“

Beethoven bedankte sich mit einem Brief, der lange Zeit als eine besondere „Preziose“ im Gesellschaftsarchiv aufbewahrt wurde:

„An die philharmonische Gesellschaft in Laibach! – Den ehrenvollen Beweis, welchen mir die würdigen Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft als Anerkennung meiner geringen Verdienste in der Tonkunst dadurch gegeben haben, daß sie mich zu ihrem Ehrenmitglied erwählt haben und mir das Diplom durch Herrn Magistratsrath v. Tuscher haben zustellen lassen, weiß ich zu würdigen und werde zu seiner Zeit als einen Beweis dieser meiner Würdigung ein noch nicht öffentlich erschienenes Werk durch obgedachten Herrn Magistratsrath v. Tuscher an die Gesellschaft die Ehre haben, gelangen zu lassen. So übrigens die Gesellschaft meiner bedarf, werde ich jederzeit mich dazu bereit finden lassen. Der philharmonischen Gesellschaft ergebenstes Ehrenmitglied Ludwig v. Beethoven. Wien am 4. Mai 1819.“

Das *Illyrische Blatt* in Ljubljana kommentierte:¹²

„Für alle Mitglieder der Laibacher philharmonischen Gesellschaft, ihre Gönner und Freunde dürfte es angenehm seyn, zu wissen, daß besagte Gesellschaft den berühmten Ludwig van Beethoven, dessen classische Compositionen die Laibacher Musikfreunde in so vielen musicalischen Accademien bewunderten, sich zum Ehrenmitgliede erwählt und demselben das Diplom übersendet habe. Dieses Diplom wurde von Seiten des großen Componisten nicht nur sehr gütig aufgenommen, sondern es erfolgte hierüber auch noch eine eigenhändige, ungemein erfreuliche Rückantwort des Inhalts, daß dieser berühmte Tonkünstler das Diplom der Laibacher philharmonischen Gesellschaft als einen ehrenvollen Beweis von der Anerkennung seiner (wie er sich bescheiden ausdrückt, geringen) Verdienste ansehe“, und daß die Gesellschaft jederzeit auf seine freundschaftliche Gesinnung rechnen dürfe.“

Über die Kontakte Beethovens berichtete auch Josip Mantuani.¹³ Er erwähnt neben dem Grafen Johann Philipp Cobenzl auch J. K. Demšar, der für Beethovens juristische Angelegenheiten verantwortlich war. Beethoven schickte ihm seinen Kanon *Muß es sein*. Bei Demšar hat man im Jahr 1826 Beethovens Streichquartett a-Moll gespielt. Weiters findet sich in Beethovens Bekanntenkreis auch Graf Wenzel Robert Gallenberg (1783-1839), ein Komponist und Musiktheoretiker, der als Leiter des Kärntner-Theaters (1829) sein Vermögen verlor. Noch wichtiger aber war seine Gattin Giulietta Guiccardi, der Beethoven die Sonate in cis-Moll (die Mondschein-Sonate) widmete. Auch die Pianistin Maria Košak Pachler aus Ljubljana hat Beethoven sehr geschätzt. Beethoven schrieb ihr: „Ich bin sehr erfreut, dass Sie noch einen Tag zugeben, wir wollen noch viel Musik machen. Die Sonate aus F-Dur und c-Moll

¹² *Illyrisches Blatt* [Supplement zur *Laibacher Zeitung*] vom 18. März 1819.

¹³ Josip Mantuani: „Beethoven“, in: *Čas* [Die Zeit] XXI (1926/27), S. 202-203.

spielen Sie mir doch? Nicht wahr? Ich habe noch niemand gefunden, der meine Kompositionen so gut vorträgt, als Sie, die großen Pianisten nicht ausgenommen, sie haben nur Mechanik oder Affektation. Sie sind die wahre Pflegerin meiner Geisteskinder.“¹⁴ Der Geiger und Freund Beethovens Ignaz Schuppanzigh, der mit seinem Quartett zahlreiche Werke Beethovens uraufgeführt hat, war der Sohn eines slowenischen Professors in Graz.

Zwischen dem 10. Januar und dem 22. Mai 1821 fand in Ljubljana der Kongress der „Heiligen Allianz“ statt, zu dem viele Monarchen und Diplomaten anreisten. Geleitet wurde er von Klemens Fürst Metternich, der ebenfalls zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde. Der damalige Leiter der Philharmonischen Gesellschaft, Gaspar Mašek, sorgte für die musikalische Unterhaltung.

Schon in die Zeit des Ljubljauer Kongresses fallen die ersten kompositorischen Versuche des Komponisten Jurij Mihevec (Georg Micheuz, 1805–1883) (*Marche militaire composée en 1821 a l'occasion du Congrès a Laybach*). Im Jahr 1823 ging er nach Wien. Wo er studierte, ist nicht bekannt. 1836 kehrte er nach Ljubljana zurück, und die *Allgemeine Theaterzeitung* druckte eine Kundmachung :

„Der vorteilhaft bekannte Clavierspieler und Componist H. George Micheuz is: auf einer Kunstreise nach Grätz, Laibach u. w. begriffen und gedenkt nach Vollendung derselben auch in Wien ein Concert zu geben.“¹⁵

In Ljubljana spielte Mihevec seine eigenen Kompositionen (Ouvvertüre aus der Oper *Recht behalten die Planeten*, *Grandes Variations de Concert*, *Le Bijou* u. a.) und die Ouvvertüre zu Mozarts *Zauberflöte* im Saal des Deutschordens. Seine Spezialität war der Einsatz des linken Ellenbogens (als Ersatz einer dritten Hand).¹⁶ Seinen Laibacher Erfolg wiederholte Mihevec auch in Triest. Sein Spiel war jedoch mehr „kurios“ denn ernst gemeinte Kunst. Auch die Wiener Kritik bemerkte:

„Dienstag, den 19. März gab G. Micheuz im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde auf dem Pianoforte ein Concert. Es hiesse das Publicum mystificiren und sich selbst lächerlich zu machen, wenn ich mich in raisonnirendes Detail über die Leistungen in diesem Concerte einlassen wollte. Statt aller Rencension mag hier lediglich die öffentliche Ankündigung dieses Concertes als Curiosum beygesetzt werden [...] Das Programm dieses Concertes diene als Warnung für alle Jene, die sich der stylistischen Correctheit zu entschlagen, die Musik auf die Folter zu spannen, und winzige Gedanken in den trüben Moorgründen geschraubter Floskeln zu ertränken den Einfall haben konnten. – Das ziemlich zahlreich versammelte Publicum verliess den Saal in der heitersten Stimmung.“¹⁷

Das war das letzte Konzert von Mihevec in Wien. Er widmete sich fortan der Komposition von Opern, bzw. Singspielen, denen aber kein Erfolg vergönnt war. Im Jahre 1846 übersiedelte er nach Paris, wo er rasch gesellschaftlich avancierte. Er unterrichtete auch und schrieb insbesondere Salonstücke für Klavier, die bei verschiedenen Pariser Verlagen

¹⁴ Zit. nach Fritz Hug: *Franz Schubert. Tragik eines Begnadeten*. München 1976, S. 310.

¹⁵ *Allgemeine Theaterzeitung* vom 8. Oktober 1836, Nr. 202.

¹⁶ „Sein Spiel war mehr frei von Manier, die Abstufungen zwischen Forte und Piano gelungener zu nennen. Das Spielen mit dem linken Ellenbogen ist mehr als Scherz zu nehmen. Wieviel ausdauernde Geduld mag nicht erfordert werden, um es zu einer solchen Kunstfertigkeit zu bringen! [...] Ja, sogar in Läufen wirkte der Ellenbogen mit und wir konnten es kaum begreifen, wie man es nur zu einer solchen Sicherheit bringen konnte [...]“ in: *Wiener Theaterzeitung* vom 30. September 1828, Nr. 118, S. 470.

¹⁷ *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* vom 28. März 1839, Nr. 13.

gedruckt wurden. Seine finanzielle Lage verschlechterte sich aber während des Krieges 1870/71, und er starb verarmt in Mennecy im Jahre 1883.¹⁸

Mihevec`umfangreiches Werkverzeichnis zählt mehr als 500 Werke für Klavier (zwei-, vier- und sechshändig), Kammermusik, Orchestermusik, Lieder, Chorwerke (die Kantate *Der Wanderer und der Bach* ist der Philharmonischen Gesellschaft gewidmet) und dramatische Werke (*Das Feenkind; Ein ungetreuer Diener seiner Frau; Das Reimspiel; Die Radicalcur durch die Erfahrung; Recht behalten die Planeten; Die Maske oder die Männerfeindinnen*).

Von Wiener Künstlern gastierte in Ljubljana am 3. September 1830 die Pianistin Leopoldina Blahetka (1809-1887). Sie spielte auch einige eigene Werke (*Konzertstück für Klavier und. Bravouröse Variationen auf ein Thema von Graf E. R. Gallenberg*). In Wien hatte sie bei Simon Sechter Komposition studiert.¹⁹ Weitere Wiener Gäste waren u. a. die Sängerin der Wiener Hofoper Franziska Haifinger und die Geiger Leopold Jansa und Josef Benesch, Orchesterdirektor des Wiener Burgtheaters und ehemaliges Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana. 1852 spielte in Ljubljana der Wiener Pianist Gustav Satter (Beethoven: Sonate in As-Dur; Schubert-Liszt: Marsch). Einen besonderen Erfolg erzielten der Wiener Pianist Anton Door und der Geiger Ludwig Strauss mit der Pianistin Arabella Godard, einer der besten Pianistinnen ihrer Zeit.

Eine neue Ära begann mit dem Tschechen Anton Nedvĕd, der von 1856 bis 1883 die musikalische Leitung der Philharmonischen Gesellschaft innehatte. Das Konzertleben wurde reicher, Nedvĕd hat die Chöre wieder konsolidiert und das Orchester auf ein höheres Niveau gebracht. Auf den Programmen standen viele Werke zeitgenössischer Komponisten, besonders beliebt war Felix Mendelssohn Bartholdy.

Die Wiener Musikkritik begleitete interessiert das Musikleben in Ljubljana.²⁰ Beispielsweise erschien im Jahre 1858 in der *Neuen Wiener Musik-Zeitung* folgender Bericht:

„Die Konzerte der heurigen Saison sind ausnahmsweise befriedigend. So wie wir uns früher über die von Hr. Nedwed geleiteten Männerchöre günstig ausgesprochen haben, können wir nicht unterlassen, auch die Leistungen des neu entstandenen gemischten Chors gebührend anzuerkennen. Letzter Zeit leitet Herr Nedwed auch die Orchesterpiecen, und wir bemerken in der Ausführung einen bedeutenden Unterschied; denn bisher war die Ausführung von Ouvertüren, Sinfonien u. s. w. stets mehr als schwache Generalprobe statt als Produktion anzusehen.“²¹

18 Lucijan Marija Škerjanc: *Jurij Mihevec*. Ljubljana 1957, S. 136. Škerjanc zitiert auch französische Literatur: Maurer in der *Nouvelle Biographie Générale* und Fétis in der *Biographie universelle des Musiciens*. Paris 1864.

19 Zu Leopoldina Blahetka vgl. Elisabeth Rössl: „Leopoldina Blahetka. Eine Pianistin und Komponistin der Biedermeierzeit“, in: *Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Wien 1992, S.111-212. Rössl erwähnt, dass Blahetka im Herbst 1830 eine Tournee nach Deutschland (München, Augsburg, Stuttgart, Mannheim und Leipzig), Holland, Frankreich und England gemacht hat. Sie unterschlägt, dass sie zuerst in Ljubljana gastiert hatte (S. 161). Siehe auch Friedrich Keesbacher: *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Laibach 1862, S. 81.

20 Vgl. dazu Hartmut Krones: „Das Laibacher Musikleben der Jahre 1817–1824 im Spiegel der Wiener Kritik“, in: Primož Kuret (Hg.): *Ob 300. obletnici ustanovitve* Vgl. dazu Hartmut Krones: „Das Laibacher Musikleben der Jahre 1817–1824 im Spiegel der Wiener Kritik“, in: Primož Kuret (Hg.): *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae Philharmonicorum Labacensium/At the 300th anniversary of Academia Philharmonicorum Labacensium*. 16. Slovenski glasbeni dnevi. Ljubljana 2002, S. 62.

21 *Neue Wiener Musik-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 12 (25. März 1858), S. 48 [Korrespondenzen: Laibach].

Diesen Bericht zeichnete Alfred Khom (1826-1893), ein Absolvent des Wiener Konservatoriums, Komponist und Chorleiter eines Männerchores in Klagenfurt. Im Jahre 1848 ging er nach Ljubljana, wo er einen Männerchor leitete und komponierte. 1853 zog er nach Graz.

Sein letzter Bericht erwähnt lobend das Konzert des Wiener Geigers Eduardo Rappoldi im Standestheater und ein Konzert der Philharmonischen Gesellschaft (die Rappoldi wegen großen Erfolges zum Ehrenmitglied gewählt hatte). So können wir lesen:

„Die Leistung dieses jugendlichen Künstlers ist derart eminent, daß wir ihn mit Recht den ersten Virtuosen der Jetztzeit anreihen dürfen; der Enthusiasmus, den sein herrliches, echt klassisches Spiel hervorrief, war ein begeisterter und der Beifallssturm, der jeder Piece folgte, wollte kaum ein Ende nehmen. Seine gediegenen Kompositionen fanden allseitig die vollste Anerkennung und zeichnen sich durch Gedankentiefe, Originalität und eine meisterhafte Instrumentation vorteilhaft aus. Die Konzerte waren von der Elite der Gesellschaft sehr zahlreich besucht und wurde der anspruchslose Künstler durch vielfache Auszeichnungen geehrt, so namentlich durch die Ueberreichung des Diploms als Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft.“²²

1862 kam „ein sehr tüchtiger Cellist“, Josef Zöhler, aus Wien nach Ljubljana. Er sollte später die Philharmonische Gesellschaft lange Jahre leiten. 1865 begeisterte er das Ljubljauer Publikum als Solist in Mozarts Klavierkonzert d-Moll. Ab 1863 unterrichtete er an der Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft, und trat später auch als Dirigent in Erscheinung. Der zweite bedeutende Mann war Dr. Friedrich Keesbacher, ein Arzt aus Tirol, der zunächst Sekretär des Vereines und später sein Präsident wurde. Ein wichtiges Ereignis in der Ära Nedvčd war das Fest zum hundertsten Geburtstag Beethovens im Jahre 1870 mit zwei Konzerten (*Meeresstille und glückliche Fahrt*, *Violinkonzert* mit Julius Heller, und *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester* mit Zöhler als Solisten, 5. *Symphonie* u. a.). Das Jahr 1877 stand im Zeichen des 175-jährigen Jubiläums der *Academia philharmonicorum*. Die *Academia* war im Jahr 1702 gegründet worden: im Januar dieses Jahres hatte das erste Konzert stattgefunden. Die Saison 1881/82 begann mit dem Festkonzert zum 25-jährigen Jubiläum von Anton Nedvčd mit Werken von Hector Berlioz, Robert Schumann und Richard Wagner. In dieser Saison wirkte der junge Gustav Mahler als Dirigent am Landestheater in Ljubljana; er ist in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft auch mit einigen Klavierstücken (Mendelssohn, Schumann, Chopin) aufgetreten.²³

Andererseits haben viele heimische Künstler in Wien studiert, wie z.B. die Pianistin Anna Herzum bei Professor Pöcklet, die mit großem Erfolg in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft aufgetreten ist, sowie die Pianistin Valentine Karinger.

Wenig bekannt ist die Wiener Pianistin Lucilla Tolomei Podgornik (1854-?), eine Absolventin des Wiener Konservatoriums. Sie lebte in Gorica (Görz) und war mit dem slowenischen Journalisten Fran Podgornik verheiratet. In Gorica unterrichtete sie Klavier und theoretische Fächer und trat in vielen Konzerten als Pianistin auf.²⁴ In den Philharmonischen Konzerten in Ljubljana spielte sie Beethovens 3. und 4. Klavierkonzert. Die Kritik war sehr anerkennend:

²² *Neue Wiener Musik-Zeitung*, Jg. 8, Nr. 1 (6. Jänner 1959), S. 3f. [Korrespondenzen: Laibach].

²³ Primož Kuret: *Mahler in Laibach*. Wien 2001.

²⁴ Vgl. Alessandro Arbo: *Musicisti di frontiera. Le attivit' musicali a Gorizia dal medioevo al Novecento*. Rom 1998.

„Frau Podgornik-Tolomei manifestierte sich bereits in den ersten Tacten als eine tüchtige, musikalisch fühlende, über alle Arten technischer Hilfsmittel mit Leichtigkeit verfügende Pianistin, die durch ihr verständnisvolles Spiel und die feine Herausarbeitung des Details die Beethoven'sche Composition zur vollen Geltung brachte. Sie spielte später noch die *Gita in Gondola* von Rossini-Liszt und Mendelssohns *Jagdlied*, in welchen zwei Piecen sie außerdem mehr mit virtuoser Fertigkeit ihres Spieles und insbesondere in der erstgenannten der zwei Piecen mit ihrem zarten Anschlag zu brillieren Gelegenheit fand, wengleich die Wahl dieser zwei Nummern keine recht glückliche war und diese Sächelchen in dem Rahmen eines Beethoven-Abends doch zu unbedeutend schienen. Zahlreiche Hervorrufe und stürmischer Applaus zeigten es übrigens, dass die fremde Gästin sich die Sympathien durch ihr künstlerisch gereiftes Spiel im ersten Anlaufe schon erobert hat [...] Das war ein Abend des reinsten musikalischen Genusses, ein auch die Gesellschaft ehrendes Erinnern an den Großmeister der Tonkunst, den großen, unsterblichen Beethoven.“²⁵

Als Nedvéd pensioniert wurde, folgte ihm der Wiener Josef Zöhrer auf die Stelle. Dieser leitete die Gesellschaft von 1883 bis 1912. Zöhrer wurde am 5. Februar 1841 in Wien geboren, studierte am dortigen Konservatorium Klavier bei Eduard Pirkhert und Julius Epstein, Violoncello bei Carl Schlesinger und Composition bei Simon Sechter. Seine erste Stelle hatte er im Triester Theater, in Ljubljana trat er erstmals am 14. November 1862 auf. Er übernahm eine Stelle als Lehrer für Klavier, Violoncello, Gesang und Harmonielehre, er war Chorleiter und später Dirigent. Einige seiner Kompositionen sind beim Verlag Fr. Kistner in Leipzig erschienen.

Zöhrer erwarb sich große Verdienste um das Musikleben in Ljubljana. Es gastierten zahlreiche weltbekannte Künstler, darunter Pablo de Sarasate, Leopold Godowsky, Wilhelm Backhaus, Bronislaw Hubermann, Leo Slezak, Richard Strauss, Paul Wittgenstein, Arnold Rosé, Natalia Bauer-Lechner, Georg Szell und Wilhelm Kienzl. Auch die Berliner Philharmoniker kamen mit dem Dirigenten Hans Richter, auch verschiedene Wiener und Münchner Orchester und die Tschechische Philharmonie.

Besonders stolz war aber die Philharmonische Gesellschaft auf ihre Ehrenmitglieder. Zöhrer veranstaltete jedes Jahr im Dezember ein Beethovenkonzert, auch Haydns Werke erschienen oft auf den Programmen, auch die Oratorien und Kammermusik. Zöhrer schlug am 25. Oktober 1885 Johannes Brahms für eine Ehrenmitgliedschaft vor. Zeitgleich wurde auch Eduard Wlassack (1841-1905) vorgeschlagen. Die Diplome wurden nach Wien geschickt, und im Protokoll vom 26. Januar 1886 ist vermerkt, dass ein Dankbrief von Johannes Brahms verlesen worden ist. Als Brahms am 3. April 1897 starb, schickte auch die Philharmonische Gesellschaft einen Trauerkranz nach Wien und hielt eine Trauersitzung ab, und „auf der Tonhalle [wurde] nachmittags zum Zeichen der Trauer eine schwarze Flagge gehisst.“²⁶ Das vierte Kammerkonzert war Brahms' Andenken gewidmet (Streichquartett op. 51 in c-Moll, Klavierquintett op. 34 in f-Moll und einige Lieder), und im letzten Orchesterkonzert der Saison wurde Brahms 1. Symphonie aufgeführt.

Ein besonderes Ereignis war die Feier des 200-jährigen Jubiläums der Gesellschaft im Jahre 1902.²⁷ In dieser Saison gastierten in Ljubljana auch die Sängerin Lula Gmeiner

²⁵ *Laibacher Zeitung* vom 18. Dezember 1882.

²⁶ *Laibacher Zeitung* vom 5. April 1897.

²⁷ Vgl. dazu Primož Kuret: „Großes Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana (Laibach) im Jahre 1902“, in: Günter Schnitzler, Edelgard Spaude (Hg.): *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Freiburg i. Br. 2004 (Rombach Litterae 126), S. 533-544.

Mysz, der Geiger Willy Burmester, der Pianist Moritz Mayr-Mahr und der 17-jährige Geiger Leo Funtek (ein Laibacher Wunderkind, das später in Leipzig studierte und seine große Karriere in Finnland fortsetzte). Die Konzertsaison begann aber mit einem Trauerkonzert für den verstorbenen Präsidenten der Gesellschaft, Dr. Friedrich Keesbacher, den langjährigen und erfolgreichen Spiritus agens der Philharmonischen Gesellschaft. Auf dem Programm standen der 2. Satz aus Beethovens *Eroica* und Cherubinis *Requiem*.²⁸

Als problematisch stellte sich die Verpflichtung von Orchestermusikern für das Jubiläumskonzert heraus. Nachdem der Direktor der Wiener Hofoper, Gustav Mahler, aufgrund eines zeitgleichen Konzerts für den Rentenfonds der Orchestermusiker, seine Unterstützung abgelehnt hatte, suchte sich der neue Präsident der Gesellschaft, Josef Hauffen, in Wien die 24 Musiker für das Laibacher Fest mit der Hilfe andere Wiener Freunde selbst zusammen.

Nach Ljubljana kamen als Solisten: die Sängerin Agnes Bricht-Pylleman, der Sänger der Wiener Hofoper Moritz Frauscher, der Hofpianist Alfred Grünfeld, der Konzertmeister des Orchesters der Wiener Hofoper Karl Prill, die Pianistin Paulina Prohaska-Stolz, die Sängerinnen Maria Seyff-Katzmayr und Josefina Statzer, der Tenor Josef Meyer, der Vorstand der Wiener Philharmoniker Franz Simandl und einige andere. Das Orchester bestand aus 81 Instrumentalisten. Im Orchester wirkten neben Laibacher Musikern (Orchester der Philharmonischen Gesellschaft), auch die Musiker des Wiener Orchestervereins und die Musiker der Musikkapelle des k. u. k. Infanterieregiments Nr. 27 Leopold II. der König der Belgier, das in Ljubljana stationiert war, mit. Der Chor zählte 155 Sänger und Sängerinnen, die teilweise auch aus anderen Städten in der Umgebung kamen. Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg war besonders reich an musikalischen Ereignissen, und Ljubljana bekam im Jahre 1908 noch ein zweites Orchester: die *Slovenska filharmonija* mit dem Dirigenten Vaclav Talich.²⁹

1912 verabschiedete sich Zöhler von Ljubljana in einem Konzert mit Werken von Tschairowsky, Bruch und Schubert. Der Musikdirektor wirkte „seit 1869 – also durch 43 Jahre – segensreich als Lehrer, Künstler und Dirigent im Dienste der Philharmonischen Gesellschaft, die ihm die Hebung ihres Ansehens, die Mehrung ihres künstlerischen Rufes dankt. In den letzten Jahren trat Herr Zöhler auch als Komponist mit mehreren geistvollen Werken erfolgreich hervor“.³⁰

Zöhler starb am 20. November 1916, also einen Tag vor dem Tod Kaisers Franz Josephs I. Zöhler war über viele Jahrzehnte die prägende Musikpersönlichkeit in Ljubljana gewesen.

Wien war in diesen Jahren immer ein Vorbild, und noch immer studierten viele slowenische Studenten an der Wiener Universität. In Wien war im Jahre 1860 auch die ehemalige slowenische Hymne *Naprej* (Vorwärts) von Davorin Jenko entstanden. Die Verse stammen von Simon Jenko. Der Komponist schrieb sie in höchster Erregung, die ein politischer antislowenischer Artikel in einer Wiener Zeitung in ihm ausgelöst hatte. Im

28 Bericht der Philharmonischen Gesellschaft über das 200. Vereinsjahr vom 1. Oktober 1901 bis 30. September 1902. Laibach 1902.

29 Primož Kuret: *Sto let Slovenske filharmonije [Hundert Jahre Slowenische Philharmonie]*. Ljubljana 2008.

30 *Laibacher Zeitung* vom 7. Februar 1912.

Jahre 1859 gründete Jenko in Wien den Slo-wenischen Singverein und im Jahre 1862 den Slawischen Singverein.

Unter den Musikstudenten war auch Matej Hubad (1866-1937), der 1888 mit dem Hauptfach Harmonielehre (bei Anton Bruckner), und den Nebenfächern Chorleitung und Klavier ins Konservatorium eintrat (ab 1896 auch Konzertgesang). Ein weiterer slowenischer Student war Anton Lajovic (1878-1960): Er schloss sein Studium am Konservatorium bei Robert Fuchs im Jahre 1902 mit Auszeichnung ab und führte auch sein Jurastudium zu Ende. Der Priester Stanko Premrl (1880-1965) studierte erfolgreich am Wiener Konservatorium Orgel (bei Rudolf Dietrich) und Komposition (bei Robert Fuchs) und beendete sein Studium im Jahre 1908. Als hoher Offizier studierte Friderik Širca in Wien bei Robert Fuchs privat, und zwar unter dem Pseudonym Risto Savin (1859-1948). Auch der Arzt und Komponist Josip Ipavec (1873-1921) studierte ein Jahr (1905) privat bei Alexander Zemlinsky.³¹ In Wien arbeitete als Jurist Gojmir Krek, der auch komponierte. Er ist als Chefredakteur der Musikzeitschrift *Novi akordi* (Neue Akkorde) bekannt, die er zwischen 1901 und 1914 leitete. In der *Laibacher Zeitung* berichtete er im Feuilleton über das Wiener Musikleben.³² Eine interessante Persönlichkeit war der bereits erwähnte Dr. Josip Mantuani (1860-1933), der an der Wiener Universität 1894 promovierte. Schon vorher befasste er sich mit dem Komponisten Iacobus Gallus (1550-1591), als dessen „Wiederentdecker“ er gelten könnte. Mantuani war zuerst Kustos der Handschriftsammlung der Hofbibliothek, von 1898 bis 1909 dann erster Vorstand der Musiksammlung, und er wurde Direktor des Landesmuseums in Ljubljana. In Wien veröffentlichte er eine Reihe bedeutender musik- und kunsthistorischer Bücher und Artikel. Sein wichtigstes Werk ist die Redaktion (zusammen mit Emil Bezecny) des Opus musicum von Gallus für die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Sein Buch *Geschichte der Musik in Wien I. Teil* erschien im Jahre 1904. Viele seiner Werke über die Entwicklung der europäischen Kirchenmusik und über einige große Musiker und Komponisten sind noch immer Standardwerke, die in der europäischen Musikwissenschaft von bleibendem Wert sind.³³ Josip Čerin promovierte an der Wiener Universität bei Guido Adler mit einer Dissertation über *Die Melodien der slowenischen protestantischen Gesangbücher, deren Quellen und Verwertung nach der Reformation*. Čerin studierte auch am Wiener Konservatorium und war zwischen 1898 und 1902 Operndirigent in Wien, später Militärkapellmeister in Wien, Budapest und Prag und nach der Wende 1919 kam er nach Ljubljana, wo er das Militärorchester der Draudivision übernahm. Mit diesem Orchester organisierte er viele symphonische Konzerte in Ljubljana nach dem Ende der Philharmonischen Gesellschaft. Nach dem

31 Vgl. Primož Kuret: „Zemlinsky als Lehrer des slowenischen Komponisten Josip Ipavec“, in: Hartmut Krones (Hg.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*. Wien 1995, S. 315-322.

32 Primož Kuret: „Rezeption der Wiener Schule in Slowenien – Ljubljana“, in: *Die Rezeption der Wiener Schule in Ost- und Südosteuropa. Internationales Symposium*, 21. -23. Juni 2007 in Wien und Leipzig, hg. von Hartmut Krones, Druck in Vorbereitung.

33 Vgl. Theophil Antonicek: „Josip Mantuani und die österreichische Musikgeschichtsschreibung“, in: Edo Škulj (Hg.): *Mantuanijev zbornik*. Ljubljana 1994, S. 15-21; Primož Kuret: Joseph Mantuani (1860-1933)“, in: Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *200 Jahre Musikleben in Erinnerung*. Tutzing 1998, S. 125-143.

Ersten Weltkrieg studierten bei Josef Marx in Wien zwei später bedeutende slowenische Komponisten: Lucijan Marija Škerjanc³⁴ und Marjan Kozina.³⁵

Im ganzen 19. Jahrhundert strömten aus Wien vorwiegend durch die dort weilenden Slowenen entscheidende Anregungen zurück nach Slowenien, die das wirtschaftliche, soziale, politische und kulturelle Leben (Industrialisierung, Aufhebung des Feudalismus, das national-politische Programm des Vereinigten Sloweniens) stark beeinflussten, ebenso wie die modernen politischen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Liberalismus, Sozialismus, christlich-soziale Bewegung, das Kreditwesen, das Genossenschaftswesen und die Anregungen in der Wissenschaft und Kunst. Auch der Anteil der Slowenen im wissenschaftlichen und kulturellen Leben Wiens war beträchtlich. Hier sollen nur einige erwähnt werden: zunächst Bartholomäus Kopitar (1780-1844), ein Pionier der Slawistik in Österreich, dann Fran Miklošič (1813-1891), der erste Professor am slawistischen Lehrstuhl in Wien und Begründer der modernen Slawistik, mehrmals Dekan und Rektor (1854) in Wien, von 1851 ordentliches Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, und der Jurist Josip Kranjc aus Graz. Wichtig war auch ein Student Otto Wagners, der Architekt Jože Plečnik (1872-1957), der neben Max Fabiani (1865-1962) einige Kunstdenkmäler in Wien hinterließ (Zacherlhaus auf der Brandstätte, das Haus Artaria, das Haus Portois, das Bildungsinstitut Urania und die Kirche auf der Schmelz). Fabiani hat auch selbst die Hochschullehrtätigkeit in Wien ausgeübt.

Die Verhältnisse im Musikleben waren kompliziert. Für die Deutschen in Ljubljana war Wien ein Orientierungspunkt, was sich besonders in der Philharmonischen Gesellschaft bemerkbar machte. Für die Slowenen waren tschechische Vorbilder wichtiger. Aber das war eigentlich eine Einbahnstraße. Was konnte Ljubljana Wien schon anbieten? Wien war die Metropole, die die ersten Künstler aus der ganzen Monarchie anzog. Nach Ljubljana kamen zwar viele prominente Künstler und Orchester, aber nur als gastierende Künstler. Das einzige Gastkonzert eines slowenischen Chors in Wien verdankt sich eigentlich dem Zufall: im Jahre 1896 gastierte der Chor von *Glasbena matica* in Wien: damit bedankte sich Ljubljana bei Wien für die Hilfe, die man beim großen Erdbeben 1895 geleistet hatte. Neben slowenischen Volksliedern und Werken von Jacobus Gallus wurden das *Te Deum* von Anton Bruckner und Antonin Dvořáks *Geisterbraut* op. 69 aufgeführt. Das erste (a-capella) Konzert leitete der bereits erwähnte Chorleiter Matej Hubad. Das zweite Konzert dirigierte Dvořák selbst, der eigens für diese Gelegenheit aus London nach Wien gekommen war. Als Orchester wirkte das Wiener Hofopernorchester mit. Neben einigen tschechischen Solisten sang auch Franchette Verhunc, eine von vielen berühmten slowenischen Sängerinnen und Sängern, die in der Monarchie ihre Erfolge feierten, wie z.B. auch Emil Scaria (1838–1886), der zwischen 1873 und 1886 Mitglied der Wiener Hofoper war und Fran Pogačnik Naval (1865-1939), der als einer der größten Tenöre seiner Zeit galt. Von 1898 bis 1902 war er an der Wiener Hofoper engagiert, die er wegen eines Streits mit dem Direktor Gustav

34 Primož Kuret: „Lucijan Marija Škerjanc in Josef Marx – skladatelja, ki sta zaznamovala svoj čas“ [L. M. Škerjanc and Joseph Marx – composers who marked their time], in: Kuret (Hg.): *Glasba, poezija – ton, beseda*, S. 30-36.

35 Hubert Reitterer: „Wiener Dokumente zu slowenischen Musikern (mit einer Edition von Briefen Georg und Marjan Kozinas an Joseph Marx)“, in: Primož Kuret (Hg.): *Stoletja glasbe na Slovenskem / Centuries of Music in Slovenia*. Ljubljana 2006, S. 102-120.

Mahler verließ. Später sang er auch in der Metropolitan Opera in New York. Im Jahr 1909 kehrte er nach Wien zurück, die Kriegsjahre verbrachte er in der Schweiz. Nach dem Krieg unterrichtete er am Wiener Konservatorium. Die schon erwähnte Franchette Verhunc (1874-1944) wurde als „Salome“ in der Oper von Richard Strauss bekannt. Sie war die erste „Salome“ in Wien, als sie mit ihrem Breslauer Ensemble 1907 in Wien gastierte. Als eine von wenigen Sängerinnen tanzte sie allein Salomes Tanz. Die Sopranistin Irma Pollak (1875-1931), eigentlich Maria Fabiani) sangt im Theater an der Wien, im Wiener Carltheater und im Josefstädter Theater. Bedeutend war auch der Bassist Julius Betetto (1885-1963), den Direktor Gustav Mahler 1905 für die Wiener Hofoper engagierte. Hier sang er praktisch das ganze Repertoire an Bassrollen und arbeitete mit Sängern wie Enrico Caruso, Tito Ruffo, Leo Slezak, Maria Jeritza, Richard Tauber, Lotte Lehmann und mit Dirigenten wie Bruno Walter, Felix Weingartner und Richard Strauss zusammen. Er selbst behauptet, dass er in der Wiener Oper 1220-mal gesungen habe. Im Jahre 1922 kehrte er nach Ljubljana zurück, wo er u. a. Professor am Konservatorium und an der Musikakademie wurde (später sogar Rektor), und er wurde eine legendäre Persönlichkeit des slowenischen Musiklebens. Der Tenor Josip Gostič (1900-1963) studierte bei Marie Rado-Danielli in Wien und sang in Ljubljana und in Zagreb. In der Saison 1951 war er Mitglied der Wiener Staatsoper. Als Gast sang er 1952 bei der Uraufführung der Strauss-Oper *Die Liebe der Danae* bei den Salzburger Festspielen. Der Bassist Marjan Rus (1905-1974) wurde 1939 an die Wiener Staatsoper engagiert, wo er als Kecal, Don Pasquale, Komtur und Bartolo große Erfolge feierte. Er sang; unter den Dirigenten Hans Knappertsbusch, Richard Strauss, Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler und Karl Böhm. In Wien nahm er auch einige Schallplatten auf. Sehr bekannt war auch Anton Dermota (1910-1989), ab 1936 an der Wiener Staatsoper; er bekam den Titel Kammersänger und wurde Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper.³⁶ In der letzten Zeit hat sich die Mezzosopranistin Marjana Lipovšek einen Namen als Primadonna gemacht.

Horst Haselsteiner beurteilt die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts aus slowenischer Perspektive folgendermaßen:

„ein Großteil der slowenischen Intelligenz [studierte] an der Wiener Universität [...]. In Wien lernten sie die neuen philosophischen, geistesgeschichtlichen, literarischen, national-politischen und politischen Ideen ihrer Zeit näher kennen, setzten sich mit diesem zum Teil aus Westeuropa stammenden Gedankengut auseinander. Ein geistiger Wandel im Verlaufe unseres Betrachtungszeitraumes ist nicht zu übersehen. Der Landespatriotismus begann seine Integrationswirkung zu verlieren, die eigene Sprache und die Verwandtschaft der slawischen Sprachen untereinander zeigten neue Wege in der Richtung der Vereinigung aller Slowenen, aller Südslawen, der Pflege der eigenen Sprache und Literatur bzw. zu einem literarisch geprägten Panslawismus. Daraus resultiert auch das große Interesse und der eminente Beitrag, den gerade die junge Studentengeneration in Wien für das Slowenische als Literatursprache geleistet hat.“³⁷

36 Seine Erinnerungen erschienen unter dem Titel *Tausendundein Abend. Mein Sängelerleben*. Wien-Berlin 1978.

37 Horst Haselsteiner: „Die Bedeutung Wiens als Universitätsstadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Modell der slowenischen Studenten“, in: Georg Plaschka, Karlheinz Mack (Hg.): *Wegenetz europäischen Geistes*. Wien 1983, S. 294-301.

Robert A. Kann stellt fest, dass alles, was diese Studenten in Wien lernten, nicht nur „ihre eigenen Völker, sondern Wien selbst und seinen Kulturkreis wesentlich bereicherte.“³⁸ Nach Berechnungen des slowenischen Historikers Vasilij Melik studierten um das Jahr 1900 ca. 650, im Jahre 1913 aber bereits mehr als 920 slowenische Studenten an den österreichischen Universitäten, etwa zwei Drittel davon in Wien.

Die politischen Verhältnisse in Slowenien waren von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an kompliziert: die slowenische nationale Bewegung und seine politische Elite konnte sich nicht einigen, als es um die Errichtung eines autonomen Vereinigten Sloweniens ging. Bei der deutschen Bevölkerung verschärfte sich der nationalistische Ton und gewann immer stärkere Geltung, was im Zusammenhang mit einer größeren Bewegung in Deutschland geschah, die viel Druck auszuüben verstand und mit der Parole der „Verteidigung des Deutschtums“ um sich griff. Unterstützung kam durch deutsches Kapital und in den Schulen. Deshalb galt ein großer Teil des slowenischen Nationalkampfes der Gleichberechtigung der slowenischen Sprache in allen Bereichen des öffentlichen Lebens.

Nach dem Weltkrieg änderten sich die politischen Verhältnisse von Grund auf: Der Staatsrat nahm seine Arbeit wieder auf, und die Slowenen verabschiedeten zusammen mit Kroaten und Serben die sogenannte Maideklaration, die eine Autonomie unter habsburgischem Zepfer forderte. Diese wurde abgelehnt.

Slowenien wurde in den jugoslawischen Staat eingegliedert. Wien und seine Universität verloren ihren Status als Anziehungspunkt, und in Ljubljana konnte endlich eine Universität gegründet werden, was zuvor in der Monarchie nicht möglich gewesen war. Viele slowenische Professoren, die an österreichischen Universitäten unterrichtet hatten, kamen nach Ljubljana, um die neue Universität zu unterstützen. Auch viele slowenische Künstler (Gojmir Krek, Karel Jeraj, Julij Betetto u. v. a.) kamen aus Wien zurück nach Ljubljana, und viele deutschsprachige Künstler, die in Ljubljana gewirkt hatten, gingen umgekehrt nach Österreich. Neue politische Realitäten forderten neue Lösungen und neue Möglichkeiten. Immer aber blieb Wien als Musikzentrum ein Vorbild und Wunschbild vieler slowenischer Musikstudenten und Künstler, wie es die Stadt überall in der Welt ist.

Objavljeno v: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones. Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber, Nikolaus Urbanek (Hg.). Wien [etc.], Böhlau Verlag, 2009. Str. 277–293.

³⁸ Robert A. Kann: „Wien im Blickfeld von Mittel- und Südosteuropa unter dem geistesgeschichtlichen Aspekt des 19. Jahrhunderts“, in: Plaschka/Mack (Hg.): *Wegenetz europäischen Geistes*, S. 307-379.

Povzetek

Dunaj in Slovenija – medsebojna obogatitev

Že od 14. stoletja je bil Dunaj tudi za Slovence politično in kulturno središče. Številni pripadniki slovenskega naroda so bili skozi stoletja navzoči tudi v visokih krogih, in sicer na dvoru, dunajski univerzi ali v cerkveni hierarhiji. Pri besedi Slovenec ne gre za narodnostno opredelitev v današnjem pomenu, ampak za teritorialno določitev rojstnega kraja. Že od ustanovitve dunajske univerze leta 1365 so bili Slovenci na tej ustanovi študentje ali pozneje profesorji. Uradni jezik je bila latinščina. – Z ustanovitvijo Filharmonične družbe leta 1794 v Ljubljani (najstarejša v tedanji monarhiji, celih 18 let pred dunajsko!) se je začelo v sicer provincialnem mestu bogato glasbeno življenje, h kateremu so pomemben delež doprinesli češki in dunajski glasbeniki. Iz pravil družbe razberemo, da so za častne člane lahko imenovani izjemni tuji glasbeniki. Leta 1800 je bil za častnega člana imenovan Joseph Haydn, ki je ljubljanski Filharmonični družbi v zahvalo poslal partituro skladbe *Paukenmesse*. Leta 1819 je častno članstvo prejel Ludwig van Beethoven, ki se je zahvalil z dolgim pismom. – Po prvi svetovni vojni so se razmere povsem spremenile, Slovenija je bila priključena Jugoslaviji. Dunaj ni bil več magnetno središče. Leta 1919 je bila v Ljubljani ustanovljena univerza, kar v monarhiji ni bilo mogoče in številni slovenski profesorji, ki so poučevali na raznih avstrijskih univerzah, so se vrnili v domovino.

(Edo Škulj)

Sloweniens Schicksal 1918-1991

Eine kulturhistorische Skizze

Die Geschichte der deutschen und slowenischen Sprachkultur sowie beider Literaturen zeigt über ein Jahrtausend Gemeinsamkeiten. Die nationalen Gegensätze und feindlichen Stimmungen sind erst jüngeren Datums.

Mit Österreich verbindet die Slowenen eine spezifische, nur beiden Völkern eigene Geschichte. Sie beginnt mit der gleichzeitigen Bekehrung zum Christentum und bringt trotz der Sprachunterschiede zwei verwandte Volkskulturen hervor, die sich im alten Kaiserreich und seiner Gesellschaft entwickelten.

Wie früh und intensiv die Slowenen am kulturellen Leben Österreichs beteiligt waren, bezeugen die Anlagen, daß sie seit 1365 an der Gründung und dem Ausbau der Universität Wien mitwirkten und anfangs etwa ein Viertel der Gesamtzahl der Lehrenden und Studenten ausmachten. Besonders im 15. und 16. Jahrhundert leisteten sie dann durch die Vermittlung von mediterranen Elementen der Renaissance und des Humanismus einen gewichtigen Beitrag zur kulturellen Entwicklung Wiens. Genannt seien der Leiter der Musikkapelle Maximilians I. und spätere Bischof von Wien Jurij (Georg) Slatkonja (1456-1522) sowie vor allem der Komponist Jacobus Gallus Carniolus (1550-1591).

Zu einem starken Bedürfnis nach dem eigenen Selbstverständnis kam es auch in den slowenischen Ländern (besonders in Krain) im 18. Jahrhundert. In diesem Umfeld entstand 1780 auch die erste Oper in slowenischer Sprache „Belin“ von Jakob Zupan (1734-1810) mit dem Libretto von Janez Damascen Dev (1732-1786).

Im Gefolge der mitteleuropäischen bürgerlichen Revolution entwickelte man im Jahre 1848 das erste slowenische politische Programm, welches zum Ziel die Abschaffung der historischen Zerstückelung in einzelne Länder und die Vereinigung des slowenischen Territoriums mit Berücksichtigung der Sprachgrenze und damit den Zusammenschluß aller Slowenen in ein Land hatte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewältigten die Slowenen mit großem Aufwand ihre Rückständigkeit und schufen eine Grundlage für ihre politische und staatliche Selbständigkeit.¹

Die slowenische Kultur war in dieser Zeit voller Lebenskraft und schöpferischer Initiative. Mit der ideologischen und politischen Differenzierung wurden ihr breitere und freiere Wege geöffnet. Doch der Ausbruch des Ersten Weltkrieges machte diese Möglichkeiten zunichte. Das Jahr 1918 brachte das Ende des Krieges, aber auch das Ende einer mehrere Jahrhunderte dauernden Verbindung der Slowenen mit der deutschen und der ganzen mitteleuropäischen Kultur. Eine neue Lösung bot sich in der Verbindung mit den anderen südslawischen Völkern, die seit langem ein ähnliches Schicksal und gleiche Bestrebungen innerhalb der Monarchie verbanden.

¹ Die kulturelle Autonomie erlangten die Slowenen zuerst im 16. Jahrhundert unter dem Protestanten Primož Trubar (1508-1586), als die ersten slowenischen Bücher veröffentlicht wurden, weiters Anfang des 19. Jahrhundert mit dem Dichter France Prešeren (1800-1849), schließlich, um die Jahrhundertwende, durch eine Gruppe von Literaten (Oton Župančič, Dragotin Kette, Josip Murn, Ivan Cankar), Musikern (Anton Lajovic, Risto Savin, Emil Adamič) und Malern (Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama, Matej Sternen), die auch in Wien (1904) großes Aufsehen erregt haben. Mit diesen Zeitpunkten ist auch die allgemeine nationale, gesellschaftliche und zivilisatorische Wiedergeburt der Slowenen verbunden.

Die Zeit nach 1918

Der politische Umbruch im Herbst des Jahres 1918 bedeutete einen großen Wendepunkt im slowenischen nationalen und kulturellen Leben. Die Hoffnung auf Freiheit, Demokratie und Wohlstand, auf eine neue Kultur und eine neue Kunst begeisterte die jungen, erhitzten Geister im Slowenien dieser Zeit. Es war eine Vorahnung neuer Beziehungen zwischen den Völkern, die nach dem Krieg auftreten sollten. Die Umstände in Slowenien und die ganze weitere Entwicklung wiesen jedoch bald mit Schärfe auf die Tatsache hin, daß bloß Hoffnungen und Wünsche noch lange nicht genügen.

Für das slowenische Volk hatte diese Freiheit einen bitteren Beigeschmack. Jugoslawien sollte die Hoffnung und die Wünsche der Slowenen erfüllen, die nach einem Vereinten Slowenien strebten. Eine Reihe schwerer Mißgeschicke und unerwarteter Erkenntnisse zertrümmerten bald nach Kriegsende jede Hoffnung auf Vereinigung und ließen sie als große Enttäuschung erscheinen. Das slowenische Gebiet wurde noch stärker zerteilt als es im alten Österreich der Fall war. Das gesamte Küstenland mit Trst (Triest) und Gorica (Görz) wurde Italien zugesprochen, ein großer Teil Kärntens blieb bei Österreich, ein kleinerer Teil der Slowenen lebt in Ungarn. All dies weckte schmerzlichen Widerhall. Die Slowenen waren zwar in einen eigenen Nationalstaat eingetreten, gleichzeitig aber hatten sie mehr als ein Drittel ihres Gebietes verloren. Das Wunschziel, ein Vereintes Slowenien, ist unerfüllt weit in die Ferne gerückt worden. Der eigene Nationalstaat verblieb in der Rolle des Beobachters, die Slowenen allein aber waren zu schwach, um eine derartige Politik wesentlich ändern zu können.

Die jungen Künstler schöpften aus den Erlebnissen der unmittelbaren Vergangenheit, aber auch aus der unruhigen, sogar quälenden Atmosphäre. Besonders lebhaft reagierten die Schriftsteller, bei denen die neuen Parolen des Expressionismus und des Futurismus Einzug hielten. Der »Klub der Jungen« vertrat die neue Richtung in Literatur und Musik. Mitglied des Klubs war auch der Komponist Marij Kogoj (1892-1956), ein Schreker-Schüler und Bewunderer Schönbergs. Kogoj hatte bei den Musikern nicht viele Anhänger. Neben dem Verein „Glasbena Matica“ (Musikverein, gegründet 1872), der eine immer bedeutendere Rolle im slowenischen Musikleben einnahm, entstand, im gleichen Rahmen, das Konservatorium (1919) sowie als selbständige Anstalt die Oper (1892). Eine maßgebende Persönlichkeit dieser Zeit war Anton Lajovic (1878-1960), Jurist und Komponist (Fuchs-Schüler in Wien), der sich nach dem Krieg immer mehr in die Kulturpolitik einließ. Lajovic hatte eine abweisende Einstellung zur deutschen Kultur (»die Slowenen haben allzu lang unter der ausgesprochenen Faszination der deutschen Kultur gelebt«) und betonte immer häufiger den autochtonen Charakter des slowenischen Volks und der slowenischen Kultur innerhalb Jugoslawiens. Lajovics Urteile über die Kunst und die Künstler entstammten seiner Weltanschauung und nicht so sehr einem Verständnis für die Entwicklungstendenzen der Zeit. Seine Auffassungen wurden von jüngeren Musikern (Kogoj und sogar von seinem Freund Lucijan Marija Škerjanc, besonders aber von dem Kunst- und Musikhistoriker Stanko Vurnik) scharf angegriffen.

Als besonderes künstlerisches Ereignis des ersten Dezenniums nach dem Krieg zählt die Uraufführung der Oper „Die schwarzen Masken“ („Črne maske“) von Marij Kogoj nach dem Drama von Leonid Andrejev. Kogoj mußte jedoch bald nach der Premiere (1929) wegen schwerer Krankheit das Komponieren aufgeben.

Der erheblichen Dürre der ersten Nachkriegsjahre folgte die erfolgreichere Zeitspanne der dreißiger Jahre. So hat die Generation mit Slavko Osterc (1895-1941), Matija Bravničar (1897-1977), Karol Pahor (1896-1974), Blaž Arnič (1901-1970), Danilo Švara (1902-1981), Vilko Ukmar (1905-1991), Marjan Kozina (1907-1966) und anderer schon vor dem zweiten Weltkrieg mit ihrem Beitrag das slowenische Musikschaffen erweitert. Man könnte deshalb die dreißiger Jahre als neuen Frühling des slowenischen Musikschaffens bezeichnen.

Diese sog. »erste slowenische Avantgarde« war im musikalischen Bereich gemäßiger und stilistisch uneinheitlicher als z.B. in Österreich oder in Deutschland, zudem wies sie romantisch-symbolistische Elemente auf. Die meisten jungen Künstler studierten nun lieber in Prag als in Wien. Die Kenntnis über einige künstlerische Ereignisse in Slowenien reichten wohl auch ins Ausland. So widmete etwa die Berliner Zeitschrift „Der Sturm“ (1929/1) ihr Interesse der slowenischen Künstler-Avantgarde mit besonderem Nachdruck auf die bildende Kunst. Von den Komponisten wurden Kogoj, Osterc und Bravničar erwähnt. Besonders Osterc radikalisierte seine Beziehung zum herrschenden Establishment der slowenischen Musik.

Obwohl die slowenische Avantgarde dieser Zeit den aktuellen Richtungen folgte, wirkte aus dem Hintergrund noch immer die nationale Ideologie, die Verbundenheit mit der Überlieferung, auf die Musik ein und machte in einem gewissen Maße eine freiere und breitere Entfaltung unmöglich.

Der Weg von der Fremdbestimmung zur Selbständigkeit

Der Zweite Weltkrieg hat nicht nur die politische Unabhängigkeit und Souveränität des slowenischen Volkes, sondern auch seinen nationalen und kulturellen Bestand, sogar sein physisches Weiterbestehen gefährdet. Um diesen Gefährdungen entgegenzuwirken, bildete sich eine mächtige Widerstandsbewegung, an der die slowenische Intelligenz in hohem Maße beteiligt war, die sich des Wertes des slowenischen Erbes bewußt war. Es waren nun Werke gefragt, die den Widerstand anstachelten, Werke, die allgemein verständlich waren. Das Charakteristische an ihnen ist Einfachheit, formale Korrektheit, Anlehnung an die einheimische roman-tisch-realistische Klassik oder sogar an die volksmusikalische Tradition.

Nach dem zweiten Weltkrieg mußte sich Slowenien mit der Annäherung an die Sowjetunion abfinden. Ein Teil des Küstenlandes wurde zwar zurückgewonnen, es blieben aber noch immer viele Slowenen außerhalb des Slowenien zugesprochenen Territoriums.

Auf kulturellen Bereich haben sich die Möglichkeiten wesentlich erweitert. Die Slowenische Philharmonie, im Jahr 1908 gegründet, wurde wieder ins Leben gerufen. Es vervollständigte sich das Netz der Kulturinstitutionen. Durch die Kulturpolitik konnte sich professionelles und Amateur-Musizieren entfalten. Das Ergebnis heute: fast 1500 Sängerköre, mehr als 100 Sängerkette, 110 Blaskapellen, 20.000 Schüler in etwa 100 Musikschulen usw.

Nach dem Krieg genossen die jungen Künstler scheinbar große Vergünstigungen. Von allen Seiten spornte man ihre Ambitionen an. Man legte ihnen einen »neuen Patriotismus ans Herz, das Studium des Marxismus« usw. Wie verhielten sich nun in dieser Situation

die Komponisten? Einige, die vor dem Krieg ausgesprochene Anhänger der sog. »ersten slowenischen Avantgarde« waren, haben nun »gute« Musik im Sinne des sozialistischen Realismus geschrieben (z.B. Švaras 3. Symphonie »Der Arbeiter«), einige (etwa Karol Pahor) forderten Musik, »die im Einklang mit den Forderungen der Arbeitermassen und der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklung sowie mit dem Zweck, dem sie dient, sein muß«.

Nach 1948, als die jugoslawische politische Dezentralisierung einsetzte und man sich vom stalinistischen Block loszulösen begann, wirkte sich das erste Tauwetter noch nicht wesentlich aus.

Es ist interessant, daß sich einige ehemalige Avantgardisten (etwa die schon erwähnten Švara und Pahor) nunmehr der Volksmusik widmeten. Beide aus Triest gebürtig, haben sie mit der Erforschung der Volksmusik Istriens begonnen, für welche der untemperierte Modus bezeichnend ist. Dadurch suchten sie ihre eigene Musiksprache zu erneuern und auch die Verbundenheit mit der eigenen Volksmusik unter Beweis zu stellen.

Die zentrale musikalische Persönlichkeit dieser Zeit als Komponist und Pädagoge war Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973). Er studierte in Wien (J. Marx), Paris (V. d'Indy) und Basel (F. Weingartner). Sein OEuvre ist sehr umfangreich (es fehlt nur die Oper) und hat eine typisch slowenische lyrische Note, die seinem Temperament am meisten gerecht wird.

Die unmittelbare Nachkriegszeit brachte mancherlei künstlerisches Trauma. Es war die Zeit schwerer politischer Prozesse. Der Bruch mit Stalin bedeutete keineswegs den Bruch mit dem Stalinismus. Erst allmählich konnte sich die politische Situation ändern und man sich ein wenig mehr Freiheiten erlauben.

Im musikalischen Bereich kam es in der Mitte der 50er Jahre zur neuen Premiere von Kogojs „Schwarzen Masken“ (1956), bald danach aber auch von Švaras atonaler Vorkriegsoper „Kleopatra“ (aus 1940). So begann das zweite Dezennium der Nachkriegszeit mit einem Blick zurück, mit Werken von Slavko Osterc, Marij Kogoj und Danilo Švara, der hervorragendsten Repräsentanten der ersten slowenischen Avantgarde. Allmählich kam auch die damalige junge Generation zu Wort: Zuerst Primož Ramovš (1921), Zvonimir Ciglič (1921), Uroš Krek (1922) und Janez Matičič (1926). Wenn Zvonimir Ciglič im Rahmen einer üppigen und expressiv gefärbten Satzes verbleibt, sucht Uroš Krek schon entschieden zeitgenössische Ausdrucksmittel, in seinen Frühwerken aber ist der Einfluß des sozialistischen Realismus zu beobachten. Mannigfaltig war die Entwicklung von Janez Matičič: von Werken mit unverkennbarem Einfluß seines Lehrers bis zu elektroakustischen Experimenten, entwickelte er auch eine eigene Schaffensphilosophie.

Sehr produktiv in allen Musikgattungen (außer auf dem Gebiet des Vokalen) ist Primož Ramovš. Sein Entwicklungsweg reicht von einfachen, neoklassizistischen Anfängen bis zur ausgesprochen avantgardistischen Musik in den späteren Jahren nach Vorbildern des Warschauer Festivals (Ramovš ist auch der Autor des einzigen symphonischen Werkes, in welchem sich die Kämpfe um die Selbständigkeit Sloweniens im Jahr 1991 widerspiegeln).

Einen besonderen Platz nimmt die Komponistengeneration ein, die in den fünfziger Jahren bei Lucijan Marija Škerjanc studiert hat und entscheidend in das slowenische

Musikleben eingegriffen hat: Jakob Jež, Milan Stibilj, Pavel Merku, Alojz Srebotnjak, Dane Škerl, Ivo Petrič, Darijan Božič, Igor Štuhec, Lojze Lebič, Pavel Mihelčič, Marijan Gabrijelčič. Es handelt sich um ein Phänomen: die neue Generation hat sich im Gegensatz zu den Richtlinien die ihr zur Zeit ihres akademischen Studiums dargeboten wurden, bewußt für eine avantgardistische Richtung entschieden. Symptomatisch ist auch die Benennung des ins Leben gerufenen Kammermusikensembles welches für die Aufführungen der Werke der jungen Komponisten sorgen sollte – nämlich „Slavko Osterc“; also nach dem Mann der schon 1941 verstarb jedoch das Sinnbild für alles Neue, Avantgardistische und vor allem Zeitgenössische blieb.

Einige von ihnen gründeten den Klub „Pro musica viva“. Diese Zeit der 60er und 70er Jahre war bewegt, man könnte behaupten, daß sich die zurückgehaltenen Kräfte in einer neuen Entspannung und in einer Explosion des Schaffens entfesselten. Es entstand die sog. »zweite slowenische Avantgarde«, auch die ältere Generation folgte wieder ihren jugendlichen Idealen (z.B. Švara in seiner dodekaphonen Oper „Ocean“). Eine große Anregung bedeutete die Zagreber Biennale (1961), das Festival der zeitgenössischen Kammermusik in Slatina Radenci (1963), ebenso stark hat der Warschauer Herbst auf die slowenischen Komponisten gewirkt.

Die musikalische Szene öffnete sich für alle neuen und interessanten Richtungen. Sehr bald waren auch Rock- und Popmusik sowie der Punk der neuen Linken als »Detonator einer vermutlich revolutionären Situation« auf der Szene. Es gab auch eine Richtung, die die Perspektive des Punks in der Abrückung von mehr primitiven Formen und in seiner allmählichen Konvergenz mit der elitären Kunst sah. Andererseits bildeten sich viele Rock- und Popgruppen, die in den 70er und 80er Jahre eine besonders starke alternative Musikszene darstellten (z.B. die Gruppe Laibach).

Eine international bedeutende Künstlerpersönlichkeit ist Vinko Globokar (1934), ein Slowene, in Frankreich geboren und in Deutschland und Frankreich tätig. Vinko Globokar nimmt im slowenischen Musikleben einen besondern Platz ein. Als Kosmopolit der zeitgenössischen musikalischen Avantgarde ist er vor allem im Ausland tätig (oft erklingen seine Werke beim „steirischen herbst“), auch in seiner Heimat wird seine Musik häufig präsentiert. Kennzeichnend für seine Schaffenswege ist das immer wieder Überraschende seiner Ideen, welche meistens neue Klangmöglichkeiten oder Kombinationen mit anderen Ausdrucksmöglichkeiten (z.B. szenischen) bringen. Bei eigenen Auftritten geht er immer von seinem Instrument, der Posaune, aus. Dieses Instrument bedeutet ihm eine unversiegbare Quelle neuer akustischer Erkenntnisse und Möglichkeiten. Von Zeit zu Zeit bedient er sich in seinen vokalen Werken auch der slowenischen Sprache.

Slowenien hat die größten Anstrengungen für den eigenen Staat und für die Anerkennung aufgeben: in der Politik, in der Wirtschaft und in der Kultur. Der Weg war lang: von der Märzrevolution im Jahr 1848, über die Volksversammlungen 1868-1871 (Taborbewegung), die erste Selbstbestimmung 1918, bis zum Aufstand gegen die Okkupatoren 1941-1945, den Bruch mit Stalin bis zur demokratischen Erneuerung, zum Plebiszit und zum militärischen Widerstand gegen den serbischen Hegemonismus innerhalb der jugoslawischen Föderation. Das slowenische Volk hat sich neuerlich für eine freie, demokratische Entwicklung entschlossen, wo es selbständig sein Schicksal bestimmen wird.

Objavljeno v: *Österreichische Musikzeitschrift* 47/1992, 7–8, 443–448.

Povzetek

Usoda Slovenije 1918–1991
Kulturnozgodovinska skica

Prispevek očrta razvoj slovenske glasbe od konca prve svetovne vojne do slovenske osamosvojitve leta 1991. Sladno s podnaslovom, gre za kulturnozgodovinsko študijo slovenske glasbe, ki obravnava dogodke na Slovenskem po prvi svetovni vojni in poda pred tem še oris slovenske glasbene preteklosti v preteklih stoletjih. Poseben poudarek je na obdobju med obema vojnama, ko se je slovenski prostor soočal s prvo fazo profesionalizacije glasbene kulture. Avtor izpostavi delo Antona Lajovica pri etabliranju slovenske glasbene kulture in označi pomen tedaj glavnih ustvarjalcev ob Mariju Kogoju in Slavku Ostercu, kot so Matija Bravničar, Karol Pahor, Blaž Arnič, Danilo Švara, Vilko Ukmar in Marjan Kozina in jih označi kot prvo avantgardo. Avtor posebej očrta kulturne in politične okoliščine časa po drugi svetovni vojni in oriše delovanje domala vseh glavnih predstavnikov slovenske glasbe v času, ko se je nacionalna glasba šele začela prodorneje uveljavljati tudi v tujini.

(Leon Stefanija)

Slavko Osterc – Minutenopern

Slowenischer Komponist Slavko Osterc (1895-1941) hat nach seiner Rückkehr aus Prag im Jahre 1928, wo er bei Jiráček, Suk und Hába studiert hatte, eine Stelle als Professor am Konservatorium in Ljubljana bekommen. Sein Durchbruch war nicht einfach. Zuerst hat er die Kriegsjahre an der Front verbracht, dann war er Lehrer an verschiedenen Orten in Slowenien, und erst in der Mitte der 20er Jahre ist ihm gelungen, sich der Musik zu widmen, als er mit einem Stipendium in Prag zwei Jahre (1925-27) studieren konnte. Besonders Hábas freie Kurse der Vierteltonmusik haben einen großen Einfluß auf ihn verübt. Osterc hat sich für neue Ideen in der Musik begeistert, die Hába damals propagiert hat, er hat sich für alles was ungewöhnlich und neu war begeistert. Mit seinen Werken und Artikeln wurde er zu einem der wichtigsten Komponisten im damaligen Jugoslawien, der sich für Neue Musik eingesetzt hat. Osterc hat sich bald als ein Neuerer, als Avantgardist profiliert. Seine Werke waren anders als alles, was damals in Konzertsälen in Ljubljana zu hören war. Seine Ideen hat er vehement verbreitet, auch schriftlich, wo er offen alle konservativen Kräfte angegriffen und fast einen Krieg gegen die traditionelle Musik entfacht hat.¹ So hat Slavko Osterc am Ende der 20er Jahre einen Umbruch im slowenischen Musikleben bewirkt. Als Komponist war er äußerst aktiv und hat Ballette, Kammer- und symphonische Musik geschrieben.

In dieser Zeit hat sich Osterc sehr viel mit der Oper beschäftigt und einen Einakter *Aus der komischen Oper*, nach einer Komödie von Henri Murger geschrieben (1928). Es geht nach den Worten von Jože Sivec² um einen Typus der zeitgenössischen Oper, die neben einem Vorspiel noch sieben geschlossene Szenen enthält. Die gesprochenen Dialoge wechseln sich mit Gesang im Melodrama und mit Rezitationen im Sinne vom Sprechgesang ab. Das Werk ist atonal und polytonal geschrieben, mit vielen Dissonanzen und wenig Chromatik. Die Instrumentation ist ökonomisch und effektiv im Einklang mit koloristischen Möglichkeiten. Der Ausdruck seiner Musik ist objektiv und weit weg von romantischen Affekten. Nach dieser Oper folgt die Oper *Kreidenkreis* (1929) nach Klabunds Drama in 5 Akten. Lange Zeit hat sie als verloren gegolten. Ihre Erstaufführung hat sie erst im Jahre 1994 erlebt. In den Jahren 1929 und 1931 schrieb Osterc noch drei Einakter, mit denen er die so genannte Minutenoper in die slowenische Opernliteratur eingeführt hat. Diese drei Opern sind: *Salome*, *Medea* (nach Euripides) und *Dandin im Fegefeuer* (nach Hans Sachs und Molière). Es geht um denselben Typus der Oper, den Darius Milhaud in seinen Minutenopern *Lenlèvement d'Europa* (*Die Entführung der Europa*), *L'Abandon d'Ariane* (*Die verlassene Ariadne*) und *La Délivrance de The see* (*Der befreite Theseus*) verwendet hat. Milhauds Opern sind exemplarische Werke der geistig regsamen 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. Sie zeichnen sich durch Prägnanz und parodistische Auseinandersetzung sowohl mit antiken Stoffen als auch mit den traditionellen Gattungsspezifika der Oper aus. Die Musik ist nicht anstrengend zum Zuhören, ist unterhaltend und oft witzig. Milhauds Opern spiegeln Themen, die für die Zwanzigerjahre prägend waren, ab. Die Kürze der Opern reflektiert den Eindruck, dass die Zeit immer schneller verfließt. Der Rückblick auf die das Allgemein-Menschliche

1 Slavko Osterc, »Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost«, in: *Nova muzika* I, Nr. I. Ljubljana 1928.

2 Jože Sivec, *Opera*. Ljubljana 1975, S. 498.

darstellenden antiken Mythen stellt einen Kontrast dar zur überreizten Betonung des Subjektiven. Grosse Gefühle wurden propagiert, aber nicht gelebt. Das alles kann auch für die Minutenopern von Osterc gelten.

Die zwei von diesen drei Einakter (Medea, Dandin im Fegefeuer) haben ihre Erstaufführung unter der Leitung von Danilo Švara in der Nationaloper Ljubljana schon im Jahre 1932 erlebt. Zur Abendausfüllung waren sie ergänzt durch seine Ballett-Pantomime *Maska rdeče smrti* (*Die Maske des roten Todes*).

Bei der Uraufführung dieser zwei Minutenopern hat Osterc im Theaterblatt geschrieben, dass die Dramatik in der Minutenoper begrenzt sein müsse, Pathos müsse aber ganz weggelassen werden.³ Die Oper *Dandin im Fegefeuer* hat der Komponist als Groteske bezeichnet, eine Oper die ironisch-sarkastische Eigenschaften zeigt. Die Oper ist im Jahre 1930 nach der *Salome* entstanden. Das Werk hat drei Szenen mit drei Einleitungen. Über den Inhalt hat Osterc wahrscheinlich selbst folgendes geschrieben: in der ersten Einleitung stellt sich Dandin als Mensch vor, der eifersüchtig auf seine Frau Angelika ist. Es folgt die erste Szene, wo sich der Abt und ein Mönch über die Schwierigkeiten des Lebens unterhalten. Dann kommt Angelika, beklagt sich über Dandins Eifersucht und bittet um einen Rat. Sie gibt den beiden Bestechungsgeld und die beiden raten ihr, dass Dandin zu ihnen kommen soll. Wenn Dandin kommt, geben ihm die beiden viel Wein und Dandin schläft betrunken ein. In der zweiten Einleitung singt der Chor, dass Dandin gestorben ist und überlegt, was er in der anderen Welt macht. In der zweiten Szene erwacht Dandin im Klosterkerker und weiß nicht, wo er ist. Der Mönch sagt ihm, dass er im Fegefeuer sei und er macht Buße für seine Sünde, besonders für Eifersucht. Dandin, müde von Klagen, schläft wieder ein, noch vorher gibt ihm der Mönch eine Hoffnung, dass es nach einer besonderen Gnade eine Möglichkeit für ihn gibt, wieder auf die Welt zu kommen. In der dritten Einleitung singt der Chor, dass Dandin wieder lebendig ist und nach Hause kommt. Dandin denkt über Angelika, dass sie wahrscheinlich mit einem Liebhaber zusammen ist. In der dritten Szene hört Dandin die letzten Worte des Chores und er antwortet ihm, dass er nicht noch einmal ins Fegefeuer gehen will und dass Eifersucht ein Blödsinn sei, und der Aufregung nicht wert ist.

Wahrscheinlich ist die dritte Minutenoper *Medea* nach Euripides auch im Jahre 1930 entstanden. Der Dirigent war wieder Danilo Švara. Es haben schon damals berühmte Sänger wie Zlata Gjungjenac, Josip Gostič und andere gesungen. Die Handlung der Oper findet in Korinth vor Medeas Haus statt. Medea will sterben, weil Jason Kreons Tochter heiraten will. Darum hat Jason Medea verlassen. Medea will sich rächen und das hat sie auch verwirklicht. Den beiden Kindern und der Braut von Jason hat sie Gift eingegeben. Mit Aigius verabredet sie sich, dass sie zu ihm nach Athen kommt. Sie will nicht, dass Jason ihre Kinder begräbt, sondern sie nimmt sie in einen Wagen, den zwei Drachen fahren. Vor der Abreise sagt sie Jason, dass sie die Kinder begraben wird und ihm prophezeit sie den Verfall.

Die Kritik der Einakter ist am 27. Februar 1932 erschienen. Der Kritiker hat betont, dass das Publikum sehr zahlreich und dass alle mit Neugier die Opern von Osterc erwartet hatten. Die Libretti des Komponisten selbst hat er gelobt und erwähnt, dass allen Werken ein groteskes, klassisches, aber auch kriminelles Material zu Grunde lag. Nach seiner Meinung erinnert Medea nach ihrer Fatur an Stravinskis Oedipus Rex. Die Dialoge sind

³ Gledališki list – Opera SNG v Ljubljani, Saison 1931/32.

telegraphisch, die Rolle des Chores klassisch. Die ganze Oper dauert nur 15 bis 20 Minuten. Dandin in Fegefeuer hatte Erfolg mit seiner Tendenz: Eifersucht ist eine Dummheit, die Wahrheit dieser Lehre aber versteht man erst im Fegefeuer. Der unbekannte Kritiker hat auch alle Sänger und den Dirigenten gelobt. Ganz verschieden war eine andere Kritik in Slovenski Narod, wo ein Musikliebhaber schrieb, dass „solch konstruierte Musik keine Zukunft hat“. Nachher hat Osterc keine Oper mehr geschrieben. Die Opern hatten fünf Reprisen, was für die damaligen Verhältnisse in Ljubljana nicht wenig war.

Die Oper *Salome* mit dem Untertitel „Minutenoper – Parodie“ hat erst am 20. Dezember 1979 ihre Erstaufführung erlebt und nur elf Minuten gedauert. Der Komponist hat in *Salome* die bekannte und in der Kunst schon mehrmals bearbeitete altjüdische Geschichte von Prinzessin *Salome* parodiert. Bei Osterc tanzt sie einen Walzer und langweilt damit den Herodes. Den Kopf von Jochanaan bekommt sie um den Tanz zu beenden. Herodes ist betrunken und schläft in seinem Lehnstuhl. *Salome* geht wag mit den Worten: „Jochanaan, Jochanaan, ich komme zu Dir nach Tetrarchs Geschenk“. Osterc lässt den Weg offen, *Salome* geht zum Propheten, es bleibt Frage, ob es um Jochanaans Kopf geht. Das Werk ist eine Parodie auf den Tanz und auf die gesamte Atmosphäre. Der Tanz von *Salome* ist nicht erotisch, sondern langweilig, darum, und weil er zu viel gegessen und getrunken hat, hat Herodes eingeschlafen.

Die Orchesterbesetzung erinnert an Milhaud. Sie ist klangfarbig reich ausgestattet, aber die Instrumente sind, bis auf zwei Hörner, nur einfach besetzt: Flöte (auch Piccolo), Oboe, Englischhorn, B-Klarinette, Bassklarinette in B, Fagott, 2 Hörner, Trompete in B, Basstuba, Schlagzeug und Streichquintett. Osterc hat einen Artikel über Milhauds Minutenoperen in der Literaturbeilage der Zeitschrift *Nova muzika* im Dezember 1929 geschrieben.⁴ Dort hat er die Opern von Ernst Toch *Prinzessin auf der Erbse*, Hindemiths *Hin und zurück* und besonders die Opern von Darius Milhaud erwähnt. Aus dem Artikel geht hervor, dass Osterc Milhauds Partituren genau studiert haben. Für ihn war Milhaud die führende Persönlichkeit der jungen französischen Musik. Als Hábas Schüler hat ihn damals die französische Musik mehr interessiert, als das von der zweiten Wiener Schule ausgehende progressive kompositorische Denken. Osterc war von Milhauds Begabung für eine sich ganz selbstverständlich, geradezu mühelos ergebende Formgestaltungsfasziniert; das damit zusammenhängende Gespür für Rhythmus und Bewegung hat er hoch geschätzt und ihn mit Strawinsky verglichen. Er hat bewundert, mit welchen bewusst einfachen Mitteln Milhaud eine individuelle Musik Sprache zu formulieren vermochte. Traditionelle, diatonische Strukturen in der Melodik und Harmonik – auch Terzen, Sextakkorde usw. – haben durch die Art ihrer Auswahl und Darstellung eine neue und aktuelle Bedeutung bekommen. Zuweilen hat Osterc eine Nähe zur Folklore festgestellt, ein Eindruck, den beispielsweise auch Ernst Krenek beobachtet hat. Über *Salome* hat schon Peter Andraschke ausführlich in Ljubljana 1988 berichtet. Er hat festgestellt, dass „die *Salome* keine Nachahmung, sondern eine durchaus eigenständige schöpferische Auseinandersetzung mit dem Problem eines extrem kurzen Stückes für das Musiktheater darstellt. Emotion, Konstruktivismus und zynische Verneinung von bestehenden Bräuchen vorgeworfen. Er hat sich damit verteidigt, dass die

4 Slavko Osterc, »Minutna opera«, v: Literarna priloga *NOVE MUZIKE*, II.Jg. nr. 6. Ljubljana, Dezember 1929, S. 21.

Originalität für jedes bedeutendere Kunstwerk eine absolute Vorbedingung ist. Auch für seine Minutenopern gilt, was er über Stravinskys Schaffen geschrieben hat: „Sarkasmus statt Sentiment, Humor statt Romantik, die Entwicklung der Melodie über einen, zwei, oder drei Töne statt verliebte Lieder zu komponieren.“⁵

Von allen drei Einaktern ist nur *Salome* in ihrer Gänze erhalten. Aus *Medea* sind in der National- und Universitätsbibliothek nur Particelli für Klavier, Solisten und Chor, in der Nationaloper nur die Orchesterstimmen geblieben. Am 3. März 1945, als die Alliierten Bomber Ljubljana angegriffen hatten, hat eine Bombe das Haus, wo die Hinterbliebenen des Komponisten wohnten, getroffen. Die Schwiegereltern von Osterc waren getötet, seine Tochter Lidija war verwundet. Vom Haus ist nur ein Viertel geblieben und nach einem merkwürdigen Zufall gerade dieses, wo der Schrank mit Osterc's Handschriften war. Die Handschriften wurden dann - Bündel nach Bündel - mit einem Seil auf den Erdboden gebracht. Einige Werke und auch einige Opern sind trotzdem verschollen.

Salome hat erst dann - wie schon gesagt - am 19. Dezember 1979 - fast 50 Jahre nach ihrem Entstehen, ihre Premiere erlebt. Die Kritiken waren positiv. In den beiden führenden slowenischen Tageszeitungen haben die Kritiker das Werk, zusammen mit Bartóks *Herzog Blaubarts Berg*, sehr gut angenommen. Osterc's *Salome* war ein Ereignis, das mit großen Erwartungen erwartet wurde. Der Kritiker (Pavel Mihelčič) schreibt über den frischen Wind von der Bühne. Besondere Verdienste hatte der Dirigent Milivoj Šurbek. Es wurde betont, wie wichtig solche Werke für das Publikum sind. Die beiden Opern haben erwiesen, dass Oper noch nicht tot ist. Der andere Kritiker (Peter Kušar) hat geschrieben, dass *Salome* eine ungehemmte Parodie der großen deutschen spätromantischen Bühne ist.

Als im Jahre 1995 das 100-jährige Jubiläum des Komponisten gefeiert wurde, wurde glücklicherweise seine Oper *Der Kreidenkreis* nach Klavund gefunden. Die erste Aufführung verlief dann am 7. April 1994 in Maribor. Das war aber auch die letzte Aufführung einer Oper von Osterc in Slowenien. Es sieht so aus, dass seine Werke noch kein größeres Echo gefunden haben und dass das Publikum noch nicht viel Lust für eine zeitgenössische Oper gezeigt hat.

Es ist noch zu erwähnen, dass Osterc seine Aktivitäten im Jahre 1932 im SIMC erweitert und die Führung der jugoslawischen Sektion übernommen hat. Er hat sich um Konzerte mit Werken seiner Kollegen im In- und Ausland bemüht. Sehr eng war er mit Hába befreundet und viele seiner Werke wurden in Prag uraufgeführt. Enge Beziehungen hat Osterc mit anderen tschechischen und auch anderen Musikern und Künstlern in der Welt aufgenommen. Seine Werke waren häufig und überall auf den Programmen zu finden. Im Ausland hat Osterc als Vorbild und Leader der slowenischen Gruppe gegolten.

Zu Hause hatte er wenig Erfolg. Man hat ihm Mangel an Innovation und Emotion, Konstruktivismus und zynische Verneinung von bestehenden Bräuchen vorgeworfen. Er hat sich damit verteidigt, dass die Originalität für jedes bedeutendere Kunstwerk eine absolute Vorbedingung ist. Auch für seine Minutenopern gilt, was er über Stravinskys Schaffen geschrieben hat: „Sarkasmus statt Sentiment, Humor statt Romantik, die

⁵ Peter Andraschke, »'Saloma' Slavka Osterca. Minutna opera kot eksperiment« (Slavko Osterc's »Salome«: Die Minutenoper als Experiment, in: *Slovenska glasba v sedanjosti in preteklosti* (Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart) hg. Primož Kuret. Ljubljana 1992, S. 209.

Entwicklung der Melodie über einen, zwei, oder drei Töne statt verliebte Lieder zu komponieren.“⁶

Objavljeno v: *Von Perotin bis Steve Reich. Die Ideen des »Minimalen« in der Musikgeschichte und Gegenwart.* Symposium 2005, Bratislava 8. – 10. November. Melos-Etos. Medzinarodny festival sucasnej hudby. Melos-Ethos. Internationales Festival zeitgenössischer Musik. Str. 203–206.

Povzetek

Slavko Osterc – minutne opere

Članek se posveča minutnim operam slovenskega skladatelja Slavka Osterca (1895–1941). Osterc je študiral v Pragi pri Jiráku, Suku in Hábi, pri čemer se je zlasti navdušil nad novimi idejami, ki jih je proklamiral slednji. Po vrnitvi domov se je kot izpostavljen zagovornik nove glasbe s svojimi skladbami in članki uveljavil kot eden najvidnejših skladateljskih osebnosti tedanje Jugoslavije. Pisal je balete, komorno in simfonično glasbo, že konec 20. let pa se je intenzivno ukvarjal z opero. V tem času je nastala enodejanka *Iz komične opere* (1928), pri kateri se govorjeni dialogi izmenjujejo s petjem v melodrami in recitacijami v smislu *Sprechgesanga*. Sledila je opera *Krog s kredo* (1929). V letih 1929 in 1931 je Osterc napisal še tri enodejanke, s katerimi je v slovensko operno literaturo vpeljal t.i. minutno opero: *Salome*, *Medea* ter *Dandin v vicah*. Gre za podoben tip opere, kot ga je v 20. letih uvedel že D. Milhaud. Pri prvih izvedbah dveh od teh del je večer dopolnjevala še Osterčeva baletna pantomima *Maska rdeče smrti*. V komentarjih k delom je Osterc zapisal, da mora biti dramatika minutnih oper močno omejena, patos pa povsem opuščen. Osterc je bil izjemno mednarodno dejaven kot vodja jugoslovanske sekcije SIMC, prek katere je vzdrževal tesne stike s številnimi glasbeniki z vsega sveta. Njegov ugled doma je bil manjši, posebej so mu očitali pomanjkanje inovativnosti in emocije, konstruktivizem in cinizem.

(Matjaž Barbo)

6 Slavko Osterc, Skripta »Glasbena zgodovina« (Musikgeschichte), in der Narodna in univerzitetna knjižnica (National-und Universität Bibliothek) Ljubljana.

Zwei verschiedene „Pater noster“ von Slavko Osterc und Karol Pahor

In der Geschichte kennen wir viele Vertonungen von dem wohl bekanntesten christlichen Gebet *Pater noster*. Schon in den ältesten Zeiten fand es seinen Platz in der Liturgie. Das bekannteste und älteste Beispiel aus Slowenien ist die Mottete von Jacobus Gallus aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹ Fast vierhundert Jahre später hat Komponist Andrej Misson wieder ein Mottete auf den Text des *Pater noster* geschrieben, die stellt eine kompositorische Kompilation historischer kontrapunktischer Techniken wie das gregorianische Choral, Organum, die Polyphonie des 13. Jahrhunderts und die Polyphonie der Renaissance dar.²

Anders sind konzipiert zwei weitere *Pater noster*-Kompositionen und ich möchte auf diese näher eingehen. Die eine ist der *Pater noster* in slowenischer Sprache, aber in einer etwas freien von Slavko Osterc (1895-1941) aus dem Jahre 1931. Sieben Jahre später ist der Vater unser von Karol Pahor (1896-1974) entstanden. Dieser Text ist aber kein liturgischer, sondern eine freie Nachdichtung Text von Ivan Cankar.

Slavko Osterc galt im Jahrzehnt vor dem Zweiten Weltkrieg als die ausgeprägteste Komponisten-persönlichkeit im damaligen Jugoslawien. Osterc bemühte sich energisch um musikalische Ideale, die er besonders bei Alois Hába kennengelernt hat. Er wirkte international bei der SIMC (Société internationale de musique contemporaine) mit und organisierte verschiedene Konzerte mit zeitgenössischer Musik im In- und Ausland. Mit fast etwa gleichaltrigen Pahor hat Osterc viel gemeinsam. Da ist zuerst das Interesse für die zeitgenössische Musik, dann aber auch die linke Orientierung und die Sympathie für die Sowjetunion. Trotz seiner sehr radikalen linken Orientierung hat Osterc auch viele sakrale Werke geschrieben. Seine Version von *Vater unser* (*Oče naš*) für gemischten Chor entstand im Jahre 1931 und ist in Ljubljana in der Glasbena matica erschienen. Den Text hat sein Freund, Univ. Prof. Dr. Rajko Nahtigal, ein berühmter slowenischer Philologe, übersetzt und das Stück ist auch gewidmet. Das Text ist besonders im zweiten Teil ein wenig verändert und lautet: „Gib und Gesundheit, die Seele beruhig, das Herz erheiter, die Freunde hauch ein, mit Glück beschenk Deine Kinder, Du allmächtiger ewiger Vater. Amen!“

Das Stück hat drei Teile: der erste – langsam – ist für den gemischten, der zweite – wieder langsam und dann schneller – für Frauen- und der dritte wieder für den gemischten Chor geschrieben. Das Fugato Schluss endet mit einer Gradation auf das Wort „Amen“ und ist mit „schnell“ gekennzeichnet. Das Stück bedeutet im Osterc Schaffen ein Rückschritt in seiner Entwicklung, weil es sehr diatonisch, sogar tonal – sowohl im linearen Sinne als im vertikalen Sinn ist. Im Chor *Oče naš* sind benachbarte Stimmen oft in parallelen Terze und Sexten geführt, wie Tomaž Šegula festgestellt hat.³ Es geht also um eine traditionelle Vertonung mit etwas geänderten Text.

Das zweite Beispiel stammt von Osterc's Freund Karol Pahor. Der gemischte Chor *Das Vaterunser des Knechtes Jernej* des Komponisten Karol Pahor ist eines populärsten

1 Jacobus Gallus, »Pater noster«, in: *Opus musicum 1/69* in: Denkmäler der Tonkunst in Österreich 24/16, und: *Monumenta artis Musicae Sloveniae* 7/49.

2 Andrej Misson (1960), slowenischer Komponist und Professor auf der Musikakademie in Ljubljana.

3 Tomaž Šegula, »Zborovske kompozicije Slavka Osterca« [»Chorkompositionen von Slavko Osterc«], in: *Muzikološki zbornik VI* (1970), S. 54-74.

Werke der slowenischen Chorliteratur.⁴ Das Werk ist 1938 entstanden und hat bis heute nichts von seiner Beliebtheit verloren.⁵

Der Komponist Karol Pahor wurde 1896 in Triest geboren und hat dort am Konservatorium studiert. Dann verbrachte er alle vier Kriegsjahre an der Front und konnte seine Studien erst nach dem Kriege, zuerst in Wien und später in Bologna im Jahre 1923 beenden. Nach der Rückkehr war er vielseitig als Musiklehrer und Musiker in slowenischem Küstenland tätig, das nach dem ersten Krieg Italien einverleibt wurde. Bald aber musste er wegen des faschistischen Terrors gegenüber den Slowenen nach Jugoslawien flüchten um sein Leben zu retten. Hier war er zuerst Professor am Gymnasium in der bosnischen Stadt Banja Luka, dann in Ptuj und Maribor in Slowenien. Gleichzeitig studierte er privat Komposition bei Slavko Osterc. Osterc starb bald nach dem Kriegsanfang, im Mai 1941 in Ljubljana. Zu dieser Zeit übersiedelte Pahor aus von Deutschen okkupierten Maribor nach Ljubljana, die unter italienische Okkupation stand. Bald hat er sich der Widerstandsbewegung angeschlossen und wurde einer der bekanntesten und populärsten Partisanenkomponisten. Später wurde er Professor an der Musikakademie in Ljubljana. Er widmete sich besonders der istrischen und belakrainischen Folklore und schrieb viele Werke für Kinder- und Jugendchöre.⁶ Die radikale, manchmal sogar extrem atonale Musik, die Pahor vor dem Krieg geschrieben hat (zwei Streichquartette u. a.), hat er nun zugunsten einen mehr auf den Ausdruck gerichteter Musiksprache aufgegeben. Das zeigt bereits der Chor *Oče naš hlapca Jerneja*.

Der slowenische Schriftsteller Ivan Cankar (1878-1918) war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des slowenischen Geisteslebens am Anfang des 20. Jahrhunderts. Er lebte zwar lange Zeit in Wien und übte schärfste Kritik an der slowenischen Gesellschaft dieser Zeit. Seine Novelle *Der Knecht Jernej und sein Recht* entstand vor gerade hundert Jahren im Jahr 1907, als Cankar an der Liste der sozial-demokratischen Partei erfolglos kandidierte. Mit dieser Novelle schuf er ein außerordentlich radikales gesellschafts-kritisches Werk. Das Hauptgedanke ist der Antagonismus zwischen der Arbeit und dem Erfolg der Arbeit und die Erkenntnis über die Abhängigkeit zwischen dem Suchen des Sozialrechtes und dem Blick auf die Welt, bzw. die Weltanschauung. Jernej ist ein bäuerlicher Mensch, kein städtischer Proletarier. Cankar zeigt in der Novelle das individuelle psychologische Drama einen bäuerlichen Menschen, aber auch ein allgemeines oder typisches Schicksal eines rechtlosen Arbeiters in der (damaligen, vielleicht auch heutigen) kapitalistischen Gesellschaft.

Die Geschichte - kurz gefasst - ist die folgende: der Knecht Jernej hat 40 Jahre lang gearbeitet und hat dem Bauern Sitar zum Reichtum verholfen. Nach dessen Tod kommt es zuerst zu einem offenen Streit, später zu einem Konflikt zwischen dem Knecht und dem neuen Hausherrn. Jernej ist überzeugt, daß er nun die Hauptrolle in Haus behalten müßte. Selbstverständlich schickt ihn der junge Hausherr aus dem Hause. Nun beginnt Jernejs Suchen nach seinem Recht. Wie seine Vorahren einst an das alte Recht (*stara pravda*)

4 Primož Kuret, „Das Vaterunser des Knechtes Jernej von Karol Pahor«, in: *Komponist und Literatur im Kulturambiente der Neuzeit*. Colloquium Brno 3.–5. Oktober 1994 (hrsg. V. Petr Macek). Brno 1998, S. 164; Marko Vatovec, »Pahorjev opus mešanih zborov in njegov Očenaš hlapca Jerneja«, v: *Pahorjev zbornik* (ur. Edo Škulj). Ljubljana 2005, S. 85.

5 Die Partitur ist beim Verlag Glasbena Matica im Jahre 1943 erschienen.

6 Vgl. Primož Kuret, »Istrianische Folklore und ihr Einfluß auf die zeitgenössische slowenische Musik«, in: *Colloquium – Innovationsquelle der Musik des 20. Jahrhunderts*, Brno 1983, Brno 1992, S. 213-217.

geglaubt hatten, so glaube auch Jernej an ein absolutes, von Gott gegebenes Recht. Solch ein Recht ist die überzeitliche, übernatürliche, im wahren Sinne metaphysische Dimension *Jernejs* Vorstellung über das Recht. Ihn charakterisieren eine christliche Nächstenliebe und ein weiches Herz. Er kommt aber in eine harte Welt, die ihn für einen Narr hält, wenn er sein Anrecht auf die Früchte seiner Arbeit geltend machen will. Ihr konkreter Inhalt deckt sich mit dem sozialistischen Begriff der Arbeit als menschliche Substanz des Seins. Jernej sucht sein Recht zuerst auf dem Lande, bei seinen Mitmenschen, dann beim Gerichtshof in Ljubljana, er will sogar zum Kaiser nach Wien. Dort aber schickt man ihn nach Hause. Überall bekommt er dieselbe Antwort: der Hausherr ist Hausherr und der Knecht bleibt Knecht und überall sucht er mit fast gleichen, mit einem „alttestamentischen“ Pathos erfüllten und wie in Stein gehauenen Worten nach einer absoluten Gerechtigkeit: *Wem gehört das Haus, demjenigen, der es gebaut hat, oder jenem, welcher gekommen ist und sich ins Bett gelegt hat?* Jernej kann das nicht erfassen und nicht begreifen. Er glaubt an ein absolutes Recht. Im *Oče naš hlapca Jerneja* sehen wir ein offenes, direkt ausgesprochenes Mißtrauen an den Menschen und die ersten Anzeichen eines weniger geduldigen Suchens. Die Geschichte hat ein trauriges Ende. Als er ganz staubig, ermüdet und zerbrochen den Dorfpfarrer als die letzte Instanz und zugleich den „ersten Verkünder des Wortes Gottes“ und die Entscheidung bitett und dieser ihn ins Knien, Beten und Weinen verweist, verliert der einmal gläubige und friedliche Knecht seinen Glauben und seine Hoffnung. Er nimmt die strafende Macht Gottes in Besitz und setzte das Haus in Brand. Eine wüldgewordene Menschenmasse wirft ihn in die Flammen.

Knecht Jernej ist Cankars populärstes Werk und in 18 Fremdsprachen übersetzt. Cankar selbst hat gesagt, daß er eine Agitationsbroschüre schreiben wollte, es ist aber seine beste Novelle geworden. Er hat darauf hingewiesen, daß das Werk im Wahlkampf, in einer unmittelbaren Verbindung von Politik und politischem Kampf geschrieben wurde. Die Verbundenheit mit den politischen Umständen ist aber nicht nur äußerlich. Cankar war beim Schreiben der Novelle nicht nur als Politiker, sondern auch als Künstler, persönlich stark betroffen. Man muß eigentlich alle Verhältnisse - die äußerlichen und inneren, die gesellschaftlichen und persönlichen - kennenlernen, um Cankars Entscheidung, die Geschichte vom *Knecht Jernej* zu schreiben, verstehen. Neben einer künstlerisch formalen, hat er auch die bis dahin ausgeprägteste revolutionäre Idee in der slowenischer Literatur geschaffen. Cankar zeigt sich als Kritiker der Verhältnisse und Analytiker der Situation in der Zeit des Fin de siècle.

Cankars Werke waren unmittelbar vor und nach dem zweiten Weltkrieg erneut aktuell und beliebt, auch bei den slowenischen Komponisten. So hat z.B. Matija Bravničar (1897-1977) die ganze Novelle *Der Knecht Jernej* als eine Oratorienoper, bzw. eine »Oper der Massen« in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg komponiert und im Jänner 1941 auch uraufgeführt. Diese Novelle von Ivan Cankar hat sehr viel Interesse auch bei den kroatischen Komponisten gefunden (Antun Dobronić, Krešimir Fribec). Die älteste Vertonung Cankars Novelle hat brünner deutscher Komponist Alfred Mahowsky (1907-1932) in drei Akten im Jahre 1931/32 geschrieben. Die Uraufführung fand am 30. Mai 1932 in Brünn statt. In Ljubljana wurde sei bereits am 29. September in slowenischer

Sprache aufgeführt.⁷

Karol Pahor hat sich für das Komponieren von Cankars Text aus derselben Motiven entschlossen, aus welchen Cankars Novelle entstanden ist. Es geht um das zentrale Bruchstück, das berühmte *Vaterunser*. Cankar hatte darüber gesagt, daß er tagelang mit diesen wenigen Zeilen beschäftigt gewesen sei. Sie lauten:

*Vater unser, der du bist im Himmel... ich suche die Gerechtigkeit, die du den Menschen gegeben. Was du gesagt hast, wirst du nicht widerrufen, was du geschrieben, wirst du nicht auslöschen. Ich habe kein Vertrauen mehr, nicht zu den Menschen und nicht auf mein Recht; ich vertraue nur auf deine Schrift ... Vater unser, der du bist im Himmel ... der du unendlich barmherzig bist, gib dem Bettler das Almosen; der du unendlich gerecht bist, gib dem Arbeiter seinen Lohn. Belohne den Knecht, der hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, gib ihm zu essen und zu trinken! Befehle, auf dass dein Wort lebendig werde und Gerechtigkeit alle Herzen erfülle! Vater unser, der du bist im Himmel, versuche sie nicht zu lange, berühre mit deinem Finger ihre Augen, damit sie gläubig sehend werden, und auch deinen Knecht versuche nicht zu lange, denn er ist schon alt und gebrechlich. Tröste du ihn, weil er traurig ist und voller Bitternis! Vater unser, der du bist im Himmel!*⁸

Cankars Gedanken und Werke wurden in der Zeiten vor dem zweiten Weltkrieg wieder aktuell. Schwere politische Krisen inner- und außerhalb Jugoslawiens, die soziale Bedrängnisse und die drohende Gefahr eines Krieges ließen Cankars Worte lebendig werden. In dieser Zeit griff man überhaupt oft und gern zu Cankars Werke, so auch Karol Pahor, der als ein erfahrener Komponist auch die Probleme der Zeit paradigmatisch verstand und Cankars Text semantisch ausdeutete. Unberührt aber ließ er dabei Cankars Aussage.

Die Komposition *Vaterunser* ist für 6-stimmigen Chor. Teilweise erweitert der Komponist einzelne Stimmen bis hin zur 8-Stimmigkeit. Das Werk ist homophon und syllabisch. Es hat drei Teile. Im ersten bekennt Jernej sein Mißtrauen, aber auch seinen Glauben an Gott. Der Anfang des zweiten Teiles ist dem ersten Teil ähnlich, doch das Gebet wächst nun fast zur Beschwörung und damit zum dramatischen Höhepunkt. Den dritten Teil - *maestoso* - kennzeichnen *fortissimo* und starke Akzente. So enthält die Bitte und den Glauben des armen Greises, dem Gott die einzige Hoffnung bedeutet. Das Werk gipfelt in der Wiederholung der Worte »Vater unser«, wobei der Komponist nur einmal und kurz Melismatik und Sequenzen verwendet. Nach einer kürzeren Gradation folgt ein *lento pesante* mit einer Reihe von Septakkorden, bis sich am Ende die dramatische Spannung beruhigt. Das Anfangsmotiv kehrt noch einmal gekürzt, variiert und im Ausdruck resigniert wieder. Der symbolische Inhalt von Cankars Text hat seinen Wiederhall in Pahors Musik gefunden. Pahor benützt häufig kleine Intervalle (besonders Prima und Sekunda - das größte Intervall ist die Quinte!). Der Charakter des Werkes ist deklamatorisch, der Rhythmus ist vom Text abhängig. Darum gibt es hier keine Taktvorzeichnung und Taktstriche. Dieses Losgelöstsein von Akzentstufentakt verlangt ein neues intensives Aufeinanderhören der Interpreten. Dies gibt der Musik ein freies, fast

7 Jitka Bajgarova, „Knecht Jernej - eine Oper vom brünner deutschen Komponisten Alfred Mahowsky“, in: *Centuries of Music in Slovenia (Jubilee 20th Slovenian Musical Days 2005)*, hg. Primož Kuret. Ljubljana 2006., S. 388–397.

8 Die Übersetzung von Ignaz Rebosu, erschienen in der Zeitschrift *Der Aufstieg*, 13. Jahrgang, Bern 1932.

improvisatorischen Duktus und eine besondere Spontanität. Der Gestus der Musik, verschiedene Floskeln und Verzierungen haben ihre Wurzeln im Text und geben ihm die entsprechende musikalische Dimensionen und den charakteristischen Ausdruck. Diese Aufführungen, die nicht auf alle Feinheiten der kompositorischen Struktur aufmerksam machen konnten, sollten zeigen, in welcher feinsinniger und bedachter Weise Pahor dem Text nachspürt, ihn abbildet, ihn aber auch zu einer kleinen dramatischen Situation weiterdeutet.

Cankar hat ein Gehör für das Melos und der Rhythmus der slowenischen Sprache. Er selbst hat oft gesagt, dass jedes Wort, jeder Satz seine eigene Melodie haben muss. Der Komponist mußte diese Melodie nun richtig finden und den Text illustrieren. Der Text bleibt nämlich der bedeutendste Imperativ. Auf der anderen Seite wollte Pahor auch ganz bewußt ein Werk schreiben, das für ein breites Publikum verständlich sein sollte und das zu dem von vielen Chören aufgeführt werden konnte. Daneben bedeutet der Chor den Ausdruck einer sehr ausgeprägten sozial-kritischen Richtung, die für die slowenische Kunst vor dem zweiten Weltkrieg charakteristisch ist. Mit diesen Werk Pahors aber hat sich diese Richtung auch in der slowenischen Musik manifestiert.

Objavljeno v : *Sacrum a profanum v hudbe 20. storočja*. 9. mezinárodné sympóziu v rámci festivalu Melos-Étos. Komitee: Mieczyslaw Tomaszewski...[et al.]. [Bratislava], Hudebné centrum, 2007. Str. 159–164.

Povzetek

Dva različna očenaša, Slavka Osterca in Karola Pahorja

Osterčeva uglasbitev očenaša za mešani zbor je nastala leta 1931 in je izšla pri ljubljanski Glasbeni matici. Besedilo je priredil njegov prijatelj, prof. dr. Rajko Nahtigal, slavni slovenski filolog, kateremu je skladba tudi posvečena. Nahtigal je besedilo nekoliko spremenil in se glasi: »Oče naš večni, ki si v nebesih! Naj posvečeno bode ime Ti, zgodi se volja, Oče naš, Tvoja, kakor v nebesih, tudi na zemlji. Kruh naš nebeški daj tudi danes! Greh nam odpusti, kakor dolžnikom mi odpustimo. Varuj skušnjav nas, reši nas zlega. Zdravje dodeli, dušo pomiri, srce razvedri, veselje vdihni, s srečo obžari Tvoje otroke. Ti vsemogočni Oče naš večni! Amen.« - Vrh Pahorjevega ustvarjanja pomeni *Očenaš hlapca Jerneja*, v katerem sta srečno sožitje našla njegov življenjski in umetniški kredo. Narejen je po vzoru pravoslavnih liturgičnih zborov, dramaturško zelo tehtno in domiselno oblikovan. Cankarjevo besedilo se glasi: »Oče naš, kateri si v nebesih... Tvoje pravice iščem, ki si jo poslal na svet! Kar si rekel, ne boš oporekel! Kar si napisal, ne boš izbrisal! Ne v ljudi ne zaupam, ne v svojo pravico ne zaupam, v Tvoje pismo zaupam. Oče naš, kateri si v nebesih... Neskončno si usmiljen, daj beraču vbogajme; neskončno si pravičen, daj delavcu plačilo! Oblagodari hlapca, ki je pravice lačen in žejen, nasiti ga in napoji! Samo ukaži, pa bo živa tvoja beseda in bo napolnila vsa srca, da bodo spoznala pravico! Oče naš, kateri si v nebesih... ne izkušaj jih predolgo, dotakni se s prstom njih oči, da bodo čudežno izpregledale; in tudi tvojega hlapca ne izkušaj predolgo, ker je že star in nadložen; in potolaži ga, ker je potr in slab od bridkosti! Oče naš, kateri si v nebesih...« (Edo Škulj)

Die Bedeutung der Musik in der slowenischen Widerstandsbewegung

Die kompositorische Rezeption des Zweiten Weltkriegs und der Widerstandsbewegung in Slowenien ist ein Thema mit unterschiedlichen Aspekten.¹ Es gibt zwar verschiedene Analysen, aber im Großen und Ganzen ist der Gegenstand noch nicht hinreichend untersucht worden. Schon während des Krieges reflektierten verschiedene Kompositionen Kriegsereignisse und Gräueltaten, besonders aber unmittelbar nach dem Krieg, als viele persönliche Aussagen unmittelbarer Zeugen des Geschehens entstanden. Viele von ihnen wollten das slowenische Selbstbewusstsein stärken, manche sollten zugleich Mahnung an nachfolgende Generationen sein. So hatte diese Musik eine besondere Funktion zu erfüllen, sie ist eine „bedeutende“ Musik, wie Constantin Floros es genannt hat. Sie ist nicht nur Form, Struktur und Klangspiel sondern viel mehr. Sie transportiert seelische und geistige Erfahrungen, persönlich Erlebtes und Gefühltes, Autobiographisches. So vertrat Gustav Mahler die Ansicht, dass sich in der Musik der ganze Mensch ausspreche: der fühlende, denkende, atmende, leidende Mensch. Musik involviert seiner Meinung nach auch das Gedankliche. Sie wendet sich an den ganzen Menschen, ist Ausdruck des ganzen Menschen. Das ist eine Position, die dem Formalismus gleichsam ein Schnippchen schlägt.²

In Slowenien waren die Widerstandsbewegung und der Partisanenkrieg lange Zeit nach dem Krieg geradezu ein nationaler Mythos. An zahlreichen Nationalfeiertagen erinnerte man sich der glorreichen vergangenen Tage, die ihr Echo in allen Künsten, auch in der Musik, fanden. Es entstand das jährliche Festival „Musik und Revolution“ (gegründet 1973), welches vielen Komponisten die Möglichkeit gab, neue Werke zu schreiben und aufzuführen.

Viele musikalische Kunstwerke, die von einem besonderen Nimbus umgeben sind, verdanken ihren Ruhm nicht zuletzt den humanitären Botschaften, die sie verkünden. Wirklich verständlich wird dies erst vor dem Hintergrund der nationalen, politischen und kulturellen Lage Sloweniens vor dem Zweiten Weltkrieg.³

Nach dem Ersten Weltkrieg bedeutete der politische Umbruch im Herbst des Jahres 1918 einen großen Wendepunkt. Dieses Jahr brachte das Ende des Krieges und zugleich das Ende einer mehrere Jahrhunderte dauernden schicksalhaften Verbindung der Slowenen mit der ganzen mitteleuropäischen Kultur. Der neue Staat Jugoslawien ermöglichte den Slowenen zu Beginn eine größere und selbstständigere Entwicklung. Die Hoffnung auf ein neues Leben und eine neue Kunst begeisterte die jungen, erhitzten Geister dieser Zeit. Es war eine Vorahnung neuer Beziehungen zwischen den Völkern, die sich nach dem Krieg ergeben sollten. Doch bald verfolgte das unitaristische Serbentum den Grundsatz, der Staat solle mit der Nation eins sein. So mussten die Slowenen erneut einen Großteil ihrer Energie aufwenden, um bereits erreichte Grundlagen nationaler

1 Bogomil Gerlanc (Hrsg.), *Pesem borb in zmag* [Das Lied vom Kämpfen und Siegen], Ljubljana 1964; Radovan Gobec (Hrsg.), *Naša partizanska pesem* [Unser Partisanenlied], Ljubljana 1980; Franc Križnar, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju* [Die slowenische Musik im nationalen Befreiungskampf], Ljubljana 1992.

2 Constantin Floros, „Publizitäre und private Botschaften in der Musik“, in: *Musik als Botschaft*, Kongressbericht Bratislava 1991, hrsg. von Peter Vazan, Bratislava 1995, S. 97.

3 Primož Kuret, „Slowenische Musik – eine Problemstellung“, in: *Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart* (Slowenische Musiktage 1988), hrsg. von dems., Ljubljana 1992.

Ursprünglichkeit aufrecht und am Leben zu erhalten. Die weitere politische und kulturelle Entwicklung wies jedoch bald mit Schärfe auf die Tatsache hin, dass bloße Hoffnungen und Wünsche noch lange nicht genügten. Eine Reihe schwerer Missgeschicke und unerwarteter Erkenntnisse zertrümmerten bald nach Kriegsende jede Hoffnung und ließen sie einer großen Enttäuschung weichen. Zu nennen ist hier besonders die Aufteilung des slowenischen Gebiets an vier Staaten (Jugoslawien, Italien, Österreich, Ungarn). Die Slowenen hatten zwar einen eigenen Nationalstaat, gleichzeitig aber verloren sie mehr als ein Drittel ihres Gebiets. Jugoslawien – selbst ein Vielvölkerstaat – verblieb in der Rolle des Beobachters, die Slowenen allein aber waren zu schwach, um eine derartige Politik wesentlich ändern zu können.

Im Gegensatz hierzu kann man die kulturelle Entwicklung durchaus positiv beurteilen. Die jungen slowenischen Künstler, Musiker und Komponisten dieser Zeit folgten den aktuellen Richtungen und wirkten mit dem Komponisten Slavko Osterc (1895-1941) auch erfolgreich in der internationalen Musikarena der IGM.⁴ Vor diesem Hintergrund bewahrte sich die nationale Ideologie, die Verbundenheit, mit der Überlieferung, einen großen Einfluss. Schwere politische Krisen inner- und außerhalb Jugoslawiens vor dem Zweiten Weltkrieg, die sozialen Bedrängnisse und die drohende Gefahr eines Krieges hatten in der slowenischen Kunst dieser Zeit einen überraschend hohen Anteil sozialer Themen zur Folge. Dies zeigte sich natürlich besonders klar in der Literatur, wo die Werke des großen slowenischen Schriftstellers Ivan Cankars (1878-1918) mit ihrer sozialkritischen Note wieder sehr aktuell wurden. In der neuesten Literatur fanden die Werke von Lovro Kuhar, Prežihov Voranc, Anton Ingolič, Miško Kranjec und vieler anderer wieder ihren Platz. Dieser Richtung schlossen sich auch einige Komponisten an, so z.B. Karol Pahor (1895-1974), der seine Geburtsstadt Triest Anfang der 1920er-Jahre wie viele andere Slowenen wegen des faschistischen Regimes verlassen musste. Sein Chorwerk *Očenaš hlapca Jerneja* („Das Vaterunser des Knechtes Jernej“) auf einen Text von Cankar aus dem Jahr 1938 ist ein glänzendes Zeugnis dieser Zeit.

Der Zweite Weltkrieg bedeutete eine noch weiter gehende Zerteilung Sloweniens, das von Italienern, Deutschen und Ungarn okkupiert war. Die Italiener und besonders die Deutschen gefährdeten nicht nur die politische Unabhängigkeit und Souveränität der Slowenen, sondern auch ihr physisches Weiterbestehen. Nach der Niederlage Jugoslawiens im April 1941 wollten die Deutschen einen Teil der slowenischen Gebiete dem Reich anschließen (es ging um die Südsteiermark, Gorenjsko/Oberkrain und das Mežicatal), um das slowenische Volk als ethnische Einheit zu tilgen. Darum deportierte man in großer Zahl Slowenen aus dem Lande und siedelte mehr als 10.000 Gottscheer Deutsche in der Südsteiermark an. Für diese Gebiete wählten die Nationalsozialisten ein ähnliches System wie für das Eisass, Lothringen und Luxemburg und bildeten zwei Verwaltungseinheiten (Untersteiermark und die besetzten Gebiete Kärntens und Krains), welche unmittelbar Hitler untergeordnet waren. Obwohl aus verschiedenen Gründen (Personalfragen, Partisanenkampf) diese Gebiete den Charakter eines besetzten Gebietes erhalten hatten, galten hier das deutsche Recht und seit 1942 auch das Nürnberger Rassengesetz sowie die Militärpflicht. Vom ersten Tag der Okkupation an verliefen zwei verschiedene Prozesse: die konsequente Vernichtung alles Slowenischen und die systematische Germanisierung (Hitler-Jugend, Deutsche Jugend, Steirischer Heimatbund,

4 Vgl. Primož Kuret (Hrsg.), *Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc*, Ljubljana 1995.

Kärntner Volksbund, Wehrmannschaft usw.) Der ganze Okkupationsapparat versuchte Hitlers Anordnung: „Machen Sie mir dieses Land wieder deutsch!“ zu realisieren. Das genozide Verhalten der deutschen Nazibehörden im Jahre 1941 war ein harter Schlag für die Slowenen. Um diesen Gefährdungen entgegenzuwirken, bildete sich eine mächtige Widerstandsbewegung, die unter der Kommunistischen Partei Sloweniens auch andere slowenische Parteien und Gruppen sammelte und an der die slowenische Intelligenz in hohem Maße beteiligt war. Es waren Werke gefragt, die den Widerstand anstachelten, Werke, die allgemein verständlich waren. Charakteristisch für sie sind Einfachheit, formale Korrektheit, Anlehnung an die einheimische Tradition oder sogar an die volksmusikalische Tradition. Bemerkenswert ist, dass ein Teil der großen bürgerlichen slowenischen Parteien (Christdemokraten, Liberale) und besonders die katholische Kirche in den von Italienern okkupierten Gebieten sich von der Befreiungsbewegung distanzieren und zum Teil mit den Okkupanten kollaborierten, was viele innere Konflikte verursachte, die im Bürgerkrieg eskalierten.

Ein Großteil der Slowenen, darunter auch viele Künstler, Komponisten und Musiker, kämpfte besonders nach der Kapitulation Italiens im September 1943 als Partisanen mit dem Gewehr und der Musik. Große Literatur, viele Erweckungs- sowie Aufstandslieder, Partisanen-Kunstlieder, vokale und vokal-instrumentale sowie rein instrumentale Musik entstanden in den Jahren 1941-45. Man sang Arbeiter- und Revolutionslieder zum Thema Antifaschismus, dazu kamen noch die Lieder aus der Zeit der russischen Revolution, wie auch Lieder aus dem spanischen Bürgerkrieg.

Aus dieser umfangreichen Literatur erwähne ich einige besonders charakteristische Lieder. Beim ersten Lied handelt es sich eigentlich um das erste Partisanenlied überhaupt. Es ist das Lied *Hej, brigade* („He, Brigaden“). Der Text und die Musik des Liedes entstanden im Oktober 1942 in Ljubljana. Der Autor des Textes ist der berühmte slowenische Dichter Matej Bor (1913-1993), der auch die Melodie schuf. Seine Liedersammlung *Previharimo viharje* („Überstehen wir die Stürme“) erschien unter den schwersten Bedingungen noch im Jahr 1942 in den Partisanendruckereien als Zyklostil und im Druck. Aus seinem Lied „He, Brigaden“ atmet ein außerordentlicher Kampfgeist, bestimmt für die Brigaden, die schon beweisen würden, dass sie auf ihrem Boden Herr sind.

Der Komponist Karol Pahor (1896-1974) war schon 45 Jahre alt, als er Partisan wurde. Er hatte schon im Ersten Weltkrieg drei Jahre in den vorderen Reihen an der italienischen Front gekämpft, und durch diese Ereignisse angeregt entstanden viele seiner Werke, die damals zeitgenössisch modern und atonal waren. Pahor gehörte dem Kreis um Slavko Osterc an. Auf meine Frage (ich war sein Student), warum er so radikal schrieb, antwortete er mir: „Im Ersten Weltkrieg mussten wir noch grässlichere Musik an den Bergen von Sabotin und Skabrijel [bei der Stadt Gorica/Görz, wo zwölf italienische Offensiven gegen die österreichischen Verteidiger erfolgten und Hunderttausende den Tod fanden] hören“. Nun musste sich auch Pahor neuen Verhältnissen anpassen, und so entstand der noch heute beliebte Chor *Na juriš* („Sturmangriff“). Der Text spricht über den Sturmangriff auf die feindlichen Soldaten und ist ein Racheschrei für alle Grausamkeiten, die sie begingen, zugleich aber auch ein Appell für die Freiheit und ein besseres Leben. Pahor wurde auch der erste Chorleiter des damals legendären Partisanen-Invalidenchors.

Unter den markantesten Komponisten befand sich neben Pahor auch Marjan Kozina (1907-1966).⁵ Bei Kriegsausbruch war Kozina Dozent an der Belgrader Musikakademie und schon in ganz Jugoslawien durch einige originelle Kompositionen aus dieser Zeit bekannt. Besonders erfolgreich war die berühmte Ballade *Miroslav Krležas* von Petrica Kerempuh, die von Außenseitern der Gesellschaft spricht, welche von den Behörden gefoltert und verfolgt wurden. Im Sommer 1943 glückte es Kozina, aus Belgrad in seine Geburtsstadt Novo mesto zurückzukehren. Im September war er bereits Partisan.

Kozina, der bei Joseph Marx in Wien und bei Josef Suk in Prag studiert hatte, schrieb viele Lieder und Chöre für jeden Tag. Einer der bekanntesten Chöre ist *Hej, tovariši* („He, Genossen“) von Dezember 1943, nach einer Idee, die während des Kampfs mit den Deutschen im Oktober desselben Jahres entstanden war. Der Text des Dichters Franc Kosmač (1922-1974) ruft zu den Waffen, „weil die Fremdlinge aus dem Land müssen; es warten auf uns die slowenischen Länder: Steiermark, Kärnten, Küstenland. Uns ist nicht leid das Blut für ein freies Slowenien.“

Aber das alles war ein Repertoire, das man für den Alltag während des Krieges und nach Kriegsende bei vielen Feiern brauchte. Für und heute ist anspruchsvollere Musik, die aus Kriegserlebnissen erwachsen ist, von größerem Interesse. Auch auf diesem Gebiet hat Kozina viel geleistet. Als persönliche Aussage über und Erinnerung an Kriegsergebnisse schrieb er neben etlichen Chören und Märschen auch zahlreiche Lieder und eine Symphonie. Die viersätzigige Symphonie trägt symbolische Satzbezeichnungen: Der erste Satz heißt *Ilova gora*, nach einem Berg in der Nähe von Ljubljana, wo schwere Kämpfe mit den Deutschen stattfanden, bei denen der Komponist selbst mitkämpfte. Kozina betonte, er habe gar nicht realistisch die Schlacht mit Dum-Dum-Geschossen, Maschinengewehren, Minen, dem Stöhnen der Verwundeten oder den grausamen Sturmangriff der Partisanen imitieren und assoziieren wollen. Darum sind die Motive sehr verschieden: auf der einen Seite kurz, rhythmisch, auf der anderen Seite mit einer melodischen Erfindung, die für Kozina charakteristisch ist. Diese Dualität führt zwar zu krassen Gegensätzen; Kozina wusste diese aber meisterhaft zu lösen.

Der zweite Satz ist den *Padlim* („Gefallene“) gewidmet, der dritte ist der sehr populäre Satz *Bela Krajina*, in dem der Komponist einige Volksmotive aus diesem Gebiet im Süden Sloweniens bringt, welches das erste freie slowenische Gebiet im Krieg war. Der letzte Satz – *Proti morju* („Gen Meer“) – drückte die Hoffnungen der Slowenen nach einem eigenen Meer aus. Die Symphonie entstand zwischen 1947 und 1951 und gilt noch heute als die größte, intimste und bedeutendste musikalische Aussage aus der Zeit der slowenischen Widerstandsbewegung. Die Symphonie ist im spätromantischen und neoklassizistischen Stil geschrieben. Am bedeutendsten ist aber die Harmonie von ästhetischen und ethischen Elementen. Jeder Satz ist eine Einheit für sich, also eine Art symphonischer Dichtung.

Schon während des Krieges und nach ihm entstanden einige Lieder Kozinas nach Texten von Matej Bor. Besonders berühmt sind die folgenden: *Težak, grenak je ta čas* („Schwer und bitter ist diese Zeit“); *Našo barako zamelo je* („Unsere Baracke wurde zugeschnitten“) und *Srečanje* („Begegnung“), auf welches abschließend näher eingegangen

⁵ Primož Kuret, „Marjan Kozina – prispevek za biografijo“ [Ein Beitrag zur Biographie], in: *Muzikološki zbornik* (1971), S. 90-101; ders., „Marjan Kozina Composer of Revolt, and Optimism“, in: *Slowenische Musiktage* 1998, hrsg. von dems., ebd. 1999, S. 141-148

werden soll. Dieses Lied stammt aus dem Zyklus *Ljubezen v viharju* („Die Liebe im Sturm“) - eine autobiographische Aussage über den Tod der Frau von Bor, einer Partisanin, welche von den slowenischen Kvinfoslingen (Domobranci), als sie schon verwundet war, ermordet wurde.

Das Lied handelt davon, wie der Dichter ihr Grab und ihr Skelett entdeckte. Das Lied spricht zwar über die zwei Themen Eros und Thanatos, es geht aber um viel mehr, es geht um den starken Willen zum Widerstand, zur eigenen Existenz und um den Glauben an die Freiheit. Kozina war ein guter Kenner der Literatur, was er schon vor dem Krieg mit seinen „Chinesischen Liedern“ (*Kitajske pesmi*) bewiesen hatte. Kozinas Musik ordnet sich dem Text unter: Ariose Abschnitte der Leidenschaft bilden einen lyrischen Kontrast zu rezitativischen dramatischen Aussagen. Die Stimmung wechselt von realistischer Erzählung zu wilder Verzweiflung mit unvermittelten lyrischen Momenten. Kozina baut ein Drama mit einfachen, manchmal im ungewöhnlichen Modulationen, aber immer mit einem außerordentlichen Sinn für die Architektonik. Das inhaltliche Thema der Liebe verpflichtet sich musikalisch mit dem Thema des Todes.

Auch für Marjan Kozina bilden Leben und Schaffen, Biographie und Kunst eine untrennbare Einheit. Auch Kozina läßt sich in seiner Produktion von ästhetischen, literarischen und philosophischen Ideen anregen. Die geläufige Strukturanalyse reicht deshalb für die Erforschung der Kunstwerke nicht aus. Sie bedarf der Ergänzung und der Erweiterung um Fragestellungen der biographischen Forschung sowie der Entstehungsgeschichte der Werke. Die Anregungen, die ein Musiker bei der Komposition eines Werkes empfing, die Intentionen, die er damit verfolgt, sind ein ebenso relevanter Forschungsgegenstand wie die Form und die Struktur. Und wie Floros unterstrichen hat: „Wir dürfen nicht vergessen [...], an wen sich die Komponisten wenden und was sie mit ihrer Musik bewirken wollen“.⁶

Das Thema des Kriegs bewegte viele andere slowenische Komponisten mit mehr oder weniger erfolgreichen Stücken. Auch später entstand eine umfangreiche Literatur, die aber nicht immer solche Anziehungs- und Überzeugungskraft hat wie z.B. Werke von Marjan Kozina, Karol Pahor, Blaž Arnič (Symphonie Nr. 5 – *Vojne vihre* [„Symphonische Stürme“], symphonische Dichtung *Gozdovi pojejo* [Die Wälder singen“]), Rado Simoniti (Oper *Partizanka Ana* [„Die Partisanin Anna“]), Radovan Gobec (Oper *Kri v plamenih* [„Das Blut in Flammen“], Kantate *Hej, partizan* [„He, Partisan“]), Demetrij Žebre (*Svobodi nasproti* [„Der Freiheit entgegen“]) u. a., was auch von der Kreativität der verschiedenen Komponisten abhängig ist. Die nächste Generation schrieb zwar auch Werke, welche die Widerstandsbewegung besingen, aber mit viel weniger Erfolg als ihre Vorgänger.

Objavljeno v: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002. Hg. von Helmut Loos und Stefan Keym. Leipzig, Gudrun Schröder Verlag, 2004. Str. 56–69.

⁶ Floros, Publizitäre und private Botschaften, S. 116.

Povzetek

Pomen glasbe v slovenskem odporniškem gibanju

Recepcija o glasbi druge svetovne vojne in slovenskem odporniškem gibanju ima različne vidike. O tem je bilo sicer narejenih nekaj analiz, vendar tematika kot celota še ni bila zadovoljivo znanstveno obravnavana. Glasba je imela v slovenskem odporniškem gibanju izjemno pomembno vlogo. Posamezne skladbe so odsevale vojne razmere in grozljiva dejanja, med borci pa spodbujale revolucionarni duh, kar je bila ena osrednjih nalog medvojnega glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja. Skladatelji, pred vojno usmerjeni v povsem drugačno umetniško snovanje, so predvsem ustvarjali udarne koračnice in subtilne samospeve. Mit o partizanski glasbi je odseval še dolgo po vojni, kar je za lastno propagando izkoristila tudi socialistična oblast. Imela pa je tudi izjemen učinek na krepitev domoljubne zavesti in bila opomin prihajajočim rodovom. Živela je med ljudmi, na mitingih, koncertnih odrih in tematskih festivalih. Prej partizanski skladatelji so po vojni še dolgo snovali v podobnem duhu ter tako ohranjali spomin na borbo in revolucijo in ne nazadnje sledili socialistični družbi. Kot pravi Constantin Floros, glasba odporniškega gibanja in revolucije ni zgolj posebna oblika, zgradba in zvok, ampak je mnogo več. Prinaša duševne in duhovne izkušnje, osebno doživetih in izpolnjenih dejanj ter avtobiografske občutke.

(Edo Škulj)

Slowenische Musik der 50er und 60er Jahre

Die 2. Hälfte des 1950er und der Übergang zu den 60er Jahren bedeuteten im ehemaligen Jugoslawien den Bruch mit dem Stalinismus und dem sozialistischen Realismus. Die jüngere Komponistengeneration bemühte sich, die Mitarbeit bei der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) zu beleben, besonders nach 1957, als der Kongreß dieses Verbandes in Zürich stattgefunden hatte. Die Mitglieder der slowenischen Sektion gründeten in Ljubljana die Vereinigung *Collegium musicum*, welche einige Jahre hindurch das musikalische Leben Ljubljanas mit Aufführungen von Werken der Komponisten wie Béla Bartók, Paul Hindemith und mit der Musik verschiedener musikalischer Kulturkreise (der zeitgenössischen englischen, schweizerischen, slowenischen Musik) bereicherte. Die Bedingungen für das Musikleben, für die kreativen Bestrebungen des Einzelnen verbesserten sich schon in den fünfziger Jahren. Die allgemeine Lage war nach dem Krieg so, daß die Künstler ihre Dispositionen, künstlerischen Ansichten und Bestrebungen durchsetzen konnten. Persönliche Kontakte, der Zugang zu den neuesten Schallplatten trugen dazu bei. Im Jahre 1955 wurde die Zeitschrift „Zvuk“ als zentrale jugoslawische Musikzeitschrift gegründet, und bald veröffentlichte sie zahlreiche Artikel über zeitgenössische Musik in Frankreich, Deutschland, sowie in anderen europäischen Ländern und Amerika.

Ein wichtiger Vorstoß war die Zagreber Biennale im Jahre 1961. Zwei Jahre später kam das *Festival zeitgenössischer Kammermusik* im slowenischen Kurort Slatina Radenci hinzu, und im selben Jahr wurde das Ensemble „Slavko Osterc“ gegründet. Besonders die Zagreber Biennale war für die weitere Entwicklung der Musik in Jugoslawien bedeutsam.

Das Musikleben in Slowenien war damals von älteren slowenischen Komponisten beherrscht, von denen viele als Professoren an der Akademie für Musik tätig waren, die meistens neoklassizistische oder expressionistische und auch neoromantische ästhetische Werte vertraten. Es ist interessant, das sogar die »graue Eminenz« der slowenischen Musik Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), der alle modernen Versuche verurteilt hat, im Jahre 1958 „Sieben dodekaphonische Fragmenten“ geschrieben hat, um zu beweisen, daß auch ein ganz anders orientierter Komponist in dieser Richtung schreiben kann.

Einige andere, z.B. *Karol Pahor* (1896-1974) oder *Danilo Švara* (1902-1981), beide vor dem Krieg ausgesprochene Anhänger der ersten slowenischen Avantgarde der Vorkriegszeit, komponierten nach dem Krieg im Sinne des sozialistischen Realismus, widmeten sich aber bald der Folklore. Beide waren aus Triest gebürtig, und beide begannen mit der Erforschung der istrianischen volkstümlichen Musik, für die der untemperierte istrianische Modus bezeichnend ist. Pahor schrieb schon im Jahre 1950 einen Zyklus von 15 Stücken, die er „Istrijanka“ betitelte. Švara folgte nach, sein bekanntestes Werk ist die im Jahr 1957 entstandene „Sinfonia da camera in modo istriano“. Švara studierte in Frankfurt am Main bei Bernhard Sekles und Hermann Scherchen und galt in den 1930er Jahren als einer der bedeutendsten Vertreter der kompositorischen Avantgarde in Slowenien. Nach dem Kriege versuchte er sich mit volkstümlicher Musik durchzusetzen und entdeckte dann seine heimatliche Folklore. Aus dieser Zeit (1957) stammt seine oben erwähnte *Sinfonia da camera in modo istriano* für Streichorchester. Darin hat Švara zwar auf die traditionelle Form der Symphonie zurückgegriffen, doch bedeutet das bei ihm eine freie Verfügbarkeit über die in der

Geschichte dieser Gattung entfalteten Phänomene und die Entwicklung innovatorischer Möglichkeiten. In ihrer Konzeption stellt sie daher einen komplizierten und kontrapunktisch sehr anspruchsvollen Versuch dar, unter Verwendung der istrianischen Tonleiter einen zeitgenössisch klingenden Satz zu erreichen, der aber zugleich eine Vorstellung von istrianischer Folklore wecken soll. Der Umgang mit istrianischer Volksmusik bedeutete für Švara die Hinwendung zu archetypischen Phänomenen, die vielfältige Entwicklungsmöglichkeiten in sich bergen. Der letzte Satz ist der interessanteste. Aus der südslawischen Folklore entwickelte der Komponist diesen „als Sonatenrondo konzipierten“, letzten Satz. Mit Trillern akzentuierte er den metrischen Reichtum des ersten Themas. Den zweiten Teil charakterisieren die in der Art des »punta d'arco jetté« gespielten Partien, die bei den »Zuhörern den Einfluß der Tamburitza erwecken sollen«. Der Rhythmus ist kompliziert, verläuft jedoch wie in den Volkstänzen. Der ständige Wechsel von 2/4- und 3/8- Metren gibt dem Satz seine volkstümliche Vitalität und Bewegtheit.

Somit versuchten beide, Pahor und Švara, ihre eigene Musiksprache zu erneuern und dabei auch die Verbundenheit mit der eigenen Folklore zu beweisen. Švara schrieb auch fünf Opern, die stilistisch verschieden sind: von der atonalen Oper „Kleopatra“ vor dem Krieg (1940), über „Veronika Deseniška“ (1943) und „Prešeren“ (1952) mit fast romantisch folkloristischer Note bis zum dodekaphonen „Ocean“ (1969).

Matija Bravničar (1897-1977) war Professor an der Akademie für Musik und Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Sein Opus zählt neben zwei Opern und 4 Symphonien viele kürzere symphonische Werke, die fast alle auf den Elementen der slowenischen Folklore beruhen, oder im Sinne der slowenischen Volksmusik geschrieben sind.

Ein ausgesprochener Symphoniker war *Blaž Arnič* (1901-1970) mit seinen neun Symphonien mit charakteristischen Titeln (*Te Deum; Resurrectionis; Duma; Kriegsstürme; Der Wildwüchsling; Symphonie der Arbeit; Krieg und Frieden* usw.). Auch für ihn war die slowenische Volksmusik eine Quelle der Inspiration.

Es war aber auch die Zeit, als junge Komponisten-Generation in Ljubljana hervorgetreten ist. Sie schlossen sich im Jahre 1954 zum Komponisten-Klub zusammen, der später im Jahre 1960 zur Gruppe *Pro musica viva* umgewandelt wurde. Es ging ihnen zuerst und vor allem darum, den neuen europäischen musikalischen Bestrebungen aktive Geltung zu verschaffen und die eigenen Werke zu veröffentlichen.

Der Gruppe gehörten in ihrer Blütezeit als Mitglieder an: *Darijan Božič* (1933), *Jakob Jež* (1928), *Lojze Lebič* (1934), *Ivo Petrič* (1931), *Alojz Srebotnjak* (1931), *Milan Stibilj* (1929) und etwas später noch *Igor Štuhec* (1932). Es ging nicht nur um den Bruch mit der Nachkriegsästhetik, sondern um eine Durchsetzung neuester künstlerischer Bemühungen und die Veröffentlichung eigener Werke. Der Ausgangspunkt der Gruppe war eigentlich avantgardistisch: Die Ablehnung der traditionellen Sprache galt als Grundlage aller avantgardistischen Bewegungen. Die Komponisten der Gruppe glaubten, daß sie die »zeitgenössische« musikalische Sprache anwandten. Die Gegenwart kann man als Terminus verstehen, die den Widerstand gegen »nichtzeitgenössischer Musiksprache« bestimmt. Über die Definition von »zeitgenössische Sprache« ist, waren sich die Mitglieder der Gruppe jedoch nicht einig. Das Studium an der Akademie für Musik war damals zu wenig informationsreich, und in der Welt tauchten immer neue Namen und mit

ihnen viele neue Richtungen und Möglichkeiten auf. Jeder in der Gruppe mußte also selbst auswählen, was für ihn interessant und ästhetisch ansprechend war. Einig war man sich nur darin, daß man alles ablehnte. So war es aber unmöglich, ein gemeinsames »stilistisches und ästhetisches Bekenntnis« zu finden. Gemeinsam war nur die Verschiedenheit.

Im Jahre 1966 erschien ihre Schallplatte unter dem Titel „Pro musica viva“ mit Werken von Darijan Božič, Milan Stibilj, Ivo Petrić und Alojz Srebotnjak, was zu jener Zeit ein großes Ereignis für die Durchsetzung der zeitgenössischen slowenischen Musik war.

Die einzelnen Mitglieder traten allerdings ihre je eigene Entwicklung an, weshalb ihre weitere Zusammenarbeit immer schwieriger wurde, da eben auch die individuelle Entgegnung jedes einzelnen auf die kompositorischen Bestrebungen und das kompositorische Schaffen zum Tage kam. Den jungen Komponisten war es wieder möglich, ins Ausland zu reisen, wo sie an Ort und Stelle mit den Neuheiten, wie sie damals im Entstehen waren, Bekanntschaft machen konnten.

Die damalige Zeit kann man mit Hilfe eines Zitats von Ivo Petrić, einem Mitglied der jungen Komponistengeneration, charakterisieren. Er schrieb über die 1. Zagreber Biennale in der führenden slowenischen Zeitschrift „Naša sodobnost“: »Die Bedeutung der 1. Biennale der zeitgenössischen Musik in Zagreb ist für unsere Musikkultur von großem Wert, denn nun konnte unsere Musik zum ersten Mal nach Kriegsende die Leistungen anderer Völker auf diesem Gebiet kennenlernen, außerdem konnte sie auch die Musikwelt über die Ergebnisse und den augenblicklichen Stand unserer Musikkultur informieren. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß unsere Musikkultur von allen fremden Einflüssen frei und daß unsere Komponisten außerhalb der Heimat völlig unbekannt gewesen wären. In der Zwischenkriegszeit errang Jugoslawien mit den Komponisten Osterc und Slavenski und mit der damaligen jungen Generation, die meist im Ausland geschult worden war, schon einen Ruf als musikalisch bedeutendes Land mit einer reichen und sehr starken Tradition in der Volkskunst. Entwicklungsmäßig hielten wir damals durchaus Schritt mit anderen europäischen Völkern, die kühnsten Experimente von der Vierteltonmusik und der Zwölftontechnik bis zu konziseren Errungenschaften des Neoklassizismus fanden ihren Widerhall in den Werken slowenischer Komponisten. Der zweite Weltkrieg brachte eine gewaltsame Unterbrechung dieser natürlichen Entwicklung mit sich. Vier Jahre Kulturschweigen und der Tod der wichtigsten Modernisten Slavko Osterc und Vojislav Vučković, es folgte noch der Tod von Josip Štolcer-Slavenski, bedeuteten einen schweren Schlag für unsere moderne Musikkultur. Dabei verfielen fast alle anderen Komponisten dem Einfluß des russischen Nachkriegsrealismus und wichen stark von den Grundsätzen ab, die bei ihrem Schaffen vor Kriegsausbruch prägend gewesen waren. Erst die junge Nachkriegsgeneration begann sich wieder in modernere, zeitgenössische Richtung vorzutasten.«¹

Ivo Petrić gründete im Jahre 1963 das schon erwähnte Ensemble „Slavko Osterc“, welches sodann viele Jahre hindurch die leitende reproduktive Rolle für die Aufführungen zeitgenössischer Musik nicht nur in Slowenien, sondern in ganz Jugoslawien innehatte.

1 I. Petrić, „Razmišljanja ob I. bienalu sodobne glasbe v Zagrebu“ (Überlegungen anlässlich der 1. Biennale der zeitgenössischen Musik in Zagreb), in: *Naša sodobnost* 1961/7, S. 658 ff.

Petrić leitete das Ensemble in dieser Zeit - bis zum letzten Konzert im Jahr 1978. Wichtiger Begleiter der Gruppe war ihr älterer Kollege Primož Ramovš (1922), der letzte Osterc-Schüler und späterer Schüler von Casella in Rom. Sein Mitwirken war für die ganze Gruppe sehr bedeutend, weil er schon ein anerkannter Komponist war und als »Nestor der neuen slowenischen Nachkriegsmusik« galt. Er war mehr als eine Jahrzehnt älter als die Mitglieder der Gruppe, von denen sich einige für *Vinko Globokar* (1934) einsetzten, der nach ihrer Meinung ebenfalls Mitglied der Gruppe sein sollte. Doch waren sie sich hierin nicht einig, und so blieb nur beim Vorschlag. Der Fall Vinko Globokar ist besonders interessant, weil dieser nach seiner Rückkehr aus Frankreich, wo er geboren worden war, bis 1955 in Ljubljana studiert hatte. Später kehrte er nach Frankreich zurück. Von dort aus begann seine große Karriere als Instrumentalist und Komponist.

Das Ensemble „Slavko Osterc“ hatte beim Warschauer Herbst im Jahre 1963 viel Erfolg gehabt gerade mit Werken von Ramovš (*Enneaphonia*) und Petrić (*Croquis sonores* für Harfe und Streicher; *Impressionen* für Flöte, Harfe und Streicher) und gastierte dann viel im In- und Ausland. In diesem Sinne war der Name Slavko Osterc berechtigt, der vor dem Krieg mit seinen Beziehungen zu ausländischen Musikzentren viel zur Verbreitung der slowenischen Musik beigetragen hat.

Die Gruppe fand zu Hause nicht immer und überall Widerhall. Die Meinungen über ihre Musik war geteilt. Ich erinnere mich an ein Konzert, als damals einer der bekanntesten slowenischen Komponisten während der Aufführung den Saal aus Protest gegen diese Musik verlassen hat.

Weil ich aus Zeitgründen nicht auf jeden der zuvor genannten Komponisten eingehen kann, möchte ich als charakteristisches Beispiel aus dieser Gruppe den Komponisten Milan Stibilj (1929) näher vorstellen.

Stibilj studierte zunächst Psychologie und gleichzeitig Komposition bei Karol Pahor in Ljubljana und anschließend bei Milko Kelemen in Zagreb. Er studierte später im Institut für Sonologie in Utrecht elektroakustische Musik, wo er zeitweilig (1968 und 1972) auch arbeitete. Eine Zeitlang war er in Berlin-West als Gast der Berliner Kynstlerprogramms und dann, im Schuljahr 1973-74, Gastprofessor für Komposition und Analyse der zeitgenössischen Musikwerke an der Universität in Montreal/Kanada. Er war auch als Fachberater bei der Kulturgemeinschaft Sloweniens und Ministerium für Kultur beschäftigt.

Seine Werke erregten zu Hause und im Ausland Aufmerksamkeit. Hildegard Curth von RIAS Berlin äußerte sich zum Werken von Milan Stibilj: »Charakteristisch für Milan Stibiljs Kompositionstechnik ist eine sparsame, kammermusikalische Faktur auf serieller Basis, deren Einzelstimmen streng logisch geführt und stets unter Kontrolle gehalten werden. Sogar die Agogik ist der Willkür oder dem Gutdünken des Interpreten weitgehend entzogen. Durch genau angegebene Taktwechsel-Vorschriften, Triolen, Quartolen- oder Quintolen- Gliederungen von Achteln und Sechzehnteln, die bisweilen ganze Taktgruppen überspannen. Die scheinbare Aleatorik im metrischen Ablauf fast aller Kompositionen von Milan Stibilj ist somit das Ergebnis einer präzisen Kalkulation. Bemerkenswert ist ferner, daß seine Kompositionstechnik alles Körperlich-Sinnliche des musikalischen Stoffs abstrahiert, weshalb auch die Folklore seiner Heimat unbeachtet bleibt. Abstrakt und beziehungslos muß die Tonmaterien sein, die in abstrakten Formgebilden nach eigenen logischen Gesetzen ihre eigenen Relationen anbahnt.«

Ich möchte von der schon erwähnten Schallplatte der Gruppe *Pro musica viva* aus dem Jahr 1966 Stibiljs Werk *Skladja – Congruences* für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1963 vorstellen.

Das Bild der slowenischen Musik in den 1960er Jahre war also stilistisch bunt und aufregend. Es wirkten viele ältere und jüngere Komponisten, die sehr verschieden in ihrem Begreifen von Musik waren. Das aber hat zu einem reichen Musikleben geführt, das sich später in dieser Weise nie mehr wiederholte. Ich konnte nur einige Namen nennen, es gab jedoch noch viele andere, auch einige aus der damaligen mittleren Generation: so z.B. *Uroš Krek* (1922), *Zvonimir Ciglič* (1921), *Janez Matičič* (1926) u.a. Der letztgenannte ist bald nach dem Studium bei Lucijan Marija Škerjanc in Ljubljana nach Paris übersiedelt, wo er bei Nadja Boulanger studierte und seit 1962 mit dem *Groupe de Recherches Musicales* unter der Leitung von Pierre Schaeffer wirkte.

In dieser Zeit profilierten sich auch andere Komponisten, wie *Dane Škerl* (1931) mit seinem symphonischen Schaffen, und auch ältere Komponisten wie *Pavel Šivic* (1908-1995) und *Marijan Lipovšek* (1910-1995), die damals die slowenische Musikszene beherrschten.

Die neuerliche Aufgeschlossenheit dem Ausland gegenüber und die Tätigkeit nicht nur der erwähnten Gruppe der sechziger Jahre bedeutete für die slowenische Musik einen qualitativen Schritt voran. Entscheidend war jedoch immer die Frage nach der eigenen schöpferischen Tätigkeit und den ästhetischen Ausrichtung, sowie der soziologisch und kulturpolitisch bedingten Möglichkeiten. Dies war letztlich ausschlaggebend, ob ein Werk große oder nur eine kleinere Resonanz erfuhr.

Objavljeno v: *Súčasná hudba medzi východom a západom*. Symposium 1997. Melos-étos medzinárodný festival súčasnej hudby. Vydal Nad'a Hrcková. Bratislava, Orman, 1998. Str. 47–52.

Povzetek

Slovenska glasba 50. in 60. let

Opozarjajoč na samostojnost jugoslovanske kulture v drugi polovici petdesetih, avtor strne glavne kulturne in glasbene pojave na Slovenskem po drugi svetovni vojni. Ob pretresu tega za slovensko glasbeno sodobnost ključnega obdobja, avtor – prek povzemanja nekaterih značilnosti glasbe Karola Pahorja, Danila Švara, Matije Bravničarja in Blaža Arniča – začrta zlasti prizadevanja modernistov od Šivičevega pionirskega dela na tem področju sredi petdesetih in naprej. Glavni poudarek obravnave je na prispevku skupine skladateljev *Pro musica viva*, ki so jo sestavljali Darijan Božič, Jakob Jež, Lojze Lebič, Ivo Petrič, Alojz Srebotnjak, Milan Stibilj in Igor Štuhec. Njihovo delo, ki je ostalo v zgodovinskem spominu kot pomemben mejnik slovenske resne glasbe, je izpostavljeno kot kakovostni preskok v čas, v katerem so slovensko glasbo pomembno zaznamovali tudi drugi skladatelji mimo skupine *Pro musica viva*.

(Leon Stefanija)

Slowenische Musik heute zwischen Staat und Markt

1. Kulturpolitik

Viele Diskussionen über die Rolle der Kultur in der Gesellschaft wurden in Slowenien auch am Kultusministerium im heurigen Frühling eröffnet. Eine groß angelegte Tagung sollte mindestens einige heutige Probleme auf verschiedenen Gebieten der Kunst erörtern. Viele Diskutanten aus allen Bereichen der Kunst: Literatur, Theater, bildende Kunst und Musik, Kultursociologen und Politiker haben sich ein paar Tage lang mit verschiedenen Fragen konfrontiert. Trotz manchmal heftiger Diskussion muß festgestellt werden, daß die ganze Tagung kein großer Erfolg war. Die Gründe dafür sind unterschiedlich, doch die Blicke auf die künftige Entwicklung der Kultur und Gegebenheiten für sie in Slowenien sind schon bei verschiedenen Kulturbranchen sehr verschieden. Es wurden viele Fragen gestellt, aber sehr wenige Antworten gegeben. Hier einige interessantere Fragen:

Ist die Veränderung der Kulturpolitik eine Drohung oder eine Gelegenheit? Hier waren die Problemkomplexe wie »die Abwesenheit einer Kulturpolitik als Problem« und »Kulturpolitik der Abwesenheit als Errungenschaft« eingestellt. Die erste Möglichkeit (Abwesenheit der Kulturpolitik) hat ein negatives Vorzeichen, die zweite aber zeigt, daß die Abwesenheit der Kulturpolitik eine Qualität im Sinne einer Kulturautonomie für Autoren sein kann. Einige Diskutanten wollten die Kulturentwicklung den etablierten Kulturinstitutionen überlassen (einige verneinen sogar die Notwendigkeit des Bestehens vom Kultusministerium) und sehen eine Bürgschaft für die Erhaltung der künstlerischen Integrität nur in der Privatisierung der staatlichen Kulturpolitik. Die Anderen erwarten eine aktive Kulturpolitik des Staates und glauben, daß die jetzige Situation eine Autarkie der Kulturinstitutionen und Bildung eines Kulturghettos ist. Manche wollten die Kulturpolitik auf Erhaltung der nationalen Kulturidentität verengen. Aktuell sind auch folgende Fragen: Welche Kulturbereiche soll die Kulturpolitik einschließen? Welches kulturpolitische Model braucht man in Slowenien? Wie kann Kulturpolitik Kreativität unterstützen? Wie kann sie Rechte für Kultur zusichern? Wie soll man Kulturinstitutionen organisieren?

Die erste Frage beschäftigte sich mit den Verhältnissen zwischen Kunst und Kultur, mit der Abwesenheit der Kulturpolitik auf dem Gebiet der Kulturindustrie und Massenmedien, mit der Kulturpolitik, die ein Entwicklungsfaktor (Fremdenverkehr, neue Arbeitsstellen usw.) sein kann und besonders: wie soll man Kulturpolitik als eine Regierungsdimension stoppen. Die zweite Frage eröffnete die Diskussionen über Kulturpolitik in Slowenien. Hier wurden zwei Standpunkte erwähnt: brauchen wir eine reaktiv-deskriptive Kulturpolitik, die den heutigen Stand servisieren soll oder brauchen wir Politik, die eine Umstrukturierung der Kultur verursachen will. Und dazu: welches kulturpolitische Modell ist für das Treffen von Entscheidungen brauchbar bzw. wie soll man die Entgegennahme der kulturpolitischen Entscheidungen demokratisieren und wie kann man die Transparenz der Entscheidungen über Finanzmittel sichern. Das waren einige Diskussionspunkte, über die man sich nicht einigen konnte. Keine Beschlüsse wurden gefaßt.

Sehr wichtig erscheint die Frage, wie man die Prinzipien der Qualität, Selektion und Vielfaltigkeit, Verhältnisse zwischen der elitären und Liebhabermusik vervollständigen soll.

Auch diese Frage blieb offen, und am Schluß einigten sich die Teilnehmer, daß es heute – grob gesagt – zwei Kategorien von Öffentlichkeit gibt: auf einer Seite sind die Konservativen, die Status quo verteidigen und auf der anderen Seite die Reformisten, die Veränderungen verlangen. Die Konservativen (das Wort ist hier nicht pejorativ gedacht) verteidigen ihre Positionen verschieden: das bestehende System soll man wegen vieler guten Seiten erhalten, die finanziellen Mitteln, die der Staat für die Kultur zuteilt sind so gering, daß es schade wäre, über Veränderungen zu diskutieren und daß Verdienste der Künstler für das Slowenentum so groß sind, daß man sie nicht mit Geld bezahlen kann. Die Skeptiker meinen, daß das bestehende System zwar nicht gut ist, daß aber auch Reformen nichts besseres bringen könnten, also nach dem alten Sprichwort: “Was besseres kommt selten nach”!

Die Reformisten verlangen Veränderungen mit den Begründungen, daß wir in der Umwandlungsperiode leben und daß im Moment nur noch die Kultursphäre und alle Kulturbranchen so wie im alten sozialistischen Selbstverwaltungssystem geordnet sind. Das Verlangen nach Veränderungen kommt meistens aus den Reihen selbständiger Schöpfer, die das System als diskriminatorisch und ungerecht finden. Es ist aber klar, daß auf die Dauer das heutige System keine Zukunft mehr hat.

Slowenische Kulturpolitik wurde schon im Jahre 1996 im Europäischen Rat vorgestellt und damit hat die Diskussion über die Zukunft der Kulturpolitik begonnen. Es gibt einige Expertgruppen, die sich mit der weiteren Entwicklung beschäftigen.

Als Grundlage für die weitere Arbeit haben diese Expertgruppen sechs grundlegende Werte als Ausgangspunkte für die Entwicklung des nationalen Kulturprogramms ausgearbeitet. Diese Werte sind:

1. Kreativität als Vorbedingung aller künstlerischen Aktivitäten.
2. Autonomie, die eine Tendenz des Schöpfers nach Unabhängigkeit vom ideologischen und ökonomischen Druck der Umgebung bedeutet.
3. Selbstbeteiligung – die Kunst bekommt ihren wahren Sinn erst in der Interaktion des Schöpfens und ihrer Rezeption.
4. Demokratie – ein vorher bestimmtes formales Verfahren bei den Entscheidungen über Kulturentwicklung mit der Öffentlichkeit und dem Fach und mit politischen Faktoren.
5. Multikulturalität
6. Erhaltung des Kulturerbes.

Diese formalen Gründe sind nun auch Ausgangspunkte für weitere Diskussionen.

II. Musikrealität heute

Wie sieht aber die Realität des alltäglichen Musiklebens aus? Zuerst zitiere ich eine eher pessimistische Vision aus der Rede des Vorsitzenden an der Versammlung des Verbandes slowenischer Komponisten im Juni dieses Jahres (1998):

„Das Klima in dem wir leben, ist alles anderes als dem kreativen, mit eigenem Kopf denkenden Menschen geneigt. Vierundzwanzig- stündiges Bombardieren der Medien, (fast) die ganze Abwesenheit von künstlerischen Gegenständen in den allgemeinbildenden Schulen, die künstlerische Nichterziehung von Menschen und besonders Politiker, die man nicht an Konzerten sieht (die Ausnahme ist vielleicht „Das blaue Orchester“ – ein Pop Ensemble, Bemerkung des Autors) und Abwesenheit des Bedürfnisses nach einem höheren Niveau der Erlebnisse. Das alles hat uns so weit geführt, daß sich unser Staat mit der Subkultur statt Kultur gleichzustellen begonnen hat. Sehr klar hat sich das Gesagte im vorigem Jahr, also im Mai und Juni 1997, während des Europäischen Monats der Kultur in Ljubljana gezeigt, wo man an der Eröffnungsvorstellung die Alternative als Paradedpferd dieses Staates eingesetzt hat. Verwirrte Politiker zeigten sich an falschen Veranstaltungen und klatschten über völlig verfehlt Ereignisse, die mit der Kunst nichts Gemeinsames hatten. Ein voller Schuß ins Leere war der Versuch die Gruppe Laibach und das symphonische Orchester der Slowenischen Philharmonie zu vereinen. Das Orchester mußte auf der Eröffnungsveranstaltung wegen unerträglichem Lärm auf Playback spielen. Einige entscheidende Personen aber meinten, daß die Gruppe Laibach unbedingt auftreten mußte, weil sie die einzige war, dank der Slowenien in der Welt bekannt ist. Bei solchem Nachdenken kann man sich über den Zustand nicht wundern, der momentan in unserer Kultur herrscht. Und als wäre das alles noch nicht genug, möchten die Politiker mit der Schulreform und Verdrängung von allem, was von den künstlerischen Gegenständen in den Schulen noch geblieben ist, dieses Land ah das Land der Handwerker und leicht lenkbarer Nichtkenner noch für ein paar nächste Generationen befestigen“. So der Vorsitzende, ein slowenischer Jazzkomponist.

Daß alles nicht so schwarz ist, beweist ein reges Konzertleben jeden Tag, nicht nur in der Metropole, in Ljubljana, sondern auch in anderen Orten in Slowenien. Es gibt überall Möglichkeiten und auch Stipendien für besonders Talentierte in allen künstlerischen Sparten, zu Hause und auch im Ausland. Neben die fast zu vielen Musikveranstaltungen reihen sich durch das ganze Jahr und besonders im Sommer viele Festivals in verschiedenen Orten mit spezifischen oder spezialisierten Programmen (Brežice, Radovljica, der großangelegte Sommerfestival in Ljubljana, Festival der Kammermusik des 20. Jahrhunderts im Termalort Slatina Radenci, Barocker Festival in Maribor), um nur einige zu nennen. Es gibt noch Slowenische Musiktage (jeden April) in Ljubljana, verbunden mit einem internationalen musikwissenschaftlichen Symposium. Sie stellen seit schon 14 Jahren die Mühe um die Popularisierung der slowenischen Musik dar. Mit alljährlichen Aufträgen für neue Werke unterstützt man besonders junge Komponisten.

In diesem Augenblick könnte sich ein Künstlerverein keine Selbstzufriedenheit, keine Hermetik oder Selbstgenügsamkeit erlauben. Die Verschlossenheit in eine erhabene Exklusivität kann nur schaden. Man muß damit rechnen, daß ein Konzert der zeitgenössischen (besonders slowenischen) Musik nur ein paar Zehn Hörer zuhört, daß

aber zehntausende einer Popgruppe in demselben Moment applaudieren. Die Zeiten sind anders geworden und die Identität der Hochkultur, verstanden als staatlich subventionierte Repräsentationskultur und Gegenpol zur Massenkultur, hat sich überall verändert. Die Werke der Hochkultur sind nun entweder – in Form von Massenveranstaltungen – so nahe an die Populärkultur herangerückt, daß sie mit ihr identisch oder, durch Weiterführung alter Muster, anachronistisch wurden. Kommerzielle Produkte der Massenkultur und früher als “trivial” abgewertete Genres haben in der Zeit des kulturellen Chaos an Bindungs- und Deutungsfunktion gewonnen. Solche, die wie etwa Rolling Stones oder Drei Tenöre, Erfolg bei einem Millionenpublikum haben, signalisierten damit nicht einen notgedrungenen subalternen Stand, sondern eine Konsensfähigkeit, die im Zeitalter der angestrebten “Integration” und der Suche nach dem Dialog über das überzeugendste Kriterium für Evaluierung der Kunst entstanden ist. Der Trend, angesichts der Identitätskrise der Hochkultur nicht mit ästhetischen Kriterien, sondern mit Verweisen auf ihre erzieherische Potenz für ihre Erhaltung zu werben, läßt sich allerorten erkennen.

Andererseits ist die musikalische Realität heute medienbedingt und mediengeprägt. Aus einer deutschen Statistik aus dem Jahr 1995 macht der Konzertbesuch (Live-Darbietung) in der musikalischen Nutzungsstatistik der deutschen Bevölkerung nur noch knapp ein Prozent aus (zitiert nach Helmut Rösing und Alenka Barber-Kersovan, „Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft“, in: *Musikwissenschaft – Ein Grundkurs*. Hamburg 1998).

Wenn wir über slowenische Verhältnisse sprechen, ist es notwendig, auch die Frage der Musikerziehung in den allgemeinbildenden Schulen zu erwähnen. Diese Probleme hat schon der Vorsitzende des Slowenischen Komponistenverbandes erwähnt, In Slowenien erfolgt im Moment die Reform des ganzen Schulsystems. Die Musikpädagogen haben schwere Kämpfe um einen entsprechenden Musikunterricht in der neuen neunjährigen Volksschule ausgefecht. Der Erfolg in den letzten Monaten war zwar befriedigend, aber noch nicht in solcher Maße, daß wir zufrieden sein könnten. Der Musikunterricht in den allgemeinbildenden Schulen ist nämlich äußerst wichtig, weil er der einzige Musikunterricht für die ganze Population ist. Auch in den Mittelschulen soll in der Zukunft mehr Musikunterricht als bisher sein. Wir stellen fest, daß von frühester Kindheit an für die Musik etwas getan werden mußte. Musik ist unter anderem etwas psychomotorisches, wenn sie aktiv betrieben wird und muß sehr zeitig im Menschen trainiert und ausgebildet werden. Darum ist es auch wichtig, daß Schulen mit entsprechenden Instrumenten und der entsprechenden zeitgemäßen technischen Infrastruktur ausgestattet werden.

Der Musikunterricht wird in Slowenien durch das Angebot von ungefähr 50 Musikschulen ergänzt. Diese Schulen waren schon in der Vergangenheit in das staatliche Bildungssystem einbezogen. Auch heute ist die Musikschulausbildung ein integraler Teil des Schulsystems in der Republik Slowenien. Die Musikschulen werden von ca. 10% aller Kinder besucht.

III. Schluß

Der Zustand des gesellschaftlichen Umfeldes wirkt sich selbstverständlich auch auf die Entwicklung der Kulturbranche aus. Die neuen demokratischen Strukturen haben zu neuen Verhältnissen auch innerhalb der Kultursphäre geführt. Es gibt weniger staatliche Subventionen und auch die staatlichen Kulturinstitutionen kämpfen jeden Tag um das nötige Geld.

Doch die Musik ist ein Teil unseres Lebens, als kultureller Wert und es ist egal um welche Art der Musik es schon geht. Alle haben das gleiche Problem: sie suchen Publikum, sie wollen ihre Produkte verkaufen, sie wollen Tantiemen beziehen, sie wollen international bekannt werden und alle kämpfen um knappe Subventionen und Sponsoren. Es entsteht dabei auch eine gesunde Konkurrenz. Die Rolle der Massenmedien haben wir schon erwähnt. Die Medien transportieren Musik von einer Seinsform in eine andere. Damm ist ihre Rolle auch für die Vermittlung der Musik so wichtig.

Man muß feststellen, daß die musikalischen Bereiche in Europa und auch bei uns über die Jahrhunderte subventionsbedürftig waren und finanzielle Unterstützung vom Staat oder Sponsoren benötigten. Es gibt nur wenige Komponisten, die allein mit dem Komponieren ihren Lebensunterhalt verdienen. So wie überall müssen auch slowenische Komponisten eine Lehrtätigkeit bestreiten, oder eine andere Arbeit übernehmen um zu überleben. Der slowenische Markt ist klein, mit internationalen Erfolgen können nur wenige Ausgewählte rechnen. Manche versuchen im Ausland Erfolg zu erreichen, wo die Verhältnisse noch strenger als zu Hause sind. Einige Komponisten sind in den letzten Jahren aus dem Ausland zurück nach Slowenien gekommen, wenn eine Stelle an der Universität oder Musikakademie frei wurde. Trotz gewechselter Verhältnisse, die für alle Kulturbranchen härter sind, ist es klar, daß einige Formen ohne staatliche Unterstützung nicht lebensfähig sind. Das zeigt sich in einem kleineren Land viel deutlicher. Damm muß man Gespräche über die Kulturentwicklung noch weiter führen und neue, bessere Lösungen suchen.

Objavljeno v: *Slovenski skladatelja I*. Medzinárodné kolokvium. Editor Nad'a Hrková. Bratislava, Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2000. Str. 81–88.

Povzetek

Slovenska glasba danes - med državo in tržiščem

Družbeno okolje samoumevno vpliva tudi na razvoj kulturne dejavnosti. V Sloveniji kot mladi državi so nove demokratične strukture vnesle drugačne odnose tudi v kulturne kroge. Ugotavljamo, da je v sedanjem času manj državnih subvencij, pa tudi državne kulturne ustanove se morajo dnevno boriti za potrebna denarna sredstva. Kakorkoli že, glasba je kot kulturna dobrina del našega življenja, in to v vseh plasteh. Vsi deležniki kulture imajo iste težave: borijo se za občinstvo, prizadevajo si prodati svoje »proizvode«, pričakujejo zaslužene honorarje, stremijo k mednarodni prepoznavnosti in ne nazadnje, prav vsi se borijo za skromne subvencije in iščejo pokrovitelje. Med njimi je nastalo zdravo tekmovanje. Ugotavljamo, da so bili glasbeniki na širšem evropskem prostoru in pri nas skozi stoletja deležni državne podpore in da zaradi narave svojega dela tudi v aktualnem času ni prav nič drugače. Če se osredotočimo na skladatelje, ugotovimo, da je med njimi zelo malo takih, ki bi lahko živeli od svojega dela. Tako morajo tudi slovenski skladatelji za dostojno preživetje prevzeti pedagoško ali drugo delo. Slovenski trg je namreč po naravi majhen, z mednarodnim uspehom pa lahko računajo le maloštevilni umetniki. Vsekakor marsikdo skuša prodreti v mednarodni prostor, vendar je potrebno poudariti, da so tam pogoji še ostrejši kot doma. Kar številni slovenski skladatelji so v iskanju boljših možnosti odšli v tujino in nekateri so se v zadnjem času tudi vrnil, predvsem, če so našli možnost delovanja na pedagoškem področju.

(Edo Škulj)

Musik als Opposition

Die Frage über Musik als Opposition und sogar als Opposition gegen irgendein gesellschaftliches Establishment ist ziemlich kompliziert. Ich bin überzeugt, daß der Einfluß der gesellschaftlichen Zustände auf die Kunst des 20. Jahrhunderts noch viele Untersuchungen verlangt. Darum möchte ich hier nicht versuchen, diese Frage global zu erörtern, sondern nur am Beispiel der alternativen Szene der slowenischen Musik in den letzten Jahren die Stellung der Gruppe *Laibach* zu schildern. Die Gruppe *Laibach* ist nämlich in den letzten Jahren auch international sehr bekannt und sogar ein Begriff geworden. Vorher aber noch einige historische Fakten.

Als 1948 die jugoslawische politische Dezentralisierung einsetzte und man sich vom stalinistischen politischen, ideologischen und wirtschaftlichen Block loszulösen begann, trat auch eine Abschwächung der Anschauung ein, wonach die Kunst ein politisch-revolutionäres Instrument sei. Eine Beratung junger Literaten im Jahre 1950 verurteilte den sozialistischen Realismus, der die Kunst in die Sackgasse führte. So entstand das erste unabhängige künstlerische Programm der damaligen generation in Jugoslawien. Der Zeitraum des sozialistischen Realismus war demnach in Slowenien verhältnismäßig kurzlebig. Das bedeutet aber nicht, daß auch weiterhin viele Werke zur Ehre Titos und zu bedeutenden Ereignissen aus der Zeit des Freiheitskampfes nicht entstanden wären. Viele Jahrestage gaben Anlaß dazu, Werke zu schreiben, die dafür geeignet waren. So entstand sogar ein alljährliches Festival *Musik und Revolution* (gegründet 1973), welches vielen Komponisten ermöglichte neue Werke zu schreiben. Auch die Komponisten der s.g. Avantgarde nahmen daran teil. Das Werk *Štirinajsta* (nämlich die XIV. Division der slowenischen Partisanen) aus dem Jahre 1980 des Komponisten Darijan Božič bezeugt es deutlich.

Die neuen Verhältnisse nach dem Jahre 1948 ermöglichten den Zugang neuen Strömungen, besonders vom Westen und aus Polen. Schon in der 60er Jahren haben junge Komponisten eine starke und einflußreiche Gruppe *Pro musica viva* gegründet. Auch das *Zagreber Biennale* war in dieser Zeit als Quelle und Inspiration für die neue Musik in Slowenien bedeutend. Die Gruppe hat nicht lange zusammengearbeitet, jeder Komponist ging eigene Wege, aber die musikalische Szene blieb in Slowenien offen für alle Richtungen, die neu und interessant waren.

So gab es sehr bald den Punk der neuen Linken als »Sprengmeister einer vermutlich revolutionären Situation« und eine Richtung, die die Perspektive des Punks in der Abrückung von mehr primitiven Formen und in seiner allmählichen Konvergenz mit der elitären Kunst sah. Andererseits entstanden viele Rock- und Popgruppen, die in den 70er und 80er Jahren eine besondere starke alternative Musikszene bildeten.

Und so komme ich zum Kern meines Beitrages. Einzelne künstlerische Erscheinungen in Slowenien erfuhren teilweise breiteren Widerhall, das heißt, sie blieben nicht nur national begrenzt. Darunter ist die Gruppe *Laibach* anzuführen als der populärste Flügel der slowenischen Künstlervereinigung *Neue slowenische Kunst*. Der erste Auftritt der Gruppe im Jahre 1982 löste ihren schneller Aufstieg in der slowenischen neuen Welle aus, rief aber gleichzeitig auch heftige Polemiken hervor. Ihre weiteren Auftritte im slowenischen Fernsehen oder sogar auf dem *Zagreber Biennale* erregten die jugoslawische Öffentlichkeit. Die politischen Organisationen nahmen Stellung, der

Partisanen-Verband protestierte und warnte vor dem »dehumanisierten Ausdruck« dieser Gruppe, die »mit radikalsten Provokationen irritiert und mit eindeutigen Assoziationen auf Faschismus und Nazismus auftritt«. Die Gruppe wehrte sich, »obwohl sie prinzipiell keine Polemik führen wollten«, sie »konnte aber nicht zulassen, das man sie mit dem Faschismus gleichsetze«. Die Affäre überwucherte in eine alljugoslawische, besonders nach den Auftritt der Gruppe in der *Zagreber Biennale* im Frühling 1983. Der Vollzugausschuß der *Zagreber Musikbiennale* schrieb sogar einen Brief an das politische Forum in Ljubljana. Das Komitee forderte sogar, alle, die die Gruppe eingeladen hatten, zu Verantwortung zu ziehen. Es ist charakteristisch für diese Zeit, daß niemand von den Unterzeichnern der Erklärung des Vollzugausschusses beim Konzert der Gruppe anwesend war. Die ganze Anklage war aufgrund einiger tendenziöser Erklärungen Einzelner konstruiert zu dem Zweck politischer Kompromittierung.

Die Gruppe arbeitete aber weiter und stellte sich vorerst als Retro-Avant-Garde, als monumentale Avantgarde vor. Das stark betonte avantgardistische Element im Retro-Avant-Garde Projekt der Gruppe *Laibach* ist aus dem Gesamtkonzept ihres Programms ersichtlich. Es wurde in der Zeitschrift *Nova revija* im Jahre 1983 nach Anweisungen der Gruppe veröffentlicht. Eine Studie über die Gruppe veröffentlichte dabei der Literaturhistoriker und Philosoph Taras Kermauner. Von ihm und aus Tine Hribars Buch *Sveta igra sveta* (Der heilige Spiel der Welt) möchte ich einige interessante Standpunkte über die Gruppe *Laibach* als Räpresentanten einer bestimmten Zeit und einer Epoche in Jugoslawien anführen.

Die Anweisungen der Gruppe berücksichtigten die Inhaltseinteilung der Zeitschrift nach einzelnen Blocken. Für ihren Block verlangte die Gruppe *Laibach* den Titel *Totalitarismus*, das vorgelegte Material aber war unter dem Titel *Aktion in Namen der Idee* abgedruckt. Aus dem beiliegendem „Schema 1“: »Das Prinzip der Organisation und der Tätigkeit« ist das Vorbild totalitärer oder kirchlicher Organisation oder Parteien bevor sie die Macht ergriffen hat, begreiflicherweise auch die Illegalität; es nimmt nicht Wunder, das die Gruppe wegen ihres »illegalen« Auftretens seitens der Behörde später tatsächlich als illegal, daß heißt, als illegitim gekennzeichnet wurde. Der Name allein war wahrscheinlich nicht die Hauptursache dafür - die Gruppe tritt nämlich unter dem deutschen Namen *Laibach* für das slowenische Ljubljana auf.

Wegen ihrer derartigen expliziten Einstellung stieß die Gruppe auch bei anderen Gruppen der damaligen Alternative auf Probleme. Sogar als die Gruppe *Laibach* im Jahre 1987 bei der Wilfried Minks' *Macbeth*-Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus mitwirkte, reagierte die deutsche Presse wegen des militärischen Erscheinungsbildes der Gruppe mit Faschismus-Verdacht. In die USA erhielten die *Laibach*-Mitglieder Einreiseverbot (als Kommunisten!). Und auch die Schriftleitung der *Nova revija* veröffentlichte das Material der Gruppe *Laibach* mit Reserve: »es handelt sich um ein Abbild des Totalitarismus, welches keine reelle gesellschaftliche Kraft besitzt, den Totalitarismus wohl entlarven, nicht aber wirklich durchsetzen kann.«

Es hatte sich also das bekannte Prinzip geltend gemacht, daß die Kunst ein Spiegel des Lebens ist und es für das Leben weniger schädlich sei, wenn es sein wahres Antlitz erblicke, als wenn dieses Antlitz verdeckt bliebe. Ähnlich blieb nach der Einführung Delegatesystem der verdeckte Parteihegemonismus bestehen und nach dem

zentralisierten Zentralismus die verdeckte zentralisierte Demokratie, die Demokratie der totalitär beaufsichtigten und dirigierten Gesellschaft.

Der Gruppe *Laibach* ging es um einen Spiegel, in dem sich die Wahrheit widerspiegelt. Darauf weisen auch andere Formulierungen hin wie die, daß sich »Kunst und Totalitarismus nicht ausschließen«, oder daß »durch die totalitären Regime die Illusion der revolutionären individuellen künstlerischen Freiheit aufgehoben wird.« Oder: »Die Politik ist die höchste und alles umfassende Kunst und wir, die die zeitgenössische slowenische Kunst kreieren, betrachten uns als Politiker« (z.B. Schallplatte *Laibach* 1985).

Laibach lehnt es ab, sich direkt an Institutionen des Regimes zu binden. In politischen Systemen, wo die Avantgarde im Namen der Diktatur (des Proletariats) an der Macht ist, gibt es jedoch keine Institutionen außerhalb des Regimes. Deshalb war der Eintritt der Gruppe in die Institution der *Nova revija* eine regimebedingte Handlung. Der Philosoph Tine Hribar schreibt darüber, daß ein Unterschied zwischen aktiven und passiven Anhängern des Regimes besteht. Letztere dulden eben das Regime, weil ihnen nicht anders übrig bleibt, wenn sie nicht als »Volksfeinde« gekennzeichnet werden wollen. Ein solches Regime wird nur von denjenigen nicht unterstützt, die gerade deswegen emigrieren.

Ihre erste Schallplatte aus dem Jahre 1985 mußte lange in Bunker warten. Aus dieser Schallplatte möchte ich Ihnen zwei kleine Beispiele der *Laibach*-Kunst vorstellen. Zuerst ein Stück mit dem Titel *Inmitten des Krieges*. Diese Stück hört man heute nach den letzten Ereignissen in meinem Land als gespenstische Prophezeiung. Der zweite - *Der Staat* - aber hat folgenden Inhalt:

Der Staat kümmert sich um
Schatz, Gedeihen und Nutzbarmachung der Wälder.

Der Staat kümmert sich
um die physische Erziehung
des Volkes, zunächst der Jugend
zum Zweck der Förderung der
Gesundheit des Volkes, der
nationalen, werktätigen und
wahrhaften Fähigkeit.

Er handelt immer nachgiebiger
er läßt vollkommene Freiheit zu.

Die Herrschaft ist bei uns die
Herrschaft des Volkes.

Die *Laibach*-Mitglieder zitierten gern Hitler, Stalin, Tito, Jaruzelski (z.B. »Die Kunst ist eine erhobene Sendung, die zum Fanatismus verpflichtet« - Hitler, oder: »Die Künstler sind Ingenieure der menschlichen Seelen« - Stalin). Sie bewegen sich in der Tradition der Industrial-Musik, lehnen aber Vergleiche mit Zeitgenossen ab. *Laibach* wollte im

Zentrum des Lebens stehen und war pragmatisch. Ehe die Gruppe bei Auftritten auf der Bühne erscheint, werden Tonbänder mit waidmännischen Lehrvorträgen oder mit der Musik von Penderecki oder Holst zugespielt. Man versetzen z.B. eine Rede Churchills («*We shall defend our island, whatever the cost may be ... we shall never surrender*») mit einer pathetischen slawischen Hymne. Man adaptiert triviale Pop-Nummern und kombiniert sie mit Zitaten aus der E-Musik; andernorts werden verschiedene Elemente der Musik paraphrasiert.

Verwirrung stiftet hier nicht, das das Gegensätzliche gegensätzlich ist, das Widersinnige widersinnig, sondern die Tatsache, daß sich daraus kein dialektisches Paradigma konstituieren will. Das würde für die Gruppe *Laibach* gegenseitige Relativierung, eine Vielfalt von Meinungen symbolisieren, die sich gegenseitig aufheben und somit einem Zugeständnis an eine nach unten nivellierende Liberalität gleichkommen, die der Künstler als Intellektueller nicht befürworten kann. Der Künstler sieht seine Rolle als Konstrukteur von Gegenmodellen zu den herrschenden Mächten.

Die Gruppe *Laibach* kommt aber aus einem Land, in dem Indikationen und Kontraindikationen des Sozialismus und der Konsumgesellschaft vielleicht am deutlichsten zu beiderseits relevanter Teilen wirksam geworden sind.

Richtig ist auch die Feststellung, da die Laibachsche Kunst angesichts ihrer Inhaltslosigkeit schwer bemängelt werden kann, da es ihre Sache ist, keine Seele zu besitzen. Die schweren semiotischen Stoffe, die Gruppe *Laibach* ansammelt, bilden keinen Überbau, wie es zu erwarten wäre, sie selbst sind bereits Gegenstand dieser Kunst, sie ergeben einen gewaltigen Rahmen für ein Bild, das nicht gezeichnet wird.

Die neue slowenische Kunst - *Laibach* ist ihr bezeichnendstes und in der Welt am meisten zur Geltung gekommene Beispiel der letzteren Jahre - hat sich als Kunst der neuen postrevolutionären (Transavantgarde-) Generation nicht damit zufrieden gegeben, mit ihrer erzieherisch-bildungsgezielten Tätigkeit die Neugier zu befriedigen, sondern entwickelte ihre eigene Neugier. An Stelle einer Reanimierung vergangener Stile verlangt sie die Revitalisierung des Verflissenen, noch immer Lebendigen, in diesen Stilen. Vergleicht man die Musik mit anderen Künsten, so ist es leicht festzustellen, daß in ihr »*in höchst destillierter Weise der nationale Moment hervortritt*« (so Mladen Dolar, *Strel sredi koncerta* [Ein Schuß inmitten des Konzerts]).

Und zuletzt: ist der Titel meines Beitrages überhaupt berechtigt? Offensichtlich ist auch in diesem zitiertem Fall, das sich die Musik gewisser Floskeln, Formeln und Zitate bedient, die eine semantische Funktion behalten, um eine gewisse Stellung zu erörtern. Und auch hier ist schließlich das Wort jenes Element, welches im Zusammenhang mit anderen Parametern z.B. einen Protest gegen das bestehende Establishment ausdrückt.

Der Komponist Vinko Globokar, der die Musik der Darstellung etwas Außermusikalischen verflucht, meint sogar: »*Ich glaube nicht an die Universalität der Musik. Die Musik ist ein Reflex der Gesellschaft, in der man sich entwickelt, ihre Funktion hängt vom Milieu ab, für das man schafft. Dies wird übrigens dadurch bewiesen, daß die Komponisten überall auf der Welt eine gemeinsame Sprache bei Dingen des Handwerks, also bei Fragen der Technik, der Klangmaterials, der Technologie besitzen, doch sicher nicht bei ästhetischen Fragen oder bei Problemen der Funktion der Musik.*«

Die Probleme, die ich zeigen wollte, waren immer in der Geschichte präsent: es ist die Kontroverse zwischen den Künstler und der Gesellschaft. Es geht also um eine latente

Frage, die jede Gesellschaft in seiner Zeit lösen muß. Die totalitären Regime in unserem Jahrhundert stellen einen gewissen Höhepunkt in diesem Sinne dar, und die Kluft zwischen einigen Künstlern und dem Regime war außerordentlich scharf, meistens aber für den Künstler sogar folgenschwer. Die Gruppe *Laibach* hätte vor einige Jahre in Jugoslawien noch nicht existieren können. Ihre Herausforderung war zu extrem, zu provokant und zu schockierend. Aber die Gruppe ist in einer Zeit aufgetreten, in der sich die gesellschaftlichen Verhältnisse schon sehr gemildert hatten, obwohl die ersten Reaktionen noch drohend waren. Trotzdem ist aber die Gruppe *Laibach* mit allem ihrem Extremen und Attacken an das Regime doch ein Beweis, daß dieses Regime in den 80er Jahren in Jugoslawien im Prinzip liberaler war, als man vermutete. Warum, ist aber schon eine andere Frage.

Literatur

KORUZA, J., ZADRAVEC, F.: *Slovenska književnost* (Slowenische Literatur) 1945-1965, II, Ljubljana 1967.

Nova revija 13/14, 1983.

Zbornik *Punk pod Slovenci* (Sammelband Punk unter den Slowenen), Ljubljana 1985.

GLOBOKAR, V.: *Vdih - izdih* (Einatmen - Ausatmen), Ljubljana 1987.

„Kapitalizem je mrtev“ (Kapitalismus ist tot), *Mladina* št.26, 6.7.1992.

BARBER-KERŠEVAN, A.: „Laibachova simulacija totalitarizma kot izziv semi-totalitarnemu političnemu režimu“ (Laibachs Simulation des Totalitarismus als Herausforderung des Semitotalitären politischen Regime), in: *Sammelband Slowenische Musiktage - Provokation in der Musik*, Ljubljana 1994, S. 89-101.

HRIBAR, T.: *Sveta igra sveta* (Der heilige Spiel der Welt), *Umetnost v post-moderni dobi* (Die Kunst in der Post-Moderne Ära), Ljubljana, 1990.

ADORNO, T.: *Uvod v sociologijo glasbe* (Einleitung in die Musiksoziologie) mit Begleitwort von Mladen Dolar: *Strel sredi koncerta* (Ein Schuß inmitten des Konzerts), Ljubljana 1986.

Objavljeno v: *Hudba ako posolstvo. Symposion 1993*, Bratislava, 11.–13. november. *Hudba a totalita. Symposion 1991*, Bratislava 17.-19. október. Vydal Festival Melos–Ethos. Bratislava, Festival Melos–Étos, 1995. Str. 49–53.

Povzetek

Glasba kot opozicija

Avtor se loteva razprave o glasbi kot opoziciji s potrebno mero previdnosti in skepse, ne na načelni ravni, temveč ob pretresu slovenske alternativne glasbene scene s konca osemdesetih – ob delovanju skupine Laibach. Avtor poda zgodovinski okvir glasbe in protesta v nekdanji Jugoslaviji (festival Glasba in revolucija, utemeljen 1973) in začrta smernice, ki razkrivajo povezavo med glasbo in uporništvom in so bile najbolj izpostavljene na področju popularne glasbe. Skupina Laibach, ki je prvič nastopila leta 1982 in do danes (p)ostala kulturni pojav družbeno zavzete, kritične, opozicijske sile, ne le na slovenskem, temveč na celotnem jugoslovanskem prostoru, je umeščena v kulturnopolitični kontekst in orisana skozi njene glavne uprizoritve.

(Leon Stefanija)

Das apokalyptische Jahrhundert

Wenn wir uns dem Ende des Jahrhunderts, das auch das Ende des Millenniums ist, nähern, so sind die Prophezeiungen für das 21. Jahrhundert und die Nachgedanken über das 20. Jahrhundert immer zahlenmäßiger. Der Anfang des Jahrhunderts hat mit vielen Erwartungen begonnen, wie kein Jahrhundert vorher. Aber schon im Jahre 1928 erschien eine zutiefst pessimistische Kulturtheorie, *Oswald Spenglers* Untergang des Abendlandes. Spengler begründete seinen Kulturpessimismus damit, daß Europa den Winter seines Großen Jahrs erreicht habe, in dem die Geburtrate sinkt, die Kunst durch den Aberglauben ersetzt wird und die Zivilisation zusammenbricht. Die Schriftsteller *Norman Cohn* und *Nicholas Campion*¹ erinnern uns, daß seit dem sechzehnten Jahrhundert keine Epoche so stark durch Apokalyptik geprägt worden ist, wie das zwanzigste Jahrhundert, obwohl in ihm die aktiven Christen zum ersten Mal nicht mehr die Mehrheit der Bevölkerung im Westen darstellen. Die Millionen von Juden und Russen, die in den vierziger und fünfziger Jahren starben, waren ebenso sehr Opfer des Millenarismus wie die Juden und Kaufleute, die man im Mittelalter abschlachtete; ihr Tod sollte als ein mahnender Hinweis dazu dienen, daß der Unterschied zwischen säkularen und religiösen Geschichtsentwürfen sehr gering und oft bedeutungslos ist. Und das gilt nicht nur für Totalitarismus, sondern für moderne säkulare Ideologien im Allgemeinen. Viele rivalisierende Visionen haben eines gemeinsam: die optimistische Sicht auf eine Zukunft, in der die großen Konvulsionen der Geschichte – Kriege, Revolutionen, von Menschen bewirkte Katastrophen – nicht mehr zu Kondition humana gehören; entweder weil man das letzte Gefecht gegen einen Rassen- oder Klassen- oder Glaubensfeinden gewonnen hat, oder, wie man im Westen nach dem Zweiten Weltkrieg hoffte, weil Bildung, Wirtschaft und Technologie triumphiert haben. Das sind alles apokalyptische Szenarien, auch wenn man sie nicht als solche erkennt; und wie so viele Visionen künftiger Herrlichkeit sind sie von schmerzhafter Gebrechlichkeit. *Damian Thompson*² weist auf ein ganz entgegengesetztes Szenario hin, in dem die Welt in ein Chaos versinkt, er lauert direkt an der Ecke. Die Erfindung der Atombombe am Ende des Zweiten Weltkriegs hatte eine galvanisierende Wirkung auf den Endzeitglauben. Sie verwandelte die Vorstellung weltweiter Vernichtung von einem überlieferten Endzeitgemälde, das nur Gläubigen zugänglich war, in eine erschreckende Möglichkeit, die jeder verstand. Sie erzeugte eine neue Form der Apokalyptik, die von einer anscheinend rationalen Furcht von der totalen Katastrophe angetrieben war. Als die Gefahr eines Atomkriegs in den 80er Jahren nachließ, wurde das Vakuum sofort von Ängsten vor einer Katastrophe, die Umweltverschmutzung heißt, ausgefüllt. Die Angst mag durchaus real sein. Die Grünen teilten die Welt in Helden und Schurken auf und stellten das Publikum vor die Alternative: entweder Vernichtung der Menschheit oder Errichtung eines postindustriellen Utopias.³

Unserem Jahrhundert blieb es vorbehalten, politische und wirtschaftliche Utopien auf breiter Front in praktische Politik umzusetzen. In vielen Fällen zum Schaden der

1 Norman Cohn, Das Ringen um das tausendjährige Reich. Revolutionärer Messianismus im Mittelalter und sein Fortleben in den modernen totalitären Bewegungen, Bern und München 1961; Nicholas Campion, The great Year. Harmondworth 1994.

2 Damian Thompson, Das Ende der Zeiten, Hildesheim 1997.

3 Ibid.

Menschen. Denn charakteristisch für das 20. Jahrhundert war es, auf menschenverachtende Weise politische Ziele durchzusetzen und das Wohl von Menschen den Götzen abstrakter Ideologien zu opfern. Es begann schon mit der Oktober-Revolution, es folgten faschistische und nationalsozialistische Diktaturen in Italien, Deutschland und in Spanien. Nach dem Zweiten Weltkrieg herrschten viele kommunistische Diktaturen in Osteuropa, in China und vielen Ländern der Dritten Welt. Beide Fiktionen – linke und rechte – forderten die volle Hingabe ihrer Bürger.⁴

Alle diese Ideen: Kommunismus, Kapitalismus, Wissenschaft, Wachstum, Fortschritt aller Art – sind fragwürdig geworden und das nahende Jahrhundertende fordert Überdenken und Neuorientieren.

Ich werde mich in den nächsten Überlegungen an die Ereignisse in Slowenien, Nachbarländern und am Balkan begrenzen.

Durch diese Länder walzten schon die Greulszenen des Ersten Weltkriegs. Ich erwähne die Schlachten am Fluß Soča (Isonzo), die große Offensive bei Kobarid (Caporetto), wo mehrere hundert tausende Soldaten ihren Tod gefunden haben, an den Krieg in Serbien usw. Nach vier grausamen Jahren kam der kurz dauernde Frieden. Die Welt hat sich noch nicht erholt und schon begannen die Drohungen, die zum Zweiten Weltkrieg führten. Unser Land okkupierten Italiener, Deutsche und Ungarn. Man wollte schon damals slowenische Länder ethnisch säubern. Hitler hat nämlich in Maribor gefordert: »Machen sie mir dieses Land wieder deutsch!« Der große Widerstandskampf ist wegen physischer Bedrohung und sogar physischer Vernichtung von slowenischen und anderen jugoslawischen Völkern entstanden. Nach dem Krieg waren viele Hoffnungen und Träume von kommunistischer Gewalt zerstört. Slowenien bekam seine eigene Republik, die aber autonom besonders auf dem kulturellen Bereich war. Erst nach dem Bruch mit Stalin kam eine Erleichterung. Nach 45-jährigem sozialistischen Regime, das in den letzten Dezennien viel milder als in den anderen osteuropäischen Staaten war, zerfiel Jugoslawien, was mit vielen Opfern verbunden war. In diesem Teil Europas wurde ab 1991 ein grausamer Krieg geführt. Zuerst in Slowenien, dann in Kroatien, noch schlimmer und grausamer in Bosnien und nun in Kosovo. Morden, Vergewaltigungen, die Brandlegung ganzer Orte, ethnische Säuberung heimsuchten Millionen von Menschen im ehemaligen Jugoslawien. Man kann darum berechtigt über ein grausames Jahrhundert sprechen.

Auch in solchen Verhältnissen ist viel Musik entstanden. Ich möchte ein paar Beispiele erwähnen, die Zeit und Leute widerspiegeln. Es geht um einfache Lieder, die manchmal sehr nah den Volksliedern sind, oder in der letzten Zeit auch Pop- und Rockmusik. Diese Lieder sind noch ein Beweis, wie tief der Wunsch der Menschen sich auch in solchen Zeiten musikalisch auszudrücken ist. Diese Lieder zeigen nicht nur eine Sehnsucht nach Frieden, Ruhe, Liebe und allen anderen Werthalten, die man in solchen Zeiten vermißt, sie sollten vor allem Leute ermuntern und begeistern den Feind zu hassen und ihn zu vernichten. Unter den Liedern, die ich ausgewählt habe, ist etwas Zufälliges.

Ich beginne mit einer Canzona der italienischen Soldaten aus dem ersten Weltkrieg, die umsonst stürmten und starben, an Steilwänden um Gorica (Görz auf Deutsch und Gorizia auf Italienisch). Das war das Soča (Isonzo)-Tal, wo die Front war und wo Italiener

⁴ Der Spiegel 434, 1999, S. 183.

versuchten in 12 großen Schlachten zum Hinterland vorzudringen. Es starben mehrere hundert tausend Soldaten auf den beiden Seiten. Für die italienischen Soldaten war damals – vor dem Ersten Weltkrieg – Gorica eine fremde Welt: terra lontana. Das Lied singt so: „Am 5. August sind die italienischen Truppen nach Gorica gegangen, Jedermann war es schwer weg zu gehen, es fielen Geschosshagel, in Hügeln und Tälern fielen, starben und sprachen: O Gorica, verflucht sei für jeden, der noch ein Gewissen hat. Es war schwer von zu Hause zu gehen und es gibt keine Rückkehr für alle. O, ihr Jammerlapper, die schlafen im Bett, mit ihren Weibern und treiben Spott mit menschlichem Fleisch, dieser Krieg lehrt uns bestrafen, ihr Verräter Herren Offiziere, die wollten diesen Krieg, ihr Spötter des verkauften Fleisches und das Verderben der Jugend, ihr sagt, das Feld der Ehre, dieser Erde jenseits der Grenzen, hier stirbt man. Ihr Mörder ihr seid verflucht! Liebe Frau, du hörst mich nicht. Meinen Kameraden empfehle ich, die sollen für die Kinder sorgen, ja, ich sterbe mit Deinen Namen im Herz! O Gorica, du bist verflucht!“⁵

Die Gefühle an der anderen Seite, wo die Soldaten der habsburgischen Monarchie kämpften, waren nicht viel anders, obwohl die slowenischen Regimenter unter anderen hier am Soča und Gorica ihr eigenes Land verteidigten. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Gorica italienisch, was auch die stärksten Widerkämpfe im slowenischen Küstenland während des Zweiten Weltkriegs verursachte. Nach dem Krieg wurde die Stadt zwischen Italien und Slowenien verteilt.

Während des Zweiten Weltkriegs waren nicht nur politische Unabhängigkeit und Souveränität des slowenischen Volkes, sondern auch sein nationaler und kultureller Bestand, ja sogar sein physisches Weiterbestehen gefährdet. Um diesen Gefährdungen entgegenzuwirken, bildete sich eine mächtige Widerstandsbewegung. In hohem Maße war die slowenische kulturelle Intelligenz daran beteiligt, da sie sich des riesigen kulturellen und menschlichen Wertes des slowenischen kulturellen Erbes bewußt war. Teilweise stand diese Schicht sogar an der Spitze der Volksbefreiungsbewegung und beteiligte sich aktiv, selbst unter großen Opfern. Auch viele Komponisten und Musiker kämpften als Partisanen mit dem Gewehr und mit der Musik. So ist große Literatur entstanden, viele Erweckungs- sowie Aufstandslieder, Partisanen - Kunstlieder, vokale und vokal-instrumentale Musik sowie instrumentale Musik entstand und wurde in den Jahren 1941-45 aufgeführt und arrangiert. Man sang Arbeiter- und Revolutionslieder zum Thema Antifaschismus, dazu kommen noch die Lieder aus der Zeit der russischen Revolution, wie auch Lieder aus dem spanischen Bürgerkrieg. Aus dieser umfangreichen Literatur wählte ich einige besonders charakteristische Lieder aus. Das erste Lied ist eigentlich das erste Partisanenlied überhaupt. Das ist das Lied »He, Brigaden«. Der Text und die Musik des Liedes entstanden im Winter 1942/1943 in Ljubljana. Der Autor des Textes ist der berühmte slowenische Dichter Matej Bor (1913-1993), der auch die Melodie schuf. Seine Liedersammlung *Previharimo viharje* (Überstehen wir die Stürme) erschien unter den schwersten Bedingungen noch im Jahr 1942 in den Partisanendruckereien als Zyklostil und im Druck. Aus seinem Lied „He, Brigade“ atmet ein außerordentlicher Kampfgeist, bestimmt für die Brigaden, die schon bewiesen, daß sie auf ihrer Erde ihr Herr sind.

⁵ Zitiert nach Roberto Leydi, Spoleto 1964: „Lo spettacolo dello scandalo“, in: *Provokation in der Musik* (hg. Primož Kuret). Ljubljana 1994. S. 197-202.

Eines von den ältesten Liedern ist »Bilečanka« von Milan Apih (1906-1992), es entstand schon im 1940 im Konzentrationslager in Bileča. Das Konzentrationslager wurde von der jugoslawischen Regierung für die Gegner des damaligen Regimes gegründet. Das Lied wurde in ganz Jugoslawien bekannt und populär. Der Text spricht über das Leid der Gefangenen im herzegowischen Karst, und über die Sehnsucht nach der Heimat.

Der Komponist Marjan Kozina (1907-1966), der bei Joseph Marx in Wien und bei Josef Suk in Prag studierte, schrieb viele Lieder und Chöre. Eines der bekanntesten »He, Gennossen« entstand im Dezember 1943, nach einer Idee, die während des Kampfs mit den Deutschen im Oktober desselben Jahrs entstanden ist. Der Text des Dichters Franc Kosmač (1922-1974) ruft unter den Waffen, „weil die Fremdlinge aus dem Land müßen; es warten auf uns die slowenischen Länder: Steiermark, Kärnten, Küstenland. Uns ist nicht leid des Blutes für ein freies Slowenien“

Mit dem nächsten Lied stürmten die Partisanen auf die Okkupanten. Das Lied heißt „Na juris“ (Sturmangriff) und stammt von dem ehemaligen radikal modernen Komponisten aus dem Kreis um Slavko Osterc, von Karol Pahor (1896-1974), der schon im Ersten Weltkrieg drei Jahre in vorderen Reihen an der italienischen Front, und im Zweiten Weltkrieg Partisan und Chorleiter des einmal legendären Partisanen - Invalidenchor war. Der Text spricht über den Sturmangriff gegen die feindlichen Soldaten und ist eine Rufrache für alle Grausamkeiten, die sie verursachten. Zugleich aber auch ein Appel für die Freiheit und für ein besseres Leben.

Marjan Kozina schrieb auch einige ausgezeichnete Sololieder auf die Texte der Partisanendichter. Eines daraus heißt „Begegnung“. Es geht um die Begegnung mit der toten Frau, die die Landwehrmänner (Domobranci) getötet haben. Der Dichter hat ihr Grab entdeckt und ihr Skelett ausgegraben. In der Dichtung geht es um zwei Themen: Thema der Liebe und Thema des Todes: Eros und Thanatos. Doch hat das Lied noch etwas mehr: starken Willen zum Widerstand, Dasein, zum Sieg. Dieser Wille wuchs aus dem Opfer jedes Einzelnen für gemeinsame Sache. In den Menschen lebte der tiefe und unbändige Glauben, daß es keine Grenze zwischen den lebenden und toten Kämpfern um das große Ding gab. „Im Herz schlug das Gefühl, daß die Heldenkraft von Gefallenen in ihnen lebt und daß es keinen Feind gab, der diese lebende Gemeinschaft zerbrechen konnte.“⁶

Und nun zum letzten Teil meines Beitrags, zu grausamen Ereignissen in den 90er Jahren. Die Hauptursachen sind weniger bei den gemischten nationalen Strukturen zu suchen, sondern bei verantwortungslosen, machthungrigen Politikern, die skrupellos nationalistische und religiöse Gefühle ausnützten und mit Hilfe moderner Massenmedien und nicht weniger Intellektueller ihre Nationen und Konfessionen gegeneinander aufhetzten. Die bisherigen Folgen sind die schlimmsten in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg: Massenmorde, Massenvertreibungen, Massenvergewaltigungen, Massenzerstörungen an Kultur- und Wirtschaftsgütern. Die ganze Welt konnte das lange Jahre nur beobachten, europäische Länder haben total er sagt. Erst mit dem energischen Eingriff der Amerikaner kam es zur Ruhe, die aber sehr labil ist. Die Lieder aus dieser Zeit sind ein Geschehen ohne jegliche zeitliche, geographische und emotionelle Distanz. Es

6 Primož Kuret, „Marjan Kozina – skladatelj upora in optimizma« [Marjan Kozina – Composer of Revolt and Optimism], in: *Glasba in družba v 20. Stoletju* [Music and Society in ten 20th Century], hg. von Primož Kuret). Ljubljana 1999, S. 141-148.

geht um die unabhängigen Betrachtungen – es kann von einer stilistisch einheitlichen „jugoslawischen Musik“ nicht gesprochen werden. In Slowenien, wo der Krieg in nur zehn Tagen zu Ende war, ging es um eine Kontinuität der slowenischen populären s. g. volksunterhaltenden Musik auch in der Zeit des Kriegs. In dem Lied „Das slowenische Gewehr“ lautet der Refrain: *Laß den Wein, nimm Gewähr Mutti Maria, Mutti Maria, es geht um Slowenien!*“

Als Slowenien um seine Freiheit und Souveränität kämpfte, konnten die anderen jugoslawischen Völker noch Kolo tanzen. Aber nicht lang. An der Reihe war schon Kroatien und der Krieg wurde immer schrecklicher. Am Ende stand Vukovar, eine Stadt als Symbol dieses Kriegs. Ein kroatischer Sänger singt über die „Brod na Savi“, es geht um zwei Städte (Slavonski und Bosanski Brod) auf zwei Ufern vom Sava und er hofft, daß die Städte einmal wieder zusammen sein werden.⁷

Es folgt Bosnien. Das Lied ruft alle zur Verteidigung vom stolzen Bosnien: »Branimo skupa, branimo zajedno Bosnu ponosnu...«

Der Krieg eskalierte und ganze Dörfer wurden ethnisch gesäubert. Die Flüchtling welle überströmte Europa. Die Bilder im Fernsehen waren immer grausamer. Millionen von Menschen haben alles verloren: ihre Heime, sogar ihre Heimat. Und in diesem Jahr erlebten wir Kosovo. Wieder eine neue serbische Aggression, die erst das internationale Eingreifen beenden konnte. Aber zum Frieden ist noch immer weit.

Die serbischen Lieder unterstützen die Entstehung von Großserbien. Einer von den bekanntesten Musikern der s. g. neukomponierten Volksmusik, bekannt als Baja mali knindjo, provozierte die Gegner, z.B. den bosnischen Lieder Alija Izetbegović mit den Worten: *„Ich mag dich nicht, Alija, weil Du ein Idiot bist, du hast den ruhigen Traum zerstört. Soll Dir Drina jeden Tag hundert Mudzahedins abtragen.“* Oder begrüßt die Serben: *„Es wird dieses Volk leben, sie können uns nicht lieben, doch dem Serbe kann niemand nichts machen. Sie sollen uns hassen und vernichten, wir haben die Seele, sie sind ohne Seele. Es sollen uns alle unsere Gegner hassen, doch die Serben sind die Stärksten. Das hat mir schon mein Großvater gesagt.“* Und der Refrain: *„Unser Volk wird leben auch nach den Ustascha, weil auch der Gott ein Serbe ist, der Himmel ist unser!*

Viele Lieder sind auch in der englischen Sprache geschrieben. Die Leute wollten die Welt auf ihre Not aufmerksam machen. Die Hoffnung stirbt als die letzte. Ohne Hoffnung kann ein Mensch nicht leben, und wenn sich seine Erwartungen gegenwärtig im „Raum der Tatsachen“ nicht erfüllen, seine Wünsche und Vorstellungen nicht praktisch umsetzen lassen, dann erhebt er sich ins Reich der Gedanken, Phantasien, Fiktionen, Utopien und Musik. Aber manchmal auch zum Blut...

Wird das nächste Jahrhundert für unsere Kinder und Enkelkinder weniger apokalyptisch sein? Darum spreche ich von einem apokalyptischen Jahrhundert im Sinne des Grauens, das für viele auch in Europa in den letzten Dezennien des 20. Jahrhunderts einen Weltuntergang bedeutete.

Objavljeno v: *Koniec storočja, koniec tisicročja*. Zborník z medzinárodného sympózia 1999. Vydal Nad'a Hrcková. Bratislava, Orman, 2000. Str. 19–25.

⁷ Diese und andere Beispiele zitiert nach Svanibor Pettan, *Glasba kot spodbuda in provokacija v časih jugoslovanske dezintegracije* [Die Musik als Anregung und Provokation in den Zeiten der jugoslawischen Desintegration, hg. von Primož Kuret]. Ljubljana 1994, S. 103-112.

Povzetek

Apokaliptično stoletje

S približevanjem koncu stoletja, ki je obenem tudi konec tisočletja, se množijo napovedi o 21. stoletju in premisleki o 20. stoletju. Začetek stoletja so zaznamovala številna pričakovanja, ki pa so jih že zgodaj spremljale pesimistične kulturne teorije (Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes*), po katerih naj bi Evropa dosegla zimo svojega razvoja. Brez dvoma verjetno nobeno obdobje ni bilo tako prežeto z apokaliptiko kot 20. stoletje, v katerem se stapljajo politične in gospodarske utopije na širši fronti praktične politike: komunizem, kapitalizem, znanost, razvoj, vsakovrstni napredek. Članek se zlasti osredotoča na dogajanje v Sloveniji in z njo povezanih deželah. Pri tem izpostavlja dogajanje ob obeh svetovnih vojnah. Tudi v teh pogojih je nastajala glasba, pogosto sicer preprosta, blizu ljudskemu ustvarjanju ali popularnim delom. V članku je omenjenih nekaj specifičnih del ustvarjalcev, kot so bili Matej Bor, Milan Apih, Marjan Kozina, Karol Pahor idr. Ob koncu se dotakne tudi vojnih grozot 90. let ter glasbe, ki je bila z njimi opredeljena, opozori pa tudi na grožnje, da bi zadnja desetletja res lahko napovedovala splošno apokalipso.

(Matjaž Barbo)

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781(497.4):929Kuret P.

PRIMOŽ Kuret : ambasador slovenske glasbe : tematska številka
= thematic issue / [urednica zvezka Darja Koter ; prevajanje
uvodnega prispevka Vanda Vremšak Richter]. - Ljubljana : Akademija
za glasbo, Katedra za zgodovino glasbe, Oddelek za glasbeno
pedagogiko, 2015. - (Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo
v Ljubljani = The journal of music education of the Academy of
Music in Ljubljana, ISSN 1318-6876 ; zv. 22)

ISBN 978-961-6393-15-7

1. Koter, Darja 2. Kuret, Primož, 1935-

280184576