

UDK 78(497.4:4-014)

Ivan Klemenčič

Musikwissenschaftliches Institut des Forschungszentrum der Slowenischen Akademie
für Wissenschaften und Künste, LjubljanaMuzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti
in umetnosti, Ljubljana

Slowenische Musik als Teil der mitteleuropäischen

Slovenska glasba kot del srednjeevropske

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Eine Diskussion über Mitteleuropa und seine Musik zu beginnen, über dieses komplexe historische, politische und vor allem kulturelle Phänomen, wird jetzt, gut ein Jahrzehnt nach dem Fall der Berliner Mauer, wieder besonders aktuell. Diesmal im Kontext weitreichender Veränderungen, wie auch des durch neue Ideen und Verbindungen hervorgerufenen Optimismus und des starken Widerstandes der überlebten ideologischen Muster, was insbesondere für die Verhältnisse in Slowenien charakteristisch ist.

Die slowenische Musik zeigt ihre Einbettung in das reiche kulturelle Erbe des mitteleuropäischen Raumes schon mit der Demokratie und Kultur des frühmittelalterlichen slowenischen Staates Karantanien (6.–12. Jh.). Der ab dem 8. Jahrhundert stattfindende Christianisierungsprozeß, geleitet kirchenrechtlich aus Aquileia und Salzburg, brachte die Einführung des gregorianischen Chorals, das Singen der Leise und die Entwicklung in Richtung der figuralen Mehrstimmigkeit. Der Autor akzeptiert dabei nicht die ideologiegeprägte Germanisierungsthese, die durch die Entwicklung der slowenischen Ethnie vor der Märzrevolution widerlegt wird. In der Zeit des Protestantismus im 16. Jahrhundert wurde die Autonomie der slowenischen vornationalen Phase durch die Veröffentlichung der slowenischen Bücher und Gesangbücher bestätigt. Ab dem Mittelalter und insbesondere ab dem Anfang der Neuzeit gab es Einflüsse der musikalischen Kultur der romanischen Nachbarn aus dem Westen und der germanischen aus dem Norden, d.h. die Einflüsse aus Italien und Österreich, aber auch aus anderen Ländern (beginnend mit der Ausbreitung der mit-

Začenanje razprave o Srednji Evropi in njeni glasbi, o tem kompleksnem zgodovinskem, političnem in še predvsem kulturnem pojavu, postaja dobro desetletje po padcu berlinskega zidu znova zelo aktualno. Zdaj v kontekstu daljnosežnih sprememb, optimizma novih idej in povezav obenem z močnim uporom preživelih ideoloških vzorcev, kar še posebej označuje razmere v Sloveniji.

Slovenska glasba izpričuje vpetost v bogato kulturno izročilo srednjeevropskega prostora najmanj z demokratično in kulturno entiteto zgodnesrednjeveške slovenske države Karantanije (6.–12. stoletje). Proces pokristjanjevanja od 8. stoletja, cerkvenopravno voden iz Ogleja in Salzburga, pomeni uvajanje gregorijanskega korala, petje kirielejsonov in razvoj do figuralnega večglasja. Avtor pri tem ne sprejema ideološke teze o germanizaciji, ki jo zavrača razvoj slovenske etnije do marčne revolucije. V času protestantizma v 16. stoletju se avtonomnost slovenske prednacionalne faze potrjuje z izdajanjem slovenskih knjig in pesmaric. Od srednjega in zlasti novega veka govorimo o vplivih glasbene kulture romanskih sosedov na zahodu in germanskih na severu, se pravi iz Italije in Avstrije, pa tudi širše (začenši s širjenjem srednjeveške glasbe samostanov). V času renesanse in baroka se ti tokovi neposredno vzpostavljajo iz sosednjih Benetk in seveda širše, v času klasicizma neposredno iz Dunaja. Duh časa se evropsko relevantno izrazi na institucionalni ravni: aristokratska Academia Philharmonicorum Labacensium (1701), ki je gojila baročno glasbo, je bila prva takšna ustanova zunaj romanskega in anglosaškega področja, meščanska Filharmonična družba (1794) je bila prva v habsburški

telalterlichen Klostermusik). In der Zeit der Renaissance und des Barock haben solche Strömungen direkt aus dem naheliegenden Venedig herübergewirkt, und natürlich auch aus einem weiteren Raum, in der Zeit des Klassizismus direkt aus Wien. Der Geist der Zeit drückte sich europäisch relevant auf der Ebene der Institutionen aus: die aristokratische *Academia Philharmonicorum Labacensium* (1701), die die Barockmusik pflegte, war die erste Institution ihrer Art außerhalb des romanischen und angelsächsischen Gebietes, und die bürgerliche Philharmonische Gesellschaft (1794) die erste im Habsburger Reich und auch weiter, mit einigen der wichtigsten Vertreter der Wiener Klassik als Ehrenmitgliedern. Was die slowenischen Renaissance-Komponisten anbelangt, war das Mitteleuropäertum charakteristisch für Jacobus Gallus, schon vom Gebiet seiner Tätigkeit her, sowie auf eine jeweils spezifische Weise für Jurij Prenner und den dem Mittelbarock angehörenden Janez Krstnik Dolar, die beide zwischen dem Heimatland Krain und Wien tätig waren, der erstere sogar weiter, bis nach Prag; in der Periode des Klassizismus gesellte sich dem Phänomen der vorwiegend in Richtung des mitteleuropäischen Raumes gerichteten slowenischen musikalischen Emigration auch die musikalische Immigration mit bedeutenden Schöpfern aus dem heutigen Österreich und Böhmen. Die Gründung Innerösterreichs stimuliert neben der administrativen auch eine starke kulturelle Verbundenheit der slowenischen Ethnie mit dem Norden. Vor diesem Hintergrund ist es nicht schwer, beispielsweise die Bewerbung des jungen Franz Schubert um die Stelle eines Musiklehrers in Ljubljana (1816) zu verstehen.

In der Romantikepoche begann man die Ausrichtung auf den österreichischen Raum bewusst durch diejenige auf den tschechischen zu ergänzen, wie auch mit einer breiteren proslawischen Haltung. So repräsentieren die musikalische Tätigkeit in Ljubljana an der Jahrhundertwende zutreffend die Opernsaison mit Gustav Mahler (1881–1882) und die Saisons mit Václav Talich als Dirigenten (ab 1908) der Slowenischen Philharmonie, natürlich aber auch andere Verbindungen der Komponisten und Wiedergabekünstler. Wien und Prag symbolisierten noch in der Nachmärzzeit die slowenische Öffnung in die Welt (unter anderem durch das Studium von Marij Kogoj bei Schreker und Schönberg während des Ersten Weltkrieges und das Studium von Oserc und seinen Schülern bei Hába nach dem Krieg), d.h. in den Städten, die mit Ljubljana nicht zufälligerweise auch durch die Architektur von Jože Plečnik verbunden sind.

Der Zerfall der Donaumonarchie bedeutete für das slowenische Volk eine symbolische Umsiedlung von Mitteleuropa auf den Balkan, wo es sich in den

državi in širše, s častnimi člani najpomembnejšimi predstavniki dunajskega klasicizma. Srednjeevropskost med slovenskimi renesančnimi skladatelji označuje že po prostoru delovanja Jacobusa Gallusa, po svoje ga ob njem potrjuje Jurij Prenner in srednjemu baroku pripadajoči Janez Krstnik Dolar, oba razpeta od rodne Kranjske do Dunaja, prvi še do Prage; v obdobju klasicizma se pojavijo slovenske glasbene emigracije, predvsem v srednjeevropski prostor, pridružuje glasbena imigracija s pomembnimi ustvarjalci z današnje Avstrije in Češke. Z upravnno je močno kulturno povezanost slovenske etnije s severom spodbudila utemeljitev Notranjeavstrijskih dežel. Tako je denimo lažje razumeti kandidaturu mladega Franza Schuberta za mesto učitelja glasbe v Ljubljani (1816).

V obdobju romantike se začena usmerjenost na avstrijski prostor zavestno dopolnjevati s tistim na češkega in širše s proslavansko naravnostjo. Tako glasbeno dejavnost na prehodu stoletij dobro predstavljata v Ljubljani operna sezona Gustava Mahlerja (1881–1882) in sezone Václava Talicha na čelu Slovenske filharmonije (od 1908), seveda ob drugih povezavah ustvarjalnih in poustvarjalnih umetnikov. Še pomarčna Dunaj in Praga simbolizirata slovenski izhod v svet (mdr. medvojni študij Marija Kogoj pri Schrekerju in Schönbergu, povojni Oserca in njegovih učencev pri Hábi), se pravi v mestih, ki ju z Ljubljano ne naključno povezuje arhitektura Jožeta Plečnika.

Razpad habsburške države pomeni za slovenski narod simbolni odhod iz Srednje Evrope na Balkan, kjer se je v dveh Jugoslavijah soočil z velikosrbsko hegemonijo in unitarizmom ter komunistično totalitarno utopijo. Kljub temu je slovenska glasba ohranila vključenost v evropsko in še posebej srednjeevropsko, če izvzamemo predvsem poldrugo desetletje takoj po drugi vojni, ko jo za železno zaveso označuje razvojna stagnacija z vsakršno predmodernistično zmernostjo.

Konstantna vpetost slovenske glasbe v srednjeevropski prostor vodi k vprašanju identitete slovenskega naroda in življenja v skladu z njo. V nadaljevanju avtor zavrača ideološko zaznamovano teorijo o Južnih Slovanih, pri čemer ga podpira teza Stanislava Tuksarja (simpozij v Zagrebu l. 1989), po kateri sodijo Slovenci in Hrvati med zahodne Slovane skupaj s prav tako katoliško-protestantskimi (in srednjeevropskimi) Poljaki, Čehi/Moravani in Slovaki; zato je njihova glasba »integralni del zahodnoevropske glasbene kulture,« s tem pa srednjeevropske. Posebno vprašanje – z glasbenimi implikacijami – odpira venetska razlaga etnogeneze srednjeevropskega prebivalstva, ki ob zaenkrat nedokončanih raziskavah kaže na možnost prevrednotenja srednjeevropske zgodovine s slovanskim izvorom tega območja.

zwei jugoslawischen Staaten mit der großserbischen Hegemonie und dem Unitarismus einerseits und der kommunistischen totalitären Utopie andererseits auseinandersetzen mußte. Trotzdem blieb die slowenische Musik in die europäische integriert, insbesondere in die mitteleuropäische, wenn man vor allem die anderthalb Jahrzehnte unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ausläßt, in denen die Musik, hinter dem Eisernen Vorhang, durch eine gewisse Entwicklungsstagnation und allseitige vor-modernistische Mäßigkeit geprägt wurde.

Die konstante Einbindung der slowenischen Musik in den mitteleuropäischen Raum führt zur Frage der Identität des slowenischen Volkes und des Lebens im Einklang mit der letzteren. In der Fortsetzung weist der Autor die ideologiegeprägte Südslawen-

Theorie zurück, unterstützt dabei von der These Stanislav Tuksars (vom Symposium in Zagreb im Jahre 1989), nach der die Slowenen und Kroaten zu den Westslawen gehören, wie die ebenso katholischen bzw. protestantischen (und mitteleuropäischen) Polen, Tschechen/Mähren und Slowaken; deswegen ist ihre Musik »ein integraler Teil der westeuropäischen Musikkultur,« und damit der mitteleuropäischen. Eine separate Frage – mit entsprechenden musikalischen Implikationen – öffnet die Veneter-Theorie der Ethnogenese der mitteleuropäischen Bevölkerung, die, obwohl die einschlägigen Forschungen zur Zeit noch nicht beendet sind, auf eine Möglichkeit der Umwertung der mitteleuropäischen Geschichte hinweist, auf der Basis des slawischen Ursprungs der Bevölkerung dieses Gebiets.

Eine Diskussion über Mitteleuropa und ihre Musik zu beginnen, über dieses komplexe historische, politische und vor allem kulturelle Phänomen, wird jetzt, gut ein Jahrzehnt nach dem Fall der Berliner Mauer, wieder besonders aktuell, diesmal natürlich im Kontext weitreichender Veränderungen. Es geht um eine Zeit, wo das Alte vielerorts noch nicht Platz fürs Neue gemacht hat und wo die große Belastung mit den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts, die Europa teilten und zerteilten, im Schritt mit einem neuen Optimismus geht. Deswegen ist es in dieser Übergangsbedingten Dualität einfacher zu verstehen, wie begründet der dramatische Appell des Papstes Johannes Paulus II. ist, daß Europa wieder mit beiden Lungenflügeln aufatmen muß. Dieser Appell gilt natürlich insbesondere für Mitteleuropa, dessen historische Situation sich inzwischen zweimal wesentlich verändert hat. Als ein bedrohtes Gebilde zwischen zwei Supermächten, den jahrhundertealten Reichen Deutschlands und Rußlands, bzw. der Sowjetunion,¹ bekam es sofort nach dem Zweiten Weltkrieg eine ganz neue Konnotation und wurde im Westen entscheidend entlastet. Durch Denazifizierung und Demokratisierung begann Deutschland, als ein postmoderner Staat im neuen vereinten Europa, eine ganz andere Rolle als früher zu spielen, insbesondere nach der Befriedung mit Frankreich, die der gesamten Union ein neues konsistentes Fundament gab. Mitteleuropa wurde danach, d.h. nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges, nur noch mehr von Osten her bedroht, von der ehemaligen Sowjetunion, die vor allem während des letzten Krieges und danach die östlichen mitteleuropäischen Länder okkupierte, sowohl die materielle als auch die symbolische Berliner Mauer errichtete und den Kalten Krieg mit dem entwickelten Westen begann. Das

¹ Vgl. *Srednja Evropa [Mitteleuropa]*, hrsg. von Peter Vodopivec, Ljubljana 1991, und Peter Vodopivec, *Srednja Evropa*, in: *Enciklopedija Slovenije [Enzyklopädie Sloweniens]* (Ljubljana), Bd. 12, 1998, 247–248. Hinsichtlich der geographischen und spirituellen Dimensionen Mitteleuropas s. auch: Ivan Klemenčič, *Music history beyond borders and the borders of the musical Central Europe*, Referat auf dem Workshop »Fragen grenzüberschreitender Musikgeschichtsschreibung«, Wien, 11. und 12. Juni 2001, veröffentlicht im Internet unter: <http://www.oewaw.ac.at/mufo/agora> (veröffentlicht auf Slowenisch unter dem Titel »Glasbena zgodovina prek meja in meje glasbene Srednje Evrope«, *Ampak* (Ljubljana), 2/2001, Nr. 8/9, 54–55).

kommunistische Jugoslawien errichtete sofort nach dem Krieg ihre eigene Berliner Mauer und trennte die beiden nördlichen Völker, das slowenische und das kroatische, von ihrer natürlichen mitteleuropäischen Umgebung und inkorporierte sie dem Balkan; danach konzentrierte es seine Politik langfristig einerseits auf die sehr spezifischen Beziehungen zu der Sowjetunion und andererseits auf die unterentwickelte Dritte Welt der Armut und der Diktaturen. Mit dem symbolischen Fall der Berliner Mauer im Jahre 1989 und mit der Erweiterung der Europäischen Unions und der Nato in Richtung des Europäischen Ostens werden heute unaufhaltsam die einstigen Grenzen der westlichen Zivilisation wieder hergestellt, die katholisch ist und die auch alle Völker Mitteleuropas einbezieht, das eine oder andere der letzteren wird aber bald noch kommen. Dieser Zustand wird durch die fundamentale These von Samuel Huntington bestätigt,² daß die Nato allmählich zum ausschließlichen Hüter der westlichen Zivilisation wird, der den Katholizismus vom Islam und der Orthodoxie abgrenzt. Das bedeutet die Integration der früher von der Sowjetunion okkupierten baltischen Staaten und die Entstehung einer virtuellen Grenze, die in diesem religiös-zivilisatorischen Sinne auch die westlichen Teile von Weißrußland, der Ukraine und Rumänien und schließlich Kroatien umfaßt. Allerdings werden in Zukunft auch Rumänien und Bulgarien Mitglieder der euro-atlantischen Assoziation mit entsprechenden Verteidigungsaufgaben sein; allesamt werden zu einem Schutzschild vor dem unberechenbaren postkommunistischen Rußland und seinen nuklearen Waffen und insbesondere vor dem islamischen Weltterrorismus.

Aus dieser Perspektive des neuen Europa – und damit auch Mitteleuropa – und der Auseinandersetzung des Neuen mit dem Alten sind nach dem Fall der Berliner Mauer gerade in diesem zentralen Teil Europas nicht auch alle ideologischen Mauern gefallen. Man muß sich nur die slowenischen Verhältnisse in Erinnerung bringen, in denen die postkommunistische Obrigkeit noch immer die uneingeschränkte Treue den ehemaligen ideologischen Werten demonstriert; außenpolitisch bedeutet das das Interesse für den Balkan, trotz mehrhundertjährigen schweren und sogar blutigen Erfahrungen des slowenischen Volkes, genauer gesagt – das ideologische Interesse für zwei jahrhundertealte imperialistische Mächte, Serbien und Rußland, die in der Vergangenheit das slowenische Volk beide bereits gefährdet haben, wie auch für die bereits erwähnte Dritte Welt. Und das trotz der ganzen spirituellen Nähe Mitteleuropas, die mehr als tausend Jahre das slowenische Schicksal und die weitere Heimat war, die die slowenische Identität mit gestaltete und in der die slowenischen Wurzeln liegen.

Über diese, heute entfernte gestrige Nähe spricht sogar die unmittelbare Vergangenheit. Der slowenische Schriftsteller Ivan Cankar, der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Wien schöpferisch tätig war, konnte sich nicht vorstellen, daß auf dem Balkan und im südlichen Teil Mitteleuropas dieses Jahrhundert, das mit Blutvergießen begonnen hatte, im letzten Jahrzehnt mit Blutvergießen auch enden wird, und zwar wieder mit einer Eskalation des serbischen Imperialismus. Er war optimis-

² Samuel P. Huntington, *The clash of civilisations and the remaking of world order*, New York 1996. Nach Meinung des ehemaligen amerikanischen Außenministers Henry Kissinger geht es um das bedeutendste seit dem Ende des Kalten Krieges geschriebene Buch.

tisch angesichts der sich abzeichnenden Verbindungen des slowenischen Volkes, aber im Jahr vor dem Ersten Weltkrieg unterscheidete er unmißverständlich zwischen dem politischen Aspekt des Jugoslawentums und der kulturellen Identität: »Von Blut her sind wir einander Brüder, von Sprache her mindestens Cousins; aber von Kultur her, die jeweils eine Frucht der mehrhundertjährigen separaten Erziehung ist, sind wir uns gegenseitig viel fremder als unser Oberkrainer Bauer einem Tiroler Bauer fremd ist, oder als ein Görzer Hauer einem friaulischen.«³ Natürlich standen diese seine Gedanken unter dem Einfluß des direkten Germanisierungsdruckes der Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg, aber gleichwohl konnte er auch die Auswirkungen des mehrhundertjährigen Lebens im aufgeklärten Habsburger Reich nicht negieren. Die spirituelle Fremdheit gegenüber einem möglichen neuen gemeinsamen Staat mußte er auch selber spüren – obwohl er politisch die panslawische Theorie und die südslawische Nähe akzeptierte –, weil er als Mensch und vor allem als Künstler und Schriftsteller auf eine ähnliche Weise dem Raum nahe war, in dem er schöpferisch tätig war. Das heißt, nicht nur die geographische und historische, sondern vor allem die unmittelbare spirituelle Verbundenheit mit diesem Raum; man kann also von einem echten Geist Mitteleuropas sprechen. Es ging also keineswegs um ein meteorologisches Phänomen, wie noch unlängst der Mitteleuropäer Peter Handke, Sohn eines Österreicherers und einer Slowenin meinte, sondern um ein Erbe, das in der Vorgeschichte seinen Ursprung hatte, sich allmählich seit dem Mittelalter deutlich sichtbar formte, seine europäischen Höhepunkte bereits in der Renaissance, vor allem aber in der breitgefächerten Kunst des Barock und dann wieder im Klassizismus erreichte, wieder während der Romantikepoche auf einem echt europäischen Niveau aufblühte, einen neuen Aufschwung in der Zeit des *fin de siècle* erlebte und in dem Kunstklima des Expressionismus zu einem europäischen Modell wurde. Davon sprechen heute Kundera, Havel, Konrad, Magris, Jančar und einige andere, noch gestern gestalteten dieses Erbe Kafka, Ivan Cankar – auch aus der Wiener Perspektive, außerdem Miroslav Krleža, Musil, der Architekt Plečnik, oder, in der Musik, der einmalige Gustav Mahler. Diese schwer definierbare spirituelle Nähe, die ähnliche Weise des Denkens und Fühlens, entstand auf der Basis der geographischen und zwischenstaatlichen Nähe, der gemeinsamen Interessen, der ähnlichen Mentalität, sie war die Frucht eines einheitlichen Schulsystems, das das germanische, slawische, romanische und finnougriische Element jahrhundertlang vereinte. Zweifellos ist sie ein Resultat der Existenz des Gemeinsamen im Unterschiedlichen und Individuellen, ein Resultat der Symbiose der hochentwickelten Kulturen dieser hauptsächlich nicht großen Völker und ihrer kulturellen Identitäten, damit aber zweifellos auch des Kampfes ums Dasein, und gleichzeitig der gegenseitigen Befruchtung und des gemeinsamen schöpferischen Bemühens. Im Großen und Ganzen könnte man also sagen: eine große Konzentration des Geistes der hauptsächlich kleineren beziehungsweise kleinen Völker in diesem mitteleuropäischen Raum.

³ Ivan Cankar, *Slovinci in Jugoslovani* [Slowenen und Jugoslawen]; die Vorlesung wurde in *Zarja* 1913, Nr. 557–559, 15.–17. April, veröffentlicht; s. *Zbrana dela Ivana Cankarja* [Gesammelte Werke von Ivan Cankar], Band 25, Ljubljana 1976, 235.

Wäre es möglich, daß dieser Geist heute trotz den Kriegs- und Gewaltkatastrophen und trotz den unnatürlichen Barrieren des vorigen Jahrhunderts einfach abstirbt und verschwindet, inmitten des aufkeimenden neuen demokratischen Europa, inmitten der neuen Lebensäfte des neuen Frühlings der europäischen Völker? Daran hat der Autor dieses Textes immer gezweifelt; diesen Zweifel versuchte er auch in einer Sendung des Süddeutschen Rundfunks auszudrücken, die der Kultur in der Endperiode des Reiches des Doppeladlers gewidmet war: »Vor gewisser Zeit habe ich die Kaisergruft in Wien besucht, die Gruft der Habsburger. Das ist eine unterirdische Welt, die für immer tot ist. Wie ein großer, alter Baum, den man gefällt hat. Endgültig. Aber später, in den nächsten Jahren, merkt man erstaunlicherweise neue kleine Zweige und Blätter; genau auf diese Weise wird aus den alten Wurzeln ein neuer Baum wachsen. Das wird der Baum des neuen Mitteleuropa sein, ein Baum der gleichberechtigten Völker, an den ich glaube.«⁴ Auch politisch gesehen wäre deshalb nicht verwunderlich, wenn diese Tradition und Verbundenheit auch in diesem Teil des vereinten Europa sich in einer besonderen, aus den mitteleuropäischen Ländern zusammengesetzten Untergruppe demokratisch institutionalisieren würde.

Wenn man auf dieser Basis von slowenischen mitteleuropäischen Wurzeln spricht, stellt es sich heraus, daß sie sehr stark sind und wesentlich weiter zurück als nur bis zum Mittelalter reichen – wenn wir drei Jahrtausende zurück blicken, auf die slowenischen, aber nicht nur slowenischen vorhistorischen Vorfahren Veneter und ihre Kultur und Sprache, worüber etwas mehr am Ende dieses Textes gesagt wird. Die nachantiken Wurzeln des slowenischen Volkes reichen auf jeden Fall handfest bis nach Karantanien, dem ersten slowenischen und slawischen mittelalterlichen Staat, mit seinem eigenem, im 6. Jahrhundert eingeführten Staatsrecht, der *institutio Sclavenica*,⁵ und mit den ausgeformten Fundamenten der slowenischen vornationalen Identität, wie auch mit eigener Staatlichkeit, Demokratie, Religion, zivilisatorischen Zugehörigkeit, Kultur und Standardsprache, vor allem im Kontext des Lebens im Heiligen Römischen Reich vom 8. Jahrhundert an. Bei dieser Zugehörigkeit ging es um eine Symbiose im Rahmen einer größeren staatlichen Gemeinschaft, in der Form eines Bundes der Staaten, einer Art Prototyp der heutigen Europäischen Union, die auf den Werten der christlichen Zivilisation basierte und in der der Staat Karantanien einen wichtigen Beitrag zur mitteleuropäischen Identität leistete. Im konkreteren, kirchlich-rechtlichen Sinne bedeutete das – endgültig ab 811 und fast ein Jahrtausend lang, bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – eine Teilung des slowenischen ethnischen Territoriums auf die Salzburger Erzdiözese nördlich von der Drau

⁴ Ein Zyklus von 6 Sendungen aus dem Jahre 1994, *Das Ende des Doppeladlers – Die Kultur der Donaumonarchie vor dem Ersten Weltkrieg*, Süddeutscher Rundfunk, Studio Heidelberg, Autor: Christoph Münch, 7. Juli 1994 (wegen des großen Interesses wurde der Zyklus auch im Programm des Norddeutschen Rundfunks ausgestrahlt). Vgl. auch die Veröffentlichung der Texte aller dieser Sendungen in Buchform in demselben Jahr.

⁵ Jožko Šavli, *Slovenska država Karantanija. Institutio Sclavenica [Der slowenische Staat Karantanien, Institutio Sclavenica]*, Koper, Wien, Ljubljana 1990. Vgl. auch das Kapitel »O slovenski identiteti« in: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes, Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*, Maribor, Ljubljana 2000 (das Kapitel »On the Slovenian Identity« in *Musica noster amor, Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present, An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002).

und auf das Aquiläer Patriarchat südlich von der Drau. Der damalige gemeinsame Nenner für die gesamte slowenische Ethnie war in der Musik das Verbreiten der christlichen Religion, mit ihrer Liturgie des Singens des gregorianischen Chorals und der Leisen, worüber in bezug auf den karantanischen Staat das Manuskript *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* aus dem Jahre 871 berichtet, in bezug auf das Singen in der slowenischen Sprache aber insbesondere *Brižinski spomeniki* (die Freisinger Denkmäler), entstanden wahrscheinlich um das Jahr 970 auf der Basis einer älteren Vorlage, der erste mittelalterliche Text, geschrieben in der slowenischen oder überhaupt in einer slawischen Sprache. Im Zuge des von etwa 745 bis ungefähr zum 10. Jahrhundert stattfindenden Prozesses der Christianisierung entstand im 8. Jahrhundert auch ein wichtiger Meilenstein in der Musik. Im Jahre 753 bauten sich die Karantaner, die Vorfahren der Slowenen, nahe dem Schloß Karnburg/Krn ihre erste Kathedrale, d.h. die Kirche Maria Saal/Gospa Sveta. Es entstanden auch andere neue Kirchen und später zahlreiche, mit den europäischen Orden verbundene Klöster, in denen das Singen des gregorianischen Chorals gepflegt wurde, was im späten Mittelalter zum Kultivieren der figuralen Mehrstimmigkeit führte. Über diese musikalische Kultur der Einstimmigkeit zeugen die seit dem 10. Jahrhundert erhaltenen Kodexe und manche Fragmente, die vor allem aus dem Westen und dem Norden Europas gebracht wurden.⁶ Ein besonderer, origineller demokratischer Aspekt des karantanischen Staates und weltweit eine Seltenheit war die Inthronisation der karantanischen Fürsten, und – später – der Kärntner Herzöge, eine Zeremonie, die wahrscheinlich bereits vom 8. Jahrhundert an mit dem Singen der slowenischen Leise begleitet wurde.⁷ Auch beim mittelalterlichen slowenischen Kirchenlied, von dem einige Exemplare durch slowenische Protestanten in den Veröffentlichungen ihrer Gesangbücher erhalten wurden, kann man nicht über eine totale Autonomie sprechen. Die einstimmigen Lieder zirkulierten im weiteren mitteleuropäischen Raum, und das Volk übernahm sie in Form der von den Klerikern verfaßten slowenischen Übersetzungen der lateinischen und – indirekt – auch der deutschen Vorlagen.

Nach dem Aussterben der einheimischen karantanischen Fürsten im 13. Jahrhundert kam es zum Aufstieg der Habsburger und zum sechshundertjährigen slowenischen Schicksal eines Lebens in dem Staat, der bis Anfang des Ersten Weltkrieges die meisten mitteleuropäischen Völker unter einem Dach vereinigte. Diese fruchtbare

⁶ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Résumé: Histoire de la musique en Slovénie), I–III, Ljubljana 1958–1960; id., *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Summary: Slovene Music in its European Setting), Ljubljana 1991; Jurij Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi. Izbor reprezentativnih primerov iz slovenskih knjižnic*, Ljubljana 1997 (*Medieval Music Codices. A selection of Representative Samples from Slovene Libraries*, Ljubljana 1997); *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice / Medieval music in Slovenia and its European connections*. Bericht über das internationale Symposium vom 19.–20. 6. 1997 in Ljubljana, hrsg. von Jurij Snoj, Ljubljana 1998. Vgl. auch Ivan Klemenčič, *ibid.*, und id., *Slovenian Music between the European and the Original*, Referat auf dem Symposium »Die Grundlagen der slowenischen Kultur«, Göttingen, 4.–8. September 2002.

⁷ Auf diese »Feierlichkeit einer Art, von der man nirgendwo sonst hören kann,« machte im 15. Jahrhundert Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., in seinem Werk *De Europa* aufmerksam; im folgenden Jahrhundert beschrieb diese »Zeremonie ohne gleichen in der Welt« der Historiker Jean Bodin in seiner Schrift *Six livres de la République*. Vgl. Bogo Grafenauer, *Ustoličenjevanje koroških vojvod [Inthronisation der Kärntner Herzöge]*, in: *Dokumenti slovenstva [Dokumente des Slowenentums]*, Ljubljana 1994, 36. Das demokratische Prinzip der Inthronisation übernahm der amerikanische Präsident Thomas Jefferson in die neue Verfassung der Vereinigten Staaten Amerikas, in die Unabhängigkeitsdeklaration, in 1776. Vgl. Ivan Klemenčič, *ibid.*, 18, 27–28.

Entwicklungsperiode wird in der ideologiegeprägten Geschichtsschreibung der Slowenen, auch wegen der späteren Verbindungen auf dem Balkan, als die Zeit der Germanisierung dargestellt. Dabei geht es um das Problem, daß die Geschichtsschreibung bereits nach dem Ersten, vor allem aber nach dem Zweiten Weltkrieg ideologisiert war, und um die Behauptungen, daß dieses Phänomen während der ganzen Zeit seit dem Mittelalter zu beobachten war, als es noch kein Nationalbewußtsein gab – dafür gab es natürlich das Landesbewußtsein – und als in der mitteleuropäischen Region die deutsche Sprache die *lingua franca* war, ähnlich wie heutzutage die englische überall in der Welt. Wenn diese ideologische Behauptung richtig wäre, müßte das slowenische Volk bis heute ganz zerschmettert sein, es wäre ohne seine eigene Subjektivität geblieben, oder verschwunden sein, wie bereits einige andere mittelalterliche Völker, sogar einige größere als das slowenische. Um so weniger konnte die Germanisierungstheorie erklären, warum in anderen Umgebungen im letzten gemeinsamen jugoslawischen Staat die ehemalige Sozialistische Republik Slowenien als die am meisten entwickelte, gefolgt von Kroatien, bezeichnet wurde und warum in dieser serbisch-dominierten und totalitaristischen Gemeinschaft die slowenische nationale Identität mehr wie je zuvor gefährdet war. Eine solche »Germanisierung« – und damit Europäisierung – wäre empfehlenswert auch für andere Völker des ehemaligen gemeinsamen Staates, möglicherweise würde sie entscheidend sogar zu ihrem Aufrechterhalten beitragen. Aber kehren wir zurück zur mittelalterlichen Offenheit und geistigen Symbiose; der Minnesänger und Dichter Oswald von Wolkenstein aus dem 15. Jahrhundert war ein Polyglotte mit Kenntnissen der zehn Sprachen, darunter auch slowenischer, die er »Windisch«, d.h. Venetisch, nannte; durch seine Poesie sind etwa vierzig Worte der slowenischen mittelalterlichen Liebeslyrik erhalten geblieben. Aus der Zeugnissen, die er und Ulrich von Liechtenstein, ein Ritter aus dem 13. Jahrhundert, hinterließen, die beide die slowenischen Lande besucht hatten, weiß man heute, daß das slowenische Volkslied auch unter dem Adel geschätzt war. Nach den *Freisinger Denkmälern* wurde die slowenische pränationale Identität in der Zeit des Protestantismus erkennbar bestätigt, mit der Veröffentlichung des ersten gedruckten Buches in slowenischer Sprache (1550), des Katechismus, mit Liedern in der Mensuralnotation, in welchem der slowenische Reformationsführer Primož Trubar die Zielleserschaft mit dem heutigem Namen Slowenen ansprach. Nach diesem Buch wurden noch im gleichen Jahrhundert annähernd fünfzig slowenische Bücher veröffentlicht, im Jahre 1584 auch die erste slowenische Übersetzung der gesamten Bibel und ab 1567 die fünf mehr und mehr verbreiteten Ausgaben der slowenischen Gesangbücher mit Notationen. Für die letzteren gebrauchte man breitgefächerte Quellen, einerseits slowenische, z.B. das mittelalterliche slowenische Kirchenlied, und andererseits vor allem deutsche, mit den Gesangbüchern Luthers an erster Stelle, aber auch lateinische und sogar tschechische. Die Bemühungen der sich auf diese Weise formenden slowenischen Ethnie strahlten spirituell auch nach außen aus, natürlicherweise vor allem nach Norden. Es ist zum Beispiel bekannt, daß seit der Gründung der Wiener Universität im Jahre 1365 ein Fünftel ihrer Studenten und Professoren wie auch etwa vierzig ihrer Rektoren Slowenen waren

bzw. aus den slowenischen Ländern stammen;⁸ derartige Gravitation kann man auch im Falle von Graz beobachten, aber auch im Falle der Universitäten in Bologna und Padua. Eine ähnliche Orientierung, vor allem nach Norden, in Richtung der deutschen Länder, stellte sich für die slowenische musikalische Emigration her, in welcher aber vor allem die Sänger und Instrumentalisten manchmal schwieriger zu erkennen sind, wegen der latinisierten, germanisierten oder romanisierten Namen; am wenigsten fraglich darunter sind die Komponisten mit dem Heimatland-verratenden Beinamen Carniolus – das bedeutet ein Krainer, also jemand, der aus dem damaligen Herzogtum Krain, der zentralen Region des heutigen Slowenien, stammt. Die besonders intensiven Kontakte mit Wien in dieser Zeit bestätigt der berühmteste Musiker unter ihnen, der in Ljubljana geborene Jurij Slatkonja (1456–1522), Bischof von Wien und Kapellmeister der Kapelle Kaiser Maximilians I., die vor allem im mitteleuropäischen Raum berühmt wurde.

Im breiteren europäischen Kontext betrachtet, wurde die slowenische autonome musikalische Entwicklung auch in der Neuzeit vor allem von den unmittelbaren nördlichen und westlichen Nachbarn beeinflusst, das heißt aus dem heutigen Italien und Österreich. Man kann also von einer Befruchtung mit den neuesten Errungenschaften sprechen; das bedeutet, daß die slowenische Region auf eine eigenartige Weise räsonierte, gestaltend dabei sowohl durch Kreativität als auch durch Wiedergabe ihre eigenen Werte, auch beim Reagieren auf die vorhergehende Entwicklung in der eigenen Region, mit Ausnahme der slowenischen Musikemigration, die sich auf eine andere Weise, direkt, mit der neuen europäischen Musik auseinandersetzte. Ein ganz wichtiger Vorteil für die slowenischen Länder im Zeitalter der Renaissance und vor allem des Barock war dementsprechend die unmittelbare Befruchtung aus Italien; aus dem naheliegenden Venedig⁹ konnten die Komponisten die Errungenschaften der Venediger Spätrenaissance-Schule erfahren, von dort bestellte der Ljubljanaer Bischof Tomaž Hren die Renaissance- und Frühbarock-Musikliteratur von etwa drei hundert Einheiten, die in *Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis labacensis* aus dem Jahre 1620 genannt ist und die auch indirekt über Graz kam. Am deutlichsten bestätigt war die führende Rolle Italiens während der Barockzeit, als das übrige Europa bekanntlich »eine Provinz Italiens war«, die mit einer Verspätung von einem bis zwei Jahrzehnten dessen Errungenschaften auf eigene Art und Weise umformte.¹⁰ Das letztere galt auch für die slowenischen Länder und vor allem für das zentrale Land Krain mit Ljubljana, wo sich durch ständige Kontakte auf den Gebieten der Kreativität und Wiedergabe die Teilepochen des früheren, mittleren und späten Barocks ungefähr in den Jahren 1600–1650–1700–1760 gestalteten.¹¹ Im Zeitalter des Klassizismus war natürlich der wichtigste Einfluß

⁸ Vgl. *Enciklopedija Slovenije*, Bd. 2, 1988, 395, und Bd. 14, 2000, 49 und die dort aufgeführte Literatur.

⁹ Die geographische Entfernung Ljubljanas von dieser Stadt beträgt ungefähr 250 km; zum Vergleich: Ljubljana ist weniger als 300 km von Salzburg, weniger als 400 km von Wien und ungefähr 700 km von Prag entfernt.

¹⁰ F. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, London 1948.

¹¹ Vgl. Ivan Klemenčič, Slogovni razvoj glasbenega baroka na Slovenskem, in: *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba / Baroque music in Slovenia and European music*. Bericht über das internationale Symposium vom 13.–14. 10. 1994 in Ljubljana, hrsg. von Ivan Klemenčič, Ljubljana 1997 (Musik im Zeitalter des Barock: ihre Stilentwicklung in Slowenien, in: *Musicologica Austriaca*, hrsg. von Thomas Hochradner 16, 1997, 65–84).

derjenige aus Wien und Österreich im engeren Sinne des Wortes, also unmittelbar derjenige des Wiener Klassik, durch den das Modell des mitteleuropäischen und europäischen Klassizismus und seines künstlerischen Gipfels geformt wurde. Wie es im späteren Text noch ersichtlich wird, hallten diese Barock- und Klassizismus-Errungenschaften der Nachbarn in der Wiedergabekunst auch auf einer europäisch relevanten Ebene auf dem slowenischen ethnischen Boden wider.

Wiederum auf eine ganz eigenartige, unmittelbare Weise lernten die Neuigkeiten diejenigen Komponisten kennen, die vor allem aus dem Herzogtum Krain in die nördlichen Länder abwanderten und von denen einige den Beinamen trugen, der ihre Landeszugehörigkeit bestätigt. Der bedeutendste unter ihnen und die zentrale Persönlichkeit der slowenischen Musik war Jacobus Gallus Carniolus, einer der wichtigsten Komponisten der Spät-Renaissance. Paul van Nevel nennt ihn »ein Slowene in Mitteleuropa«¹² und meint, daß seine »Techniken ein wahrer Schatz an Expressivität« sind und »seine Klangcharakteristik gehört zum Besten, was die Spätrenaissance hervorgebracht hat.«¹³ Tatsächlich wirkte Gallus im klassisch gemeinten mitteleuropäischen Raum: nach seinem Geburtsland Krain in mehreren Orten und Klöstern von Niederösterreich, Böhmen, Mähren, Schlesien, bis hin nach Prag, wo er noch jung seinen kreativen Weg beendete. Der erste slowenische Komponist, der in Ljubljana geborene Jurij Prenner, wirkte als Carniolus in Wien und in Prag und machte sich einen Namen als Komponist der Motetten, die fast alle in die damaligen Anthologien aufgenommen wurden. Der letzte Komponist dieser Periode, der in Maribor geborene Daniel Lagkhner, der auch vor allem spirituelle Spätrenaissance-Kompositionen schrieb, wirkte auf einem Adelshof in Niederösterreich.¹⁴ Im Ausland gab es noch mehrere andere Musiker, vor allem Wiedergabekünstler, unter welchen Matej aus Celje, ein Sänger der Wiener Hofkapelle in den Jahren 1567–1580, als einer der wichtigsten Bassisten seiner Zeit galt. Aus der umgekehrten, nördlichen Richtung, aus der deutschen Stadt Wunstorf bei Hannover, kam an die Ljubljanaer Standeschule der Kantor und Komponist Wolfgang Striccius (1588–1592), der trotz seiner nordländischen Konservativität von der venezianischen Technik der Mehrchörigkeit befruchtet wurde.¹⁵ Nur teilweise wurde der Zufluß der Renaissancemusik vom Protestantismus angehalten, der einen stärkeren deutschen Einfluß herstellte. Die Verbindungen mit den deutschen Ländern bestätigte dessen geistiger Führer auf slowenischem Boden und der Vater des slowenischen Buches Primož Trubar, mit dem Beinamen Carniolanus, d.h. der Krainer, der in der süddeutschen Stadt Tübingen im Exil wirkte. Auch der Adel verbreitete die damalige Musik, darunter insbesondere die Familie Khisl, die am Anfang des 16. Jahrhunderts vermutlich aus Bayern einwanderte und sich in

¹² In der Abhandlung *Jacobus Gallus: Ein Slowene in Mitteleuropa*, die in der Begleitbroschüre zum CD mit Motetten und einer Messe von Gallus bei Sony Classical in der Reihe Vivarte im Jahre 1995 erschien.

¹³ *Op. cit.*, 14.

¹⁴ Hinsichtlich dieser und der späteren Komponisten des Barocks und des Klassizismus vgl. die Reihe der Denkmäler der slowenischen Musik *Monumenta artis musicae Sloveniae*, die seit 1983 vom Musikwissenschaftlichen Institut des Wissenschaftlichen Forschungszentrums der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste herausgegeben wird und in der bis heute mehr als 40 Bänder erschienen; unter anderem wurde in 20 davon das Gesamtwerk von Jacobus Gallus veröffentlicht.

¹⁵ Vgl. die Ausgabe der zwei Sammlungen deutscher Lieder in der Reihe *Monumenta artis musicae Sloveniae*, Bd. 32.

der Nähe Ljubljanas das Schloß Fužine baute. Den Mitgliedern dieser Familie, als Musikliebhabern und Gönnern, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und auch später mehrere Sammlungen der damals angesehenen Renaissance-Komponisten aus Italien und vom Grazer Hof wie auch alle slowenischen protestantischen Gesangbücher gewidmet.¹⁶

Eine ähnliche Situation war typisch auch für das Zeitalter des Barocks und etwas weniger auch für dasjenige des Klassizismus. So zum Beispiel war der Frühbarock-Komponist Gabrijel Plavec ein hochgeschätzter Kappellmeister und Schöpfer am Mainzer Hof, wohingegen der ähnlich orientierte Isaac Posch zwischen dem Kärntner Klagenfurt/Celovec, einem der damaligen slowenischen Kulturzentren, und dem Land Krain wirkte. Der bedeutendste slowenische Komponist dieser Zeitperiode, der mittelbarocke Janez Krstnik Dolar, der zuerst in die tschechische Musik eingeordnet wurde, der aber später unzweideutig als »Carniolus Lithopolitanus«, also als Krainer aus Kamnik, dokumentiert war, begann seine Karriere in Ljubljana und beendete sie in Wien (in den Jahren 1660–1673) als Musikleiter in der Jesuitenkirche Am Hof¹⁷ und als ein wichtiger mitteleuropäischer Barockkomponist. Einige Schöpfer dieser Zeitperiode wirkten am westlichen Rand des heutigen Sloweniens, z.B. die italienischen Komponisten Gabriello Puliti¹⁸ und Antonio Tarsia in Koper, während der in Piran geborene Tartini bereits früh in Padua arbeitete und wohnte. Auf eine fast symbolische Weise zeigte sich in dieser Zeit der italienische Einfluß bei der aristokratischen *Academia Philharmonicorum Labacensium*, die in der Krainer Hauptstadt in der Zeit des späten Barock (im Jahre 1701) entstand und informell bereits etwa ein Jahrzehnt früher tätig war, wobei die nicht einmal ein Jahrhundert später entstandene bürgerliche Philharmonische Gesellschaft (1794) auf den nördlichen Einfluß der Wiener Klassik in der Periode ihres europäischen künstlerischen Gipfels hinweist. Die erstgenannte Institution wurde in den ersten Jahrzehnten ihrer Tätigkeit, auch dank ihrem Komponistenkreis, zum Brennpunkt des Musiklebens der slowenischen Ethnie, sich dabei am Barock des Nachbarlandes Italien orientierend, wo die Adeligen aus Krain ihre Ausbildung genossen. In der zweitgenannten Institution schlossen sich im Geiste des damaligen Kosmopolitismus das slowenische und das deutsche Element zusammen, also die slowenische Mehrheit und die deutsche Minderheit Ljubljanas. Wegen der Ambitionen dieser Gesellschaft waren die am häufigsten wiedergegebenen Komponisten die Vertreter des Klassizismus, die auch zu den Ehrenmitgliedern der Ljubljanaer Philharmonie wurden, d.h. Haydn, Beethoven, der gleichnamige Sohn des damals bereits verstorbenen Mozart, wie auch Paganini, Brahms. Offenbar fiel die Idee von so einem Verein mit Orchester und eventuell

¹⁶ Danilo Pokorn, Baroni Khisli in njihovo mecenstvo (Zusammenfassung: Die Barone Khisl und ihr Mezenatentum), in: *Grafenauerjev zbornik* [Grafenauer-Sammelband], Ljubljana 1996, 447–449; Alenka Bagarič, Khisl, in: *Oesterreichisches Musiklexikon* (Wien), Bd. 2, 2003, 993.

¹⁷ Vgl. auch *Dolarjev zbornik* [Dolar-Sammelband], hrsg. von Edo Škulj, Ljubljana 2002.

¹⁸ Wegen des breiten geographischen Gebietes seiner sowohl lokal als auch mitteleuropäisch verbindenden Tätigkeit wird er von den Musikgeschichtsschreibungen Italiens, Kroatiens und Sloweniens behandelt. In der Reihe *Monumenta artis musicae Sloveniae* erschienen bisher zwei von den geplanten sechs Bänden (Bd. 40, 2001, und Bd. 42, 2002), Arbeit einer internationalen, aus Vertretern aller drei betroffenen Länder zusammengesetzten Redaktion für die gesammelten Werke dieses Komponisten.

auch Chor auf den fruchtbaren Boden vor allem in diesem mitteleuropäischen Raum, denn die Ljubljanaer *Academia* war die erste europäische Institution dieser Art außerhalb des romanischen und angelsächsischen Raumes, und die Philharmonische Gesellschaft die erste ihrer Art im Habsburger Reich und auch darüber hinaus.

Die Einbettung in diesen Raum wurde auch durch die Oper bestätigt, mit parallel verlaufenden Gastspielen der Operntruppen, zuerst einer Reihe der bedeutenden italienischen, mit Barockrepertoire, und später der deutschen, die bereits in der Periode des Klassizismus die häufigsten waren. Angesichts der regelmäßigen Inszenierungen des Jesuitentheaters (ab 1598), mit einem bemerkenswerten Anteil der Musik, dürfte hier Peris *Euridice*, die zweimal im bereits erwähnten *Inventarium* des Ljubljanaer Domes erwähnt ist, schon bald nach deren Entstehung mit den eigenen Kräften dieses Theaters aufgeführt worden sein, wobei die ersten dokumentierten Operaufführungen in Ljubljana in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts stattfanden. Wenn wir über den entstehenden Klassizismus reden, begegnen wir zum ersten Mal im größeren Ausmaß auch dem umgekehrten Phänomen, der musikalischen Immigration. So zum Beispiel kam aus der österreichischen Stadt Schröten der slowenische frühklassizistische Musikschaffende Jakob Zupan, der damals wichtigste slowenische Komponist in seiner neuen Umgebung; genauso aus dem Norden kam der vor allem in Ljubljana wirkende, naturalisierte Leopold Ferdinand Schwerdt, ein ebenso vielseitiger Musiker und wichtiger Komponist; aus Böhmen kamen Gašpar Mašek, Josef Benedikt Dusik und Venceslav Wratny – auf slowenischem Boden war der milthere Autor von Symphonien und der letztere von Messen. Aus der Familie Pollini, die zwei Jahrhunderte früher aus Venetien einwanderte, stammte gut zwei Jahrhunderte später der in Ljubljana geborene Komponist Franc (Francesco), der in Wien mit Mozart in Kontakt kam und seinen Komponistenweg in Mailand beendete. Neben dem bemerkenswerten Beitrag der nicht-slowenischen Autoren zum musikalischen Klassizismus auf slowenischem Boden müssen wir aber auch die slowenische musikalische Emigration erwähnen, darunter den Komponisten Jurij Mihevc, der zuerst nach Wien und von dort nach Frankreich ging, und den in Wien geborenen Matej Babnik – seine Eltern, zumindest väterlicherseits, waren Slowenen – der sich nach seiner Tätigkeit in der Ljubljanaer Philharmonischen Gesellschaft im ungarischen Pest endgültig niederließ, wo er bei der Gründung des ersten ungarischen Musikvereins nach dem Ljubljanaer Muster mitwirkte.

Eine wichtige historische Tatsache, die neben dem bereits Erwähnten zur Gestaltung eines gemeinsamen Kulturraumes beitrug, war die Gründung der innerösterreichischen Länder bzw. Innerösterreichs, zu dem im Rahmen der Gruppe der habsburgischen Erbländer vom 14. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die gesamte slowenische Ethnie gehörte, mit den Ländern Krain/Kranjska, Steiermark/Štajerska, Kärnten/Koroška und – nach dem Jahre 1500 – auch Görz/Goriška. Hervorgerufen war diese Gründung durch den Prozeß des Zusammenschlusses bei der Verteidigung gegen die Osmanen und die gemeinsame Übernahme der finanziellen Bürden wie auch durch die daraus resultierende Entstehung einer einheitlichen Region, auch im kulturellen Sinne, insbesondere aber durch den überall ähnlichen Verlauf der Reformation und vor allem der Gegenreformation. Die stärkste hier lebende

Sprachgruppe war die deutsche, gefolgt von der slowenischen und zwei kleineren, der italienischen und der kroatischen. Es ging also um die Nähe zu und die Gravitation in diesem Raum, was sich auch später, noch vor der Märzrevolution, zeigte. Deswegen ist es nicht verwunderlich, daß im Jahre 1816 der junge Franz Schubert sich an der öffentlichen Musikschule in Ljubljana um eine Musiklehrerstelle bewarb; über ihn ist auch bekannt, daß er ein Lied eines slowenischen Dichters vertonte.¹⁹

In der nächsten Epoche, der Romantik, kam in der Nachmärzzeit das slowenische Volk zu sich selbst; das war eine Periode der Begründung der nationalen Identität, als beim Öffnen nach Außen die Orientierung auf den österreichischen bzw. deutschen Norden wesentlich durch diejenige auf den tschechischen Raum und durch eine generelle proslawische Haltung ergänzt wurde. Ähnlich wie bei den anderen mitteleuropäischen Völkern ging es um nationale Erweckungsbestrebungen mit der Idee des nationalen Staates, und um die Formierung einer modernen Nation. Im slowenischen Fall kam das im Jahre der Märzrevolution zum Ausdruck im Aufruf zum *Zedinjena Slovenija* [Vereinigten Slowenien], dem alle Slowenen vereinigen den Staat innerhalb des Habsburger Reiches, und bezüglich der multinationalen Struktur des letzteren im Aufruf zur grundsätzlichen demokratischen Anerkennung der neuen nationalen Subjekte. Auf dem Gebiet der Musik bedeutete das einen Neubeginn mit einem institutionellen Schaffen der Bedingungen für ein ganzheitliches musikalisches Leben des Volkes. Der Ausgangspunkt dabei waren die politischen und kulturellen Gesellschaftsveranstaltungen *běsede*, nach tschechischem Vorbild und mit tschechischem Namen, organisiert vom *Slovensko društvo* [Slowenischen Verein], und danach die Tätigkeit der *čitalnice* [Lesevereine], der Keime eines neuen Konzertlebens, die auf dem slowenischen ethnischen Territorium verbreitet waren, von Triest und Gorica/Görz bis hin zu Ljubljana und Maribor, wie auch sogar in Graz und Wien – bei den dortigen slowenischen Studenten; insgesamt war das eine Entwicklung, die zur Entstehung der ersten zentralen Musikinstitutionen, wie der Ljubljanaer *Glasbena matica* [Musikanstalt] (1872), führte.²⁰ Vor allem in Ljubljana begann diese Bemühung zu einer Rivalität zwischen der slowenischen Mehrheit und der deutschen Minderheit zu führen, was allerdings die Qualität förderte, aber objektiv gesehen auch nationale Gegensätze verursachte, die von der slowenischen Seite manchmal als Germanisierung verstanden wurden. Offenbar ging es in dieser kritischen Nachmärzzeit um das fundamentale Problem der Donaumonarchie, um die Zerrissenheit zwischen der Idee des Großdeutschtums und der Tradition eines übernationalen Staates, das sie nicht zu überwinden vermochte und weshalb sie nicht bestehenbleiben konnte.

Diese neue Tatsache, die nationale Differenzierung, zeigte sich im kulturellen Sinne bald auch bei den Komponisten, zum Beispiel im Falle von Hugo Wolf, der ein

¹⁹ Dabei geht es um die Dichtung *Zvezdišče* / Die Sternenvelt von Urban Jarnik, deren Original und die von J. G. Fellingner verfaßte deutsche Übersetzung im Jahre 1812 in der von Jarnik mit herausgegebenen *Carinthia*, Klagenfurt/Celovec veröffentlicht wurde.

²⁰ Vgl. auch Ivan Klemenčič, *The contribution of music to Slovenian national awakening: the role of reading-rooms between Trieste, Ljubljana and Maribor (1848–1872)*, Referat auf dem Symposium »Nazionalismo e cosmopolitismo in musica: la questione adriatica«, Venedig, 8.–11. Mai 2003.

Mitglied des österreichischen Kulturkreises war. Er gehört also zur österreichischen Musik, obwohl er in Slovenj Gradec als Sohn slowenischer Eltern geboren wurde. Von den bereits erwähnten slawischen Verbindungen waren bei den Slowenen die engsten auf jeden Fall diejenigen mit dem tschechischen Volk, d. h. mit den tschechischen Musikern und der tschechischen Musik. Als Resultat solcher Verbindungen fungierten der allerdings im Land Krain geborene Komponist Kamilo Mašek, der Sohn Gašpar Mašeks, und die in Ljubljana wirkenden und naturalisierten Anton Nedvěd und Anton Foerster, Musiker und Komponisten; der letztere war – neben Benjamin Ipavec und Fran Gerbič – einer der drei wichtigsten slowenischen Romantiker. Für ihn war es offenbar auch kein Paradox, daß er sich der slowenischen Gefühlswelt nähern und die erste slowenische nationale Oper verfassen konnte (*Gorenjski slavček* [Die Nachtigall von Oberkrain], erstaufgeführt 1872), die damals die beliebteste war und noch heute zum eisernen Repertoire gehört. Einen Beitrag dazu leistete auch Dvořák, der im Jahre 1896 in Wien den Chor der Ljubljanaer *Glasbena matica* dirigierte, der damals unter anderem auch seine Ballade Die Geisterbraut aufführte; nicht viel später wurde er zum Ehrenmitglied dieser Institution. Andererseits war später, in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, Václav Talich als Dirigent der ersten *Slovenska filharmonija* [Slowenischen Philharmonie] (ab 1908) die zentrale Persönlichkeit der musikalischen Interpretation auf slowenischem Boden. Manche damaligen slowenischen Musiker, z.B. Gerbič, Anton Hajdrih, Risto Savin, Janko Ravnik und andere, studierten in Prag. Parallel dazu blieben selbstverständlich die Kontakte mit dem heutigen nördlichen Nachbarland genauso bestehen. Noch in der Epoche der Romantik begann im Ljubljanaer Landschaftlichen Theater, das damals bereits deutsch war, die Operndirigenten-Karriere des jungen Gustav Mahler (in der Saison 1881–1882), der den mitteleuropäischen musikalischen Geist markant symbolisiert und heute in den Programmen der beiden Ljubljanaer Symphonieorchester intensiv vertreten ist. Die Symbolik der Verbindungen blieb bestehen; so zum Beispiel brachte Gojmir Krek in Wien die Zeitschrift *Novi akordi* [Neue Akkorde] (1901–14) heraus, die in Ljubljana erschien. Noch in der ehemaligen Wiener Hofoper sang der Bassist Julij Betetto, und in der späteren Staatsoper der Tenorist Anton Dermota, in Wien wirkte auch der Pianist Anton Trost. Genauso wie Zemlinsky, Wolf oder Mahler, studierten bei Robert Fuchs die Komponisten Anton Lajovic und Risto Savin, und bei Zemlinsky Josip Ipavec, der seine Lieder europäischer Qualität meistens auf der Basis von Originaltexten Heines komponierte. Später gingen einige wichtige slowenische Komponisten in die Lehre bei Joseph Marx, zum Beispiel Lucijan Marija Škerjanc, geboren in Graz, wo bereits früher Benjamin Ipavec, der langjährige Chefarzt des dortigen Kinderkrankenhauses, beruflich und schöpferisch tätig war.

So symbolisierten das Wien und das Prag der Nachmärzzeit auf die bestmögliche Weise die slowenische Öffnung zur Welt und waren eine natürliche Ausdehnung der nationalen Möglichkeiten. Deshalb ist es nicht überraschend, daß diese Kontakte und diese Orientierung sogar in der Zeit des Modernismus und der Avantgarden zwischen den beiden Weltkriegen, bereits im neuen jugoslawischen Staat, nicht unterbrochen wurden. Marij Kogoj erweiterte seinen Horizont noch während des

Krieges in Wien, als Schüler von Schreker und von Schönberg, seinem Vorbild, und Slavko Osterc bei Hába in Prag, beziehungsweise – im ästhetischen Sinne – bei der Zweiten Wiener Schule, was hinsichtlich des Prager Studiums auch für Ostercs Schüler Marjan Lipovšek, Pavel Šivic, Demetrij Žebre, Franc Šturm usw. gilt. Es ist auch kein Zufall, daß diese zwei Städte mit Ljubljana auch durch die Architektur von Jože Plečnik verbunden sind.

Das Verhältnis zu Europa, nicht nur zu Mitteleuropa, war nach der der Märzrevolution folgenden Epoche besonders aktuell hinsichtlich der Bewußtmachung der Frage des nationalen musikalischen Ausdruckes. In diesem Sinne schlug in einer polemischen Diskussion in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts Anton Lajovic, als ein national überzeugter, allerdings von der deutschen Romantik und auch von Dvořák beeinflusster Komponist, vor, sich den deutschen Einflüssen vorübergehend zu sperren und sich an die Volksmusik nach dem russischen, serbischen oder kroatischen Vorbild anzulehnen, unter Beibehaltung der ohnehin existierenden proslawischen Orientierung. Es stellte sich heraus, daß die slowenische Musik, geprägt durch eine Kontinuität der Entwicklung seit dem Mittelalter, bei der Begründung des nationalen Ausdruckes keine solchen äußeren Hilfsmittel brauchte, deswegen ist es nicht verwunderlich, daß Lajovics Empfehlung nicht befolgt wurde. Während der Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler Stanko Vurnik den Grundsatz einer übernationalen, allgemeinmenschlichen Kunst hervorhob, also derjenigen Werte, die allen gemeinsam sind, wies Marij Kogoj Lajovics Ansicht mit Argumenten über den gegenseitigen Austausch zwischen den europäischen Kulturen und mit dem Grundsatz der Offenheit gegenüber dem musikalischen Europa zurück; er war der demokratischen Ansicht, daß jeder Schaffende selbst entscheiden muß, »ob der Ausgangspunkt für unsere Musik das Volkslied oder nur der Mensch an sich sein sollte ...« Als Expressionist vertrat er die allerdings noch heutzutage gültige Meinung, daß ein Künstler »den nackten Ausdruck, das heißt, die eigene Persönlichkeit, erreichen muß, und wenn das alle machen – und darin besteht die einzige Aufgabe – wozu dann die ganze Sorge, daß eine national charakteristische Musik geschaffen würde?«²¹ In den dreißiger Jahren schloß sich ihm mit ähnlichen Ansichten über die nationale Originalität und das europäische Verbundensein Slavko Osterc an.

Selbstverständlich bedeutete der Zerfall der Donaumonarchie im Jahre 1918 für das slowenische Volk eine große Wende und – was sich immer klarer zeigte – eine symbolische Übersiedlung von Mitteleuropa auf den Balkan. Als ein entwickeltes europäisches Volk mußte es sich in dem neuen gemeinsamen Staat einer osmanisch-orthodoxen Identität unter der großserbischen Hegemonie und ihren Unitarismus anpassen und sich später, als nach dem Zweiten Weltkrieg dem Königreich Jugoslawien, also einem künstlichen, in Versailles geschaffenen Staatsgebilde, das kommunistische Jugoslawien, ein künstliches ideologisches Staatsgebilde, folgte, sich mit dem besonders gefährlichen totalitären System des letzteren auseinandersetzen.

²¹ Ivan Klemenčič, *Ljudska glasba znotraj umetne* (Summary: Folk Music Within Art Music), in: *Jubilejni zbornik ob 75-letnici dr. Zmage Kumer* [Festschrift zum 75. Geburtstag von Dr. Zmaga Kumer], Ljubljana 1999, 270–271, 275.

Deswegen ist es nicht überraschend, daß diese unterentwickelte, durch institutionalisierte Gewalt geprägte balkanische Zivilisation in ihre konstitutiven Teile auseinandergesprengt wurde, was 1991 mit der Verselbständigung von Slowenien und Kroatien begann. Die panslawische Idee des 19. Jahrhunderts wurde also auf die schlimmstmögliche Weise entwertet: im ersten gemeinsamen Staat durch eine unzulässige serbische Domination mit ihrem Autoritarismus, bereits zuvor durch die imperialistische Annexion ihres südlichen slawischen Nachbarlandes (Mazedonien), und in der Endperiode des zweiten jugoslawischen Staates – wieder der großserbischen Ideologie folgend – blutig gegenüber den meisten Völkern; das wurde auf eine sehr ähnliche Weise und in großem Ausmaß in einer Reihe imperialistischer Taten vom sowjetischen Staat ergänzt, mit der Okkupation der mitteleuropäischen slawischen und auch einiger anderer Völker und mit der Einführung einer totalitären Repression während der Zeit des Informbüros (1948), außerdem mit der Drohung der Okkupation der jugoslawischen Völker, und später, aber auch während des Zweiten Weltkrieges, auf eine blutige Weise gegenüber dem polnischen Volk, wie auch gegenüber dem tschechischen und slowakischen in der Zeit des Tschechischen Frühlings.

Für die slowenische Musik war es natürlich, daß trotz aller großen politischen Änderungen ihre inhaltliche Einbindung in die europäische und insbesondere in die mitteleuropäische Musik erhalten blieb, die ganze Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und auch nach der Erwärmung der Beziehungen zu Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Selbstverständlich erlebten die Völker der ehemaligen Monarchie verschiedene Schicksale, entweder in ihren selbständigen Staaten oder innerhalb anderweitiger Staatsgemeinschaften. Für die slowenische Nachkriegs-Abgeschnittenheit hinter dem Eisernen Vorhang bedeutete das kreativitätsmäßig eine durch die Vorherrschaft des prämodernistischen Geistes geprägte Verschlossenheit und eine allseitige kompositorische Mäßigkeit bis zum Übergang in die sechziger Jahre, als die Kontakte mit dem demokratischen und musikalisch entwickelten Europa zugelassen wurden. Allerdings konzentrierte sich das Musikstudium danach noch mehr in den heimischen Zentren, obwohl einige Komponisten entweder noch immer in Wien ihre Ausbildung erhielten (die Modernisten Igor Štuhec und Tomaž Svete und der Postmodernist Marko Mihevc), oder das Neue noch breiter und sehr fruchtbar nicht nur in Paris und Darmstadt, sondern auch auf den Festivals Warschauer Herbst und Zagreber Musikbiennale (nach 1961) kennenlernten. Mit dem nördlichen Nachbarland verbunden waren danach vor allem einige Spitzeninterpreten, vor allem beispielsweise der Tenor Anton Dermota und die Mezzosopranistin Marjana Lipovšek, wie auch die Flötistin Irena Grafenauer, alle drei auch mit Wohnsitz in Österreich; außerdem zwei ehemalige Studenten des Dirigierens bei Hans Swarowski und Otmar Suitner an der Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Uroš Lajovic und Marko Letonja; der erstere folgte vor gut einem Jahrzehnt auf seinen Professor an dieser Schule. Selbstverständlich gab es die ganze Zeit und mehr oder weniger intensiv den Austausch von Solisten und Ensembles; auf diese Weise konnte dieser mitteleuropäische Geist weiterhin strömen und die mehrere Jahrhunderte alten Verbindungen bis zu einem gewissen Ausmaß aufrechterhalten. Diese gegen-

seitige Verbundenheit wurde unter anderem durch den Herderpreis belebt, der auch einigen slowenischen Wissenschaftlern und Künstlern verliehen wurde.²²

Wenn wir über diese konstante Einbettung der slowenischen Musik in die mitteleuropäische und über die Kontinuität der durch gegenseitige Befruchtung und Durchdringung geprägten Beziehungen sprechen, bringt uns diese Thematik immer wieder zum Ausgangspunkt zurück, zur Frage nach der Identität des slowenischen Volkes und nach dem Leben im Einklang mit dieser. Es geht um eine neuzeitliche Frage, die vor allem im Hinblick auf die Erbschaft des letzten gemeinsamen Staates aktuell ist. Die Kohäsion zwischen den Völkern basierte im ersten multinationalen jugoslawischen Staat auf dem ideologischen Theorem, daß alle seine Völker einen gemeinsamen Ursprung haben, bzw. Südslawen sind, bekräftigt *per negationem* durch die Schilderung der Germanisierungsgefahr, nach dem Zweiten Weltkrieg noch zusätzlich ganz stark durch antifaschistische Ideologie der Komintern, diesmal amalgamiert mit der vorherrschenden Ideologie von der Brüderlichkeit und Einheit der jugoslawischen Völker. Diese Deutung der slowenischen Identität basierte, im Gefolge einerseits der Prinzipien der pangermanischen und andererseits derjenigen der panslawischen und der damit verbundenen südslawischen Ideologie, auf der Theorie der Völkerwanderungen im 6. Jahrhundert, als eine einheitliche Gruppe von Südslawen aus den hinterkarpathischen Sümpfen auf ihre heutigen Territorien eingewandert wäre. Sogar behaupteten diesbezüglich die der Regimeideologie loyalen Historiker, daß ein Teil der Slowenen vom Norden zugewandert wäre, wo die Westslawen angesiedelt waren, und der restliche Teil nicht viel später zusammen mit einer Gruppe von Südslawen. Heute wird es immer deutlicher, daß die Südslawen-Theorie ein künstliches ideologisches Konstrukt war, ein durchsichtig umgeformtes Stück Geschichte, von der einige ihrer Protagonisten selbst eingestanden, daß es auch bezüglich der Zuwanderung der slowenischen Vorfahren nicht dokumentiert ist.²³ Nicht nur die ideologische Basis ist problematisch, unvereinbar sind auch die Charaktere der drei ganz unterschiedlichen, im Mittelalter begründeten zivilisatorisch-kulturellen Typen: des osmanisch-orthodoxen, des moslemischen und des katholischen. Noch mehr: dabei sorgte man natürlich dafür, daß das gesamte serbische imperialistische

²² Den Preis gewannen zwei Akademiker, nämlich der Komponist Lucijan Marija Škerjanc im ersten Jahr der Verleihung (1964) und der Musikwissenschaftler Dragotin Cvetko (1972), und – in neuerer Zeit – die Ethnomusikologin Zmaga Kumer (1992).

²³ Das war auch die Meinung des führenden slowenischen Historikers Bogo Grafenauer, des Befürworters der Theorie der Völkerwanderungen im Ostalpenraum (vgl. *Zgodovina Slovencev* [Geschichte der Slowenen], Ljubljana 1979, 94 ff (Autor des Kapitels: B. Grafenauer)). Vgl. auch seine Aussage zu Ivan Tomažič im Buch: Ivan Tomažič, *Slovenci, kdo smo? Od kdaj in odkod izvramo?* [Wir Slowenen, wer sind wir? Woher und wann sind wir gekommen?], Ljubljana, Wien 1999, 139, in der Grafenauer diesbezüglich das folgende zugeibt: »Wir haben keine historischen Zeugnisse.« Im Kommentar zum Buch *Zgodovina Langobardov* [Geschichte der Langobarden] von Pavel Diakon, Maribor 1988, 321, äußerte er eine ähnliche Meinung, nämlich daß »über die Zeit der Ansiedlung der Slawen in den Ostalpen und im oberen Teil des Sava-Stromgebietes uns keine zeitgenössischen Quellen zur Verfügung stehen.« Wegen dieser Verlegenheit hinsichtlich der Schriftquellen ist um so größer die Bedeutung der Toponomastik und der philologischen Analyse der Sprachentwicklung der Alpenlawen. Mit dem Ergebnis der sprachwissenschaftlichen Analyse, welchem gemäß die Sprache zum nordslawischen Typ gehört, begründet Grafenauer, daß die slowenischen Vorfahren der ersten Ansiedlungswelle vom Norden, diejenigen der zweiten, bald darauf folgenden, aber zusammen mit den sogenannten Südslawen kamen.

Erbe verschleiert blieb, genauso wie der wahre Charakter der osmanischen Einfälle nach Kroatien und Slowenien im 15. und 16. Jahrhundert, die unmittelbar aus dem slawischen Balkan kamen, also von den Vorfahren unserer späteren ideologischen Brüder, die mit räuberischen Angriffen die Existenz der beiden nördlichen Völker gefährdeten. Auf diesem ideologischen Modell basierte auch die Kultur. Als eine natürliche Auswirkung davon kann man unter anderem die Abfassung einer besonderen Musikgeschichte der Südslawen betrachten die die vier jugoslawischen und dazu noch das bulgarische Volk erfaßte. Diese Geschichte, verfaßt von, Dragotin Cvetko,²⁴ ist noch heute sehr nützlich wegen der Möglichkeit des unmittelbaren Vergleichs dieser ganz unterschiedlichen musikalischen Identitäten und damit der Merkmale ihrer Entwicklungsprozesse. Die Musik der beiden nördlichen Völker, der Kroaten und der Slowenen, bezeugt seit dem Mittelalter eine Entwicklungskontinuität im ständigen Kontakt mit der europäischen Musik, vor allem der mitteleuropäischen; die Kunstmusik der anderen ex-jugoslawischen Völker begann sich in diesem Sinne, also im Einklang mit der europäischen Musik, erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts zu entwickeln, obwohl bei einigen von ihnen deren Anfänge bis ins Mittelalter zurückreichen, wohingegen bei einigen anderen, wie bei den Kosowo-Albanern, deren Geschichte erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann. Die großen Unterschiede auf dem politischen und wirtschaftlichen Gebiet zeigten sich also auch auf dem kulturellen und umgekehrt. Es ist paradox, daß Serbien als der Hegemonialstaat zwischen Balkan und südlichem Mitteleuropa auf keinem von diesen Gebieten irgendwelche zivilisatorischen Vorsprünge aufweisen konnte. Da die neue Hegemonie nicht auf der europäischen Kultur gründete, die in Serbien lange Jahrhunderte, vom Mittelalter bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unbekannt war, konnte die Vereinigung nur durch Gewalt erfolgen, vor allem mit der Absicht, die beiden entwickelteren Völker zu unterjochen, was übrigens nationale Unterdrückung und ökonomische Ausbeutung bedeutete. Trotz der Ideologie der gegenseitigen Annäherung der Völker konnten daher keine neuen gemeinsamen Werte geschaffen werden. So war es nicht realistisch, ja nicht einmal zu erwarten, daß die jungen slowenischen Komponisten oder Interpreten in Belgrad studieren würden, nur das Umgekehrte war eventuell möglich.²⁵ Wegen der großen Unterschiede konnte um so weniger der Versuch der nationalen und damit der kulturellen und sprachlichen Unifizierung gelingen, der nach dem Zweiten Weltkrieg durch das forcierte Entstehen eines neuen übernationalen Staatsangehörigen, des »Jugoslawen«, bekräftigt wurde. Die Kultur der individuellen Völker entwickelte sich nach wie vor autonom; deswegen kann man nicht von einer gemeinsamen jugoslawischen Musikkultur reden.

Aber die Frage der nationalen Identität ist damit noch nicht erschöpft. Vor diesem Hintergrund sind die Bemühungen der kroatischen Musikwissenschaftler verständ-

²⁴ Dragotin Cvetko, *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* [Südslawen in der Geschichte der europäischen Musik], Maribor 1981, und die ältere deutsche Version desselben Autors, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel, Basel, Tours, London, Maribor 1975.

²⁵ Gut bekannt ist der Fall des slowenischen Komponisten Davorin Jenko, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sichtbar zur Schaffung der serbischen nationalen Musik des Romantik-Zeitalters beitrug. Bereits während des Zweiten Weltkrieges und dann wieder bald danach stellte einen weiteren Einzelfall dieser Art der Komponist Marjan Kozina als Professor an der Belgrader Musikakademie dar. Unter den Interpreten gilt das für den Fagottisten Ivan Turšič.

lich, die Ende der achtziger Jahre, noch im gemeinsamen Staat, für die Kroaten und Slowenen den Terminus »West-Slawen« einführten, allerdings bedingt, und die auch über die Einführung des Terminus »Mitteleuropäische Slawen« nachdachten.²⁶ Bei der Organisation eines Symposiums in Zagreb im Jahre 1989 ging Stanislav Tuksar von der These aus, daß »innerhalb der slawischen Welt und (politisch gesehen, des ehemaligen) Osteuropas auf dem Gebiet der *Musikkultur*, sowohl ganzheitlich gesehen als auch in einer Reihe von Einzelheiten, eine wesentliche Differenzierung für die Epoche von ungefähr dem späten Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts existierte, und zwar in zwei Sphären – der ersten gehören die katholisch-protestantischen Slawen Mitteleuropas (Polen, Tschechen/Mähren, Slowaken, Slowenen, Kroaten), und der zweiten die orthodoxen Slawen aus dem Osten und Südosten Europas an.«²⁷ Die Musik der ersteren war ein »integraler Teil der westeuropäischen Musikkultur.«²⁸ Dabei wollte der Autor darauf aufmerksam machen, daß die westliche Musikwissenschaft diese Problematik mangelhaft beziehungsweise unsachgemäß kennt, und auch darauf, daß drei von fünf mitteleuropäischen slawischen Völkern sich mittlerweile als selbständige Staaten konstituierten, nämlich die Slowaken, Kroaten und Slowenen.²⁹

Aber auch damit ist das Thema der Identität noch nicht erschöpft, erinnern wir uns nur an etwas, das wir bereits anfangs kurz angesprochen haben. Geht es um ein tieferes Verständnis des Slowenentums und des Mitteleuropäertums, um die Frage der menschlichen Natur und in diesem Zusammenhang um ein besseres Verständnis der Kunst, insbesondere der musikalischen? Auf jeden Fall erkannten wir nach dem Fall der Berliner Mauer bis heute doch auch aus dem Europäischen Blickwinkel den fundamentalen Unterschied zwischen Mittel- und Osteuropa und die relative Autonomie der kulturellen und musikalischen Entwicklung der ersteren, aber auch den Unterschied zwischen Mitteleuropa einerseits und Südosteuropa beziehungsweise dem Balkan andererseits. Auf dieser Basis stellt sich die in der letzten Zeit aktuelle Frage nach der urgeschichtlichen Epoche mit der s.g. Veneter-Theorie und ihren Funden. Für manche Experten, sowohl slowenische als auch ausländische, ist sie unannehmbar. Aber ihre durch die Kontinuitätstheorie und das Aufgeben der Völkerwanderungstheorie geprägte urgeschichtliche Paradigma bekamten im letzten Jahrzehnt neue Anhänger, vor allem unter einigen europäischen Spitzenhistorikern. Es ist symptomatisch, daß die Botschaft der Veneter-Theorie erst in der letzten Zeit aktuell werden konnte, d.h. seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, obwohl die Anschauung, daß die mitteleuropäische slawische Bevölkerung autochthon ist, bereits früher, im 19. und 20. Jahrhundert, bekannt war, einige Thesen darüber aber bereits im 12. Jahrhundert. Im Einklang mit den neuen Tatsachen und der neuen Interpretation bedeutet die Theorie eine Antwort auf die ungeprüfte aber noch immer offiziell anerkannte Südslawen-Erklärung des Ursprungs der Slowenen, die man als

²⁶ *The musical baroque, Western Slavs, and the spirit of the European cultural communion / Glazbeni barok i zapadni Slaveni u kontekstu evropskog kulturnog zajedništva*, hrsg. von Stanislav Tuksar, Zagreb 1993.

²⁷ Stanislav Tuksar, *op. cit.*, Uvodna riječ [Vorwort], 159.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Op. cit.*, 160.

ein ideologisches Mittel benutzt, mit dem man die Höherwertigkeit einiger ausgewählter historischer Völker, wie auch einiger ideologischer Exklusivismen, Imperialismen und Hegemonismen, entweder außerhalb oder innerhalb der slawischen Welt, zu beweisen versucht. Einige alte schriftliche Quellen, die die Veneter mit den Slawen³⁰ gleichsetzen, und vor allem die Ortsnamen, begründen die Folgerung, daß die Slowenen einer Gruppe der westslawischen Altsiedler angehören, die in diesem Raum seit ungefähr drei Jahrtausenden lebten und ihre Kultur gestalteten, also nachdem sie als das erste Volk Mitteleuropas aus einer undifferenzierten indoeuropäischen Gruppe entstanden waren.³¹ Verständlicherweise sind die Forschungen noch nicht abgeschlossen,³² aber ihr jetziger Stand weist auf die Notwendigkeit hin, die mitteleuropäische Geschichte umzuwerten, wie auch auf den slawischen Ursprung Mitteleuropas und auf eine mehrtausendjährige Nähe der auf dieser Basis entstandenen Völker zueinander. Neue Beweise dafür lieferte in der letzten Zeit ein weiteres slowenisches, in Ljubljana organisiertes Symposium über die Veneter bei der Ethnogenese der mitteleuropäischen Bevölkerung (*Veneti v etnogenezi srednjeevropskega prebivalstva*).³³ Der Hauptforscher über die Veneter in Slowenien, Jožko Šavli, war der erste, der bahnbrechend behauptete, daß das Problem der Veneter »sich auf das ganze Mitteleuropa erstreckt. In den Venetern haben nämlich auch andere Völker Mitteleuropas ihren Ursprung: die Mähren, Polen, Tschechen, Slowaken, die meisten Deutschen und Österreicher, die italienischen Venetier, die Friauler.«³⁴ Diese These von alten und gemeinsamen Wurzeln werden einige Leute vielleicht nur schwer annehmen, aber hoffentlich ändert sich auch das mit der Zeit.

Diese Gedanken bringen uns zurück zum Ausgangspunkt. Obwohl das Thema der slowenischen und der mitteleuropäischen Identität nicht endgültig erklärt, ein-

³⁰ Vgl. Ivan Tomažič, *op. cit.*, 126–127, wo die vom Abt Jon Bobbiensis verfaßte Biographie des Hl. Kolumban zitiert ist. Bobbiensis bezeichnet das slowenische Land als »Termini Venetiorum, qui et Slavi dicuntur« (das Land der Veneter, die auch Slawen genannt werden). Eine ähnliche Gleichsetzung findet man in der Fredegar-Chronik, die als die bedeutendste historische Quelle für Mitteleuropa für den Zeitabschnitt zwischen den Jahren 590 und 658 gilt. Im Bericht über die Vereinigung der Westslawen mit dem Königreich von Samo (im Jahre 623) bezeichnet er diese Veneter als die »Slavi coinomento Vinedos« (die Slawen, die Veneter genannt werden). Den slowenischen Staat in diesem Jahr der Vereinigung bezeichnet er als »marka Vinedorum«, und seinen Fürst Valuk als »Walucus dux Winedorum«. Das bedeutet natürlich, daß Valuk der Fürst des Staates Karantanien war, dessen Name in schriftlichen Quellen etwas später auftrat (um das Jahr 670 herum). Vgl. auch Jožko Šavli, *op. cit.*, 69–71.

³¹ Ivan Tomažič, *Novo sporočilo knjige Veneti, naši davni predniki [Die neue Botschaft des Buches »Unsere Vorfahren, die Veneter«]*, Ljubljana, Wien 1990, 7.

³² Es ist verwunderlich, daß die Opponenten der auf den Venetern basierenden Erklärung der Herkunft der Slowenen so heftig den weiteren Forschungen opponieren, die ihre Standpunkte, wenn die richtig sind, nur bestätigen würden.

³³ Auf das internationale wissenschaftliche Treffen vom 17. und 18. September 2001, mit dreißig aktiven Teilnehmern aus 11 Ländern, folgte im nächsten Jahr die Veröffentlichung des entsprechenden Symposiumsberichtes (Ljubljana, Založništvo Jutro, 2002). Alle Teilnehmer, außer einem, äußerten auf eine oder andere spezifische Art und Weise ihre Unterstützung für die Kontinuitätstheorie; eingeladen waren auch Vertreter anderer Ansichten, die am Treffen aber nicht teilnahmen. Was die Arbeitsresultate des Symposiums anbelangt, vgl. die *Zaključke* [Ergebnisse] auf Seite 235. Diesen zufolge stehen im Vordergrund die Kontinuitätstheorie und die Ablehnung der Annahme, daß die Slawen im 6. Jahrhundert gekommen sind. Unterstützt wurde die These, daß die slowenischen Vorfahren die Veneter waren, die sonst vor allem im Westen und Norden Europas verbreitet waren. Die slowenische Sprache hat man bisher also ohne Grund unter die südslawischen Sprachen anstatt unter die westslawischen eingeordnet.

³⁴ S. das Vorwort von Jožko Šavli im bereits erwähnten Buch von Ivan Tomažič, *Slovinci, kdo smo? Od kdaj in odkod izviramo?*, 6. Angesichts der mitteleuropäischen und slowenischen Bedeutung dieser Theorie, die bisher als eine Alternative zur Theorie der Völkerwanderungen im 6. Jahrhundert betrachtet wurde, hielt er ein unabhängiges Referat für das Symposium »Musikalische Identität Mitteleuropas«.

heitlich akzeptiert und endgültig erforscht ist, zeigt es mit seiner ganzen Entwicklung in eine bestimmte Richtung. Bei dieser Identität geht es vor allem um die Frage der Ethnogenese im mitteleuropäischen Raum beim Prozeß des Suchens der Wahrheit und mit ihr eines Konsenses, wobei die spirituelle Nähe der mitteleuropäischen Völker ganz unumstritten ist, samt ihrer künstlerischen und auch musikalischen Implikationen. Der heutige Stand der Forschungen erlaubt die Folgerung, daß die Wurzeln Mitteleuropas noch viel tiefer, stärker und mehr miteinander verbunden sind als bisher angenommen. Auch das kann die künftigen Bemühungen der Völker auf diesem Gebiet anregen, genauso wie natürlich insbesondere auch das von niemandem bestrittene Erbe – das Fundament einer gemeinsamen Identität und der Ausgangspunkt eines neuen Miteinanders und Schaffens von neuen Werten.