

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L / 1 - 2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 0 4

Musikalische Identität Mitteleuropas
Glasbena identiteta Srednje Evrope

**Bericht über das internationale Symposium
vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana**
Zbornik referatov z mednarodnega simpozija
23. in 24. oktobra 2003 v Ljubljani

Izdaja * Published by

Oddelek za muzikologijo
Filozofske fakultete
Univerze v Ljubljani

Urednik * Editor

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Uredniški odbor * Editorial Board

Mikuláš Bek (Brno)
Jean-Marc Chouvel (Reims)
David Hiley (Regensburg)
Nikša Gligo (Zagreb)
Aleš Nagode (Ljubljana)
Niall O'Loughlin (Loughborough)
Leon Stefanija (Ljubljana)
Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik * honorary editor

Uredništvo * Editorial Address

Oddelek za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
Slovenija
e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si
<http://www.musicology.over.net/publikacije/>

Cena * Price

2500 SIT (Slovenija) / 20 € (other countries)

Tisk * Printed by

Tiskarna Pleško, Ljubljana
Naklada 500 izvodov * Printed in 500 copies

Izdajo številke so omogočili * With the support of

Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport Republike Slovenije
Znanstvenoraziskovalni center SAZU
Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200–300 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200-300 words), keywords and a short biographical note on the author. Unsolicited manuscripts will not be returned.

© Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Musikalische Identität Mitteleuropas

Glasbena identiteta Srednje Evrope

**Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003
in Ljubljana**

Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 23. in 24. oktobra 2003 v Ljubljani

Herausgegeben von * Zvezek uredil

Ivan Klemenčič

Übersetzt aus dem Slowenischen ins Deutsche von / Iz slovenščine v nemščino prevedli

Peter Bedjanič (T. Faganel, A. Nagode), Irena Bruckmüller

(P. Vodopivec, V. Rajšp), Robert Čampa (Lado Kralj), Christiana Gotthardt

(I. Florjanc) Mateo Zore (Vorwort, Ansprache, I. Klemenčič, D. Prelovšek)

Angefertigt in der deutschen Sprache von / Besedilo v nemščini pripravil

Kajetan Gantar (lektoriert von / lektoriranje Mateo Zore)

Übersetzt ins Deutsche von / V nemščino prevedel

Sead Muhamedagić (St. Tuksar, Vjera Katalinić)

Übersetzt ins English / V angleščino prevedel

John Comber (B. Przybyszewska - Jarmińska)

Lektorat und Korrektur der deutschen Texte

Lektoriranje in korekture nemških besedil

Jože Sivec und / in Madita Šetinc - Salzman

Lektorat und Korrektur der slowenischen Texte

Lektoriranje in korekture slovenskih besedil

Andrej Rijavec

Inhaltsverzeichnis • Vsebina

Ivan Klemenčič

Vorwort

Predgovor

7

Kajetan Gantar

Begrüßung

Pozdravna beseda

18

Ivan Klemenčič

Mitteleuropa – unsere musikalische Heimat

Ansprache

Srednja Evropa – naša glasbena domovina

Pozdravni nagovor

22

Peter Vodopivec

Mitteleuropa – Mythos oder Wirklichkeit?

Srednja Evropa – mit ali stvarnost?

29

Rudolf Flotzinger

Musikalisches Mitteleuropa im europäischen Kontext, oder:

Was kann die Musikgeschichte zur Bestimmung von Mitteleuropa beitragen?

Glasbena Srednja Evropa v evropskem okviru, ali:

Kaj lahko zgodovina glasbe prispeva k opredelitvi Srednje Evrope?

43

Oskár Elsček

Mitteleuropas Beitrag zur Stilentwicklung und Geschichte der europäischen Musik

Prispevek Srednje Evrope k slogovnemu razvoju in zgodovini evropske glasbe

53

Ivan Florjanc

Übernationales und nationales in der Musik

Nadnacionalno in nacionalno v glasbi

73

Bernhold Schmid

Aspekte der Überlieferung von Mensuralmusik in Zentraleuropa während des 15. Jahrhunderts

Vidiki tradicije menzuralne glasbe v Srednji Evropi v 15. stoletju

85

Lilian P. Pruett

Central Europe in the Sixteenth Century: A Musical Melting Pot

Srednja Evropa v šestnajstem stoletju: glasbeni talilni lonec

97

Reinhard Strohm

**'Italian Opera' in 'Central Europe', 1600–1780:
Research Trends and the Geographic Imagination**

*Italijanska opera v Srednji Evropi, 1600–1780:
smeri raziskovanja in geografska domišljija*

103

Ladislav Kačič

Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17.–19. Jahrhundert

Srednjeevropski okviri frančiškanske glasbene kulture v obdobju 17.–19. stoletja

113

Elisabeth Th. Fritz

Das Sacrum Imperium Romanum als höfischer Musikraum

Sveto rimsko cesarstvo kot dvorni glasbeni prostor

121

Barbara Boisits

**Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer
Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas**

*Formalizem kot avstrijska državna doktrina? O povezanosti glasbene
formalne estetike znotraj srednjeevropske znanosti*

129

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

**The Polish Contribution to Central European Musical Culture in the Seventeenth
Century. The Case of Marcin Mielczewski**

*Poljski prispevek k srednjeevropski glasbeni kulturi v sedemnajstem stoletju.
Primer Marcina Mielczewskega*

137

Alina Żórawska-Witkowska

**Warschau und seine musikalische Identität in der ersten Hälfte
des 18. Jahrhundert (die so genannten Sachsenzeiten)**

*Varšava in njena glasbena identiteta v prvi polovici 18. stoletja
(tako imenovano saško obdobje)*

149

Milan Slavický

**Tschechische musikalische Identität in mitteleuropäischem Kontext
am Anfang des 21. Jahrhunderts**

Češka glasbena identiteta v srednjeevropskem okviru na začetku 21. stoletja

165

Stanislav Tuksar

Kroatische Kunstmusik und ihr Verhältnis zum mitteleuropäischen Raum

Hrvaška umetna glasba in njen odnos do srednjeevropskega prostora

175

Vjera Katalinić

Luka Sorkočević's Wiener Tagebuch (1781–1782)

Dunajski dnevnik Luka Sorkočevića (1781–1782)

187

Vincenc Rajšp

Die Slowenen im Mitteleuropa seit dem 13. Jahrhundert

Slovenci v Srednji Evropi od 13. stoletja

197

Ivan Klemenčič

Slowenische Musik als Teil der mitteleuropäischen

Slovenska glasba kot del srednjeevropske

205

Lado Kralj

Die Darstellung Mitteleuropas in der slowenischen Literatur

Podoba Srednje Evrope v slovenski literaturi

227

Damjan Prelovšek

Slowenische bildende Kunst und ihre Einbindung in den mitteleuropäischen Raum

Slovenska likovna umetnost in njena vpletenost v srednjeevropski prostor

241

Tomaž Faganel

Der Einfluß der slowenischen Jesuiten auf die musikalischen Zustände in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert

Prispevek slovenskih jezuitov h glasbeni podobi Srednje Evrope v 17. stoletju

249

Aleš Nagode

Die Rolle des mitteleuropäischen Raumes in der Entwicklung der slowenischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts

Vloga Srednje Evrope v razvoju slovenske cerkvene glasbe 19. stoletja

257

Niall O'Loughlin

Slovenian Music in its Central European Context: the 20th century experience

Slovenska glasba v njenem srednjeevropskem okviru: izkušnja 20. stoletja

267

Vorwort

Heute haben wir in Europa das Glück, daß wir in einer besonderen, außerordentlich kostbaren Zeit leben. Durch die großen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen wird das Erbe des 20. Jahrhunderts abgerundet, und dies bei der ungeahnten Entwicklung der modernen Technik und bei allen wissenschaftlichen und künstlerischen Errungenschaften dieses vor allem durch physische und spirituelle Gewalt geprägten Jahrhunderts, mit seinen zwei Weltkriegen und der Eskalation der drei Totalitarismen. Es kann uns eine besondere Genugtuung sein, daß Europa, als das zweitausendjährige kulturelle Zentrum der Welt, mit seiner christlichen Zivilisation, die auf der genauso zentralen altgriechischen Zivilisation und Kultur gründet, sich auf eine postmodernistische Weise beruhigt und in Richtung einer weitreichenden Symbiose integriert. Das ist wirklich eine Zeitspanne großer Anregungen und eines neuen Optimismus, was insbesondere für dessen zentralen Teil, Mitteleuropa, gilt, das nach allen Prüfungen noch nach dem Zweiten Weltkrieg bis vor kurzem durch ideologische und physische Grenzen sowohl innerlich geteilt als auch von seinem natürlichen Hinterland getrennt war. Am Übergang zum 21. Jahrhundert, als der EU-Beitrittsprozeß der meisten mitteleuropäischen Länder abgeschlossen wurde (im Mai 2004), ist die Zeit reif, daß nach diesen bisher größten Errungenschaften der Politik auch wieder die Kultur zum Zuge kommt. Damit es uns möglich wird, im Rahmen der künstlerischen Bemühungen aus einer nunmehr ausreichenden kritischen Entfernung auch auf das wertvolle musikalische Erbe dieses zentralen Teils Europas zu blicken, uns diese auch in dieser Hinsicht bewußtzumachen und uns zu fragen, was die individuellen nationalen Bemühungen kennzeichnet beziehungsweise was daran gemeinsam und verbindend ist. Es eröffnet sich eine wirklich einmalige Gelegenheit für die grundsätzliche Betrachtung aus dem mitteleuropäischen Blickwinkel, die in der letzten Zeit der großen Prüfungen von der Autorität der angesehenen Dissidenten moralisch unterstützt war, vor allem der Literaturschaffenden aus diesem mitteleuropäischen Raum. Kurzum, Mitteleuropa als Wert, als Drehscheibe des Geistes. Vor diesem Hintergrund reifte auf eine natürliche Weise die Idee von einem wissenschaftlichen Treffen über die Musik dieses Raumes, das im Oktober 2003 vom Musikwissenschaftlichen Institut des Wissenschaftlichen Forschungszentrums der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Ljubljana unter dem gemeinsamen Titel **Musikalische Identität Mitteleuropas** (Glasbena identiteta Srednje Evrope) organisiert wurde. Der Titel schien vielleicht etwas ehrgeizig zu sein, weil er sich nicht auf eine undifferenzierte übernationale Gemeinschaft beziehen kann, jedoch konnte man nicht die physische und spirituelle Nähe, die Verbindungen und gemeinsamen Nenner umgehen, die man feststellen kann und die der Gegenstand weiteren Studiums und weiterer Forschungen sein sollten.

Der Ausgangspunkt und die Absicht des Symposiums waren, wie es dem inhaltlichen Teil der Einladung an die ausgewählten Teilnehmer zu entnehmen ist, daß wir mit diesem in Slowenien neuen Thema

»aus einer größeren und ausreichenden historischen Entfernung die breitere Frage der mitteleuropäischen Kunst und insbesondere der Musik stellen. Nach dem Fall

der Berliner Mauer ist es an der Zeit, daß auch die ideologischen Mauern in Mitteleuropa fallen, oder daß zumindest die postkommunistische Trägheit unterbrochen wird, und daß man beginnt, auch über diese Thematik unbeschwert nachzudenken.

Bei diesen Bemühungen gehen wir von der Tatsache aus, die kürzlich von einem bekannten italienischen Schriftsteller aus Triest durch die Behauptung ausgedrückt wurde, daß 'Mitteleuropa, abgesehen von Meinungsverschiedenheiten und Divergenzen, einmal schon im Habsburgereich verbunden war, welches auf diesem Gebiet eine Prägung einer gewissen Einheit auf kulturellem Gebiet hinterlassen hat'. Auf slowenischem Boden gestaltete sich (vor einigen Jahren in der nationalen Enzyklopädie) die Feststellung, daß 'die Völker Mitteleuropas vergleichbare Normen des elitären, bürgerlichen und intellektuellen Lebens und Benehmens entwickelt haben; sie waren einander ähnlich hinsichtlich ihrer nationalen Formierung und auch hinsichtlich der national-kulturellen Anschauungen und Werte, unter welchen die Sprache und die Kultur von einer Schlüsselbedeutung für nationale Bestätigung und Verwirklichung waren.' Mit noch mehr Bestimmtheit können wir über eine spezielle Konzentration des Geistes in Mitteleuropa reden, auch über die Konzentration der meistens nicht sehr großen mitteleuropäischen Völker und ihrer Kulturen, und dadurch über ihre kulturelle Identität, die für ihre Existenz vielleicht wesentlich gewesen ist. Durch die Feststellung der grundlegenden Fakten und der gemeinsamen Nenner auf dem geographischen, historischen und insbesondere religiösen, politischen und geistigen Gebiet eröffnet sich neben der nach Vergangenheit auch die Frage nach der Zukunft und der weiteren Sinngebung der Koexistenz in diesem europäischen Gebiet, die im politischen Sinne in einer speziellen Untergruppe der mitteleuropäischen Völker innerhalb der Europäischen Union verwirklicht werden könnte.

Der Beitrag der mitteleuropäischen Musik zur europäischen war seit dem Mittelalter, der Renaissance, dem Barock, dem Klassizismus, der Romantik, dem *Fin de siècle* oder dem Expressionismus sozusagen ohne Unterbrechung groß und wesentlich. Wenn wir über europäische Kultur, und insbesondere Kunst, und über die Fundamente ihrer Identität im Mittelalter und in der Neuzeit, mit ihrer unbestrittenen führenden Rolle in der Welt, sprechen können, dann stellt sich die Frage, ob wir auch über die künstlerische und insbesondere musikalische Identität Mitteleuropas sprechen können. Vor allem über das Differenzierende in Hinsicht auf West- und Osteuropa neben allem Zusammenführenden und Verbindenden. Also, was verbindet, trotz allen Unterschieden, die mitteleuropäischen Musikkulturen? Gibt es außer den individuellen nationalen Identitäten auch einen Geist und eine Identität Mitteleuropas als eine Konsequenz der geistigen Nähe und der ähnlichen Weise des Denkens und des Fühlens, die auf der Basis der gegenseitigen Verbundenheit und Durchdringung entstanden sind, beginnend mit den Zivilisationsgrundlagen des katholischen Glaubens und reichend bis hin zur gegenseitigen Verständigung in der deutschen Sprache, und bei alledem auch als eine Konsequenz der fruchtbaren Vereinigung des germanischen, slawischen, romanischen und finnisch-ugrischen Elementes im Laufe der Jahrhunderte, die sich allmählich spätestens seit dem Mittelalter herausbildete? Anders gesagt, es stellt sich die Frage, ob und wie in einem positiven Falle diese Nähe und kulturelle Durchdringung sich in einem so feinen Medium wie der

Kunst, insbesondere der Musikkunst, ausgedrückt haben. Mitteleuropa wird auf jeden Fall zu einer eminenten historischen, kulturellen, kulturpolitischen und spirituellen Frage, reichend in Hinblick auf die Kunst bis hin zum Letzten und Anspruchsvollsten. Können wir also außer über die Herausbildung der individuellen nationalen musikalischen Ausdrucksweisen, die dem wissenschaftlichen Denken ohnehin nur schwierig erreichbar oder sogar unerreichbar sind, auch über etwas noch feineres Gemeinsames sprechen, das wir bedingungsweise den mitteleuropäischen musikalischen Ausdruck nennen könnten?

Vor uns öffnet sich also die Komplexität und die Schwierigkeit der Problematik, die es uns nicht möglich macht, sie auf einmal und gänzlich zu erfassen; wir wollen sie uns aber dennoch ins Bewußtsein rufen, mit ihr leben und anfangen, auf individuelle Fragen Antworten zu suchen. Für das Symposium **Musikalische Identität Mitteleuropas** möchten wir diese Fragen demokratisch andeuten, und zwar auf einer breiten Palette, von den prinzipiellen und den eher abstrakten, die besonders wertvoll sind, bis hin zu den pragmatischen:

- die mitteleuropäische musikalische Identität, das Gemeinsame innerhalb des Unterschiedlichen (in welchem Sinne und Umfang und seit wann können wir über die musikalische Identität Mitteleuropas reden; die Gründe pro und kontra);
- der musikalische Beitrag Mitteleuropas zur Musikkultur Europas und dadurch zur Weltkultur;
- das Verhältnis Nationales – Mitteleuropäisches (insbesondere das Nationale in der musikalischen Entwicklung und in den Errungenschaften der Komponisten, als *pars pro toto* für das Mitteleuropäische; Schlußfolgerung über das Gemeinsame auf der Basis des Individuellen und umgekehrt);
- die musikalische Gegenseitigkeit, die Verbindungen und Durchdringungen unter den mitteleuropäischen Völkern und die Möglichkeiten der Formierung einer gemeinsamen Kultur;
- der Einfluß der Märzrevolution und die Unterscheidung zwischen der pränationalen und der nationalen Phase der Entwicklung im mitteleuropäischen Kontext.«

Wegen der bekannten Differenzen in den geographischen und spirituellen Auffassungen von den Dimensionen Mitteleuropas machte der Zusatz zur Einladung zur Orientierung auf den Text des Herausgebers dieses Symposiumsberichtes vom Workshop in Wien im Jahre 2001 aufmerksam, der auf der Web-Seite der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht wurde. Die Gründe für die Veranstaltung des Symposiums waren auch in der Ansprache aufgeführt (s. den Text *Mitteleuropa – unsere musikalische Heimat*).

Der Einladung zum Treffen vom 23. und 24. Oktober 2003, das in Ljubljana unter der Schirmherrschaft der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste im Saal der letzteren stattfand, folgten 28 Referenten aus allen mitteleuropäischen und einigen anderen Ländern. Genauer gesagt, sie kamen aus sieben Ländern des Kerns Mitteleuropas – aus Österreich, der Tschechischen Republik, der Slowakei, Ungarn, Polen, Kroatien und Slowenien – wie aus zwei teilweise dazu gehörenden, d.h. aus Deutschland und Italien, neben den Gästen aus England und den Vereinigten

Staaten Amerikas. Von den angemeldeten Teilnehmern konnte einer aus Slowenien (Matjaž Barbo) an dem Symposium nicht teilnehmen – es ist geplant, sein Referat später zu veröffentlichen – während der Text einer Kollegin aus Polen (Barbara Przybyszewska-Jarmińska) wegen ihrer Krankheitsabwesenheit nur gelesen wurde. Trotz dem relativ anstrengenden zweitägigen Programm gab es etwas Zeit auch für Musik, die aktiven Teilnehmer waren zu Gast beim Orchester der Slowenischen Philharmonie im Konzert in Cankarjev dom.

Das fachliche Fundament des wissenschaftlichen Symposiums war interdisziplinär konzipiert, es bezog die Geschichtsschreibung ein und behandelte neben der slowenischen Musik und Geschichte auch die Literatur- und Kunstgeschichte. Die Referate werden hier unter Beibehaltung der genannten Konzeption und der Reihenfolge der Auftritte veröffentlicht, diesmal natürlich mit vollständigen Texten – einige waren noch nachträglich ergänzt. Zur internationalen Verfügbarkeit ist der Symposiumsbericht in der traditionellen Verkehrssprache Mitteleuropas angefertigt, d.h. auf Deutsch; einige Texte wurden in dieser Sprache bereits auf dem Symposium präsentiert und andere für die Veröffentlichung übersetzt, nämlich diejenigen der slowenischen und der kroatischen Teilnehmer; übrigens sind einige in der englischen und voraussichtlich der italienischen Sprache veröffentlicht, die Zusammenfassungen sind – gemäß den Standards der Publikation *Muzikološki zbornik (Musicological Annual)* in einer fremden und der slowenischen Sprache. Dabei gilt unser besonderer Dank für die Gastfreundschaft der Publikation *Muzikološki zbornik*, bei der wir zum ersten Mal zu Gast sind, im Dienste der Interessen beider Seiten. Wir bedauern nur, daß wir die Texte einiger hier erwähnten Autoren nicht veröffentlichen können. Diejenigen der restlichen fünf Texte, die wir noch bekommen, werden wir im nächsten Jahrgang von *Muzikološki zbornik* veröffentlichen.

Die Abhandlung der gemeinsamen musikhistorischen Thematik auf der übernationalen und danach auch nationalen Ebene leiteten drei generellhistorischen Referate ein. Der erste historische Aspekt legte systematisch die heute bereits umfangreiche geschichtliche Problematik Mitteleuropas vor (Peter Vodopivec); er wurde durch die vorgeschichtliche Veneter-Problematik, den alternativen Blick auf die vorhistorische Ethnogenese des mitteleuropäischen Raumes, ergänzt (Jožko Šavli), der von der offiziellen Geschichtsschreibung Sloweniens nicht akzeptiert wird; dazu gesellte sich die Spezifik des einführenden geschichtlichen Referats, mit zusätzlicher Darstellung der slowenischen Problematik (Vincenc Rajšp). Grundsätzlich sprachen vom mitteleuropäischen Musikraum zwei Referenten. In Einklang mit demokratischer Praxis zeichneten sie plastisch die Form davon, sowohl durch Bejahen als auch durch Negieren: ein Vortrag drückte auf eine legitime Weise die Skepsis gegenüber Mitteleuropa als einem politisch überholten Begriff aus, der heute Nostalgie weckt, und gegenüber der Abgrenzung der Musik dadurch (Rudolf Flotzinger); der andere anerkannte mit einer gründlichen Abhandlung des Entwicklungsbeitrages Mitteleuropas zur europäischen Musik, daß »Mitteleuropa eine der spezifischen europäischen Regionen« ist, »die ihre eigene [musikalische] Strukturgeschichte besitzt« (Oskár Elschek). Auf der übernationalen Ebene war eine besondere Abhandlung der grundsätzlichen Auseinandersetzung des Übernationalen mit dem Nationalen in der Musik gewidmet

(Ivan Florjanc). Auf dieser Basis konzentrierte sich die Diskussion auf die speziellen Manifestationen der mitteleuropäischen gegenseitigen Verbundenheit: die Tradition der Mensuralmusik im Mittelalter (Bernhold Schmid), die Renaissance-Einflüsse in der Neuzeit – mit der Metapher von einem Schmelztopf (Lilian P. Pruett), die Einflüsse der italienischen Oper in der Zeit bis zum 18. Jahrhundert im mitteleuropäischen Raum (Reinhard Strohm), oder die Besonderheiten der Verbundenheiten der klösterlichen Orden, mit dem Beispiel der Franziskaner (Ladislav Kačič). Diese und die späteren national geprägten Beiträge verband auf die eine oder andere Weise die Bejahung des musikalischen Wesens Mitteleuropas und dessen Spezifik. Unter die letzteren Beiträge, mit der nationalen Perspektive der mitteleuropäischen Verbindungen und spirituellen Verhältnisse, zählen die Vorträge der zwei Vertreterinnen der österreichischen Musikwissenschaft, die einerseits dem höfischen musikalischen Raum innerhalb des Heiligen Römischen Reiches und andererseits dem Zusammenhang zwischen (Hanslicks) Formalästhetik und Stilkritik innerhalb der mitteleuropäischen Musikwissenschaft gewidmet waren (Elisabeth Th. Fritz und Barbara Boisits); dazu gehören auch die Abhandlung des Verhältnisses der ungarischen Musik gegenüber Mitteleuropa am Übergang zum 20. Jahrhundert (Tibor Tallián), die Fragen des Beitrages der polnischen Musik, mit dem Beispiel einer Komponistenpersönlichkeit aus dem 17. Jahrhundert und der Stadt Warschau im 18. Jahrhundert (Barbara Przybyszewska-Jarmińska und Alina Źórawska-Witkowska), aber auch der Problematik der neueren italienischen Musik an ihrem extremen östlichen Rande (Giuliana Novel). Der zweite Symposiumstag gab einige direkte Antworten hinsichtlich des Verhältnisses der nationalen Musik gegenüber der europäischen. Die zwei Vertreter der tschechischen Musikwissenschaft und Musik behandelten die Problematik der Einbettung der tschechischen Musik in den mitteleuropäischen Raum (Tomislav Volek) und ihre Identität im 21. Jahrhundert (Milan Slavický). Eine ähnlich ganzheitlich konzipierte Abhandlung stellte die kroatische Musik dar (Stanislav Tuksar), ergänzt durch eine Präsentation des speziellen Aspektes von deren Verbindungen (Vjera Katalinić). Auch die slowenischen Vertreter nutzten die Gelegenheit, gemäß dem gegebenen generellhistorischen Rahmen die Verbindungen musikwissenschaftlich zu thematisieren. Ähnlich wie im Falle der tschechischen und kroatischen Musik wurde für eine Periode von mehr als tausend Jahren der Hauptstrom der Verbindungen abgehandelt, vor allem derjenigen mit dem italienischen und österreichischen Nachbargebiet und mit Böhmen (Ivan Klemenčič). Interdisziplinär wurde dieser Aspekt von der Behandlung der erzählenden Literatur (Lado Kralj) und der Entwicklung aus der Sicht der Geschichte der bildenden Kunst (Damjan Prelovšek) ergänzt. Eine detailliertere Abhandlung der musikalischen Kontakte umfaßte das breite Gebiet der mittelalterlichen Paläographie (Jurij Snoj; die später ergänzte Abhandlung erreichte das mitteleuropäische Niveau), gewidmet war sie dem Beitrag der slowenischen Jesuiten (Tomaž Faganel), der Entwicklung der slowenischen kirchlichen Musik im 19. Jahrhundert (Aleš Nagode), der Abhandlung der slowenischen Musiker in Prag vor einem Jahrhundert – in dem geplanten Text (Matjaž Barbo) – und dem Erleben der slowenischen Musik des vorigen Jahrhunderts im mitteleuropäischen Rahmen (Niall O'Loughlin).

Folgend diesem so breitgefächerten und bedeutenden Einblick in den Zustand und die Verhältnisse der mitteleuropäischen musikalischen Realität kehrte die Abschlußdiskussion zum Ausgangspunkt zurück, schöpfend aus einigen fundamentalen, grundsätzlichen inhaltlichen Komplexen (geführt vom Herausgeber dieses Symposiumsberichtes): demokratisch öffnete sie die Frage des physischen und spirituellen Umfangs des mitteleuropäischen Raumes; sie berührte die Frage der Kontakte, der Nähe und der daraus resultierenden Möglichkeiten des Gestaltens des gemeinsamen musikalischen Raumes; sie öffnete die Frage des Entwicklungsaspektes, nach Zeitaltern seit dem Mittelalter, mit den Einflüssen und der gegenseitigen Befruchtung, und gleichzeitig die Frage der Dimension der musikalischen Autonomie Mitteleuropas und nach dessen Beitrag zur europäischen Musik; sie stellte die Frage der musikalischen Identität Mitteleuropas, auch im Verhältnis zu Resteuropa, die Frage des Gemeinsamen, der gemeinsamen Nenner (Komposition und Wiedergabe, musikalische Institutionen); als eine ganz konkrete Aufgabe wurde die Frage der Musikgeschichtsschreibung Mitteleuropas geöffnet (vorgestellt wurde das geschichtliche Modell für die nordischen Länder, *Musikgeschichte Nordeuropas*, 2001; Ausgabe in der schwedischen Sprache von 1997), deren Realisierung auf einer institutionellen Ebene möglich wäre, natürlich beim Konsens aller interessierten Seiten (zuerst als eine Idee und dann als eine Frage der Konzeptes), was positive Reaktionen hervorrief, aber auch die eine oder andere opponierende. Abschließend wurde die Hoffnung ausgedrückt, daß das Ljubljanaer wissenschaftliche Treffen nicht das letzte seiner Art sein wird. Daß die Idee des musikalischen Mitteleuropa aufleben und wachsen wird, in Einklang mit dessen Werten.

Heute, nach dem Symposium, könnten wir hinzufügen, daß man die Geschichte nicht negieren kann. Mit ihr muß man leben, sowohl mit deren Werten, Fundamenten der Identität, als auch mit deren positiven Anregungen. Leben in einer Koexistenz, die Zusammenarbeit fördert, selbstverständlich mit Konsens und Gleichberechtigung, also im Geiste des neuen postmodernen Europa.

*Der Herausgeber des Heftes
Ivan Klemenčič*

Predgovor

Danes nam je v Evropi dano živeti v posebnem, posebno dragocenem času. Z velikimi družbenimi in političnimi spremembami se sklepa dediščina 20. stoletja, ob neslutnem razvoju moderne tehnike in ob vseh znanstvenih in umetniških dosežkih še predvsem stoletja nasilja, fizičnega in duhovnega, dveh svetovnih vojn in eskalacije treh totalitarizmov. V posebno zadoščenje nam je, da se Evropa kot dvatisočletno kulturno središče sveta s svojo krščansko civilizacijo po prav tako središčni starogrški civilizaciji in kulturi postmodernistično umirja in povezuje v daljnosežno sožitje. To je resnično obdobje velikih spodbud in novega optimizma, kar velja še posebno za njen osrednji del, Srednjo Evropo, ki so jo po vseh preizkušnjah še po drugi svetovni vojni in do nedavna od njenega naravnega zaledja in znotraj nje delile ideološke in stvarne meje. Ob vstopu v 21. stoletje, ko se je sklenil proces vključevanja največje skupine srednjeevropskih držav v svojo matico (maja 2004), ali je katera še uspešno na tej poti, je dozorel čas, da ob teh, doslej največjih dosežkih politike, znova dobi priložnost kultura. Da se moremo znotraj umetnostnih prizadevanj z zdaj zadostne kritične razdalje ozreti tudi na dragoceno glasbeno dediščino tega osrednjega evropskega dela, jo s tega vidika ozavestiti in se vprašati, kaj označuje individualna nacionalna prizadevanja in kaj je tisto, kar je skupno, povezujoče. Odpira se res enkratna priložnost za načelni pogled s srednjeevropskega vidika, ki mu je še v zadnjem času velikih preizkušenj dajala moralno spodbudo avtoriteta uglednih disidentov, zlasti ustvarjalcev na literarnem področju tega srednjeevropskega prostora. Skratka, Srednja Evropa kot vrednota, kot stičišče duha. Odtod je naravno dozorela misel na znanstveno srečanje o glasbi tega prostora, ki ga je oktobra 2003 organiziral Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani pod skupnim naslovom **Glasbena identiteta Srednje Evrope**. Naslov se je zdel morda nekoliko ambiciozen, ker ne more aludirati na neko nediferencirano nadnacionalno skupnost, vendar pa ne more mimo fizične in duhovne bližine, povezav in skupnih imenovalcev, ki jih ugotavljamo in ki bi morali biti stvar nadaljnega študija in raziskav.

Izhodišče in namen simpozija sta bila, če se spomnimo usebinskega dela vabila izbranim udeležencem in ga tu obnovimo,

»z novo temo na Slovenskem iz večje in zadostne zgodovinske razdalje odpreti širše vprašanje srednjeevropske umetnosti in posebej glasbe. Po padcu berlinskega zidu je napočil čas, da padejo tudi ideološki zidovi v Srednji Evropi ali da se vsaj pretrga s postkomunistično inercijo in se začne tudi o tej tematiki neobremenjeno razmišljati.

V tem prizadevanju izhajamo iz dejstva, ki ga je znani italijanski pisatelj iz Trsta nedavno izrazil v trditvi, da je 'Srednja Evropa ne glede na razhajanja in razlike nekoč že bila povezana v enem habsburškem imperiju, ki je na tem območju pustil odtis neke enotnosti na kulturnem področju.' Na Slovenskem se je izoblikovala (v nacionalni enciklopediji nekaj let nazaj) ugotovitev, da so 'narodi Srednje Evrope razvili primerljive norme elitnega, meščanskega in izobraženskega življenja in obnašanja; bili so podobni v narodnem oblikovanju ter narodno-kulturnih gledanjih

in vrednotah, med katerimi sta bila jezik in kultura ključna za narodno potrditev in uresničitev.' Še določneje lahko govorimo kar o posebni zgoščenosti duha v Srednji Evropi, tudi kot zgoščenosti večidel ne zelo velikih srednjeevropskih narodov in njihovih kultur in z njimi o njihovi kulturni identiteti, lahko bistveni za njihov obstoj. Z ugotavljanjem temeljnih dejstev in skupnih imenovalcev na geografskem, zgodovinskem, posebej še verskem, političnem in duhovnem področju se s preteklostjo odpira tudi vprašanje prihodnosti kot nadaljnje osmišljanje sobivanja na tem evropskem območju, ki bi se v političnem smislu lahko uresničilo v posebni podskupini srednjeevropskih narodov znotraj Evropske unije.

Prispevek srednjeevropske glasbe evropski od srednjega veka, renesanse, baroka, klasicizma, romantike, fin de siècla ali ekspresionizma je bil takorekoč brez prekinitve velik in bistven. Če lahko govorimo o evropski kulturi in posebej umetnosti, o utemeljitvi njene identitete v srednjem in novem veku, z nesporno vodilno vlogo v svetu, se postavlja vprašanje, ali lahko govorimo tudi o umetnostni in posebej glasbeni identiteti Srednje Evrope. Posebno še o razlikovalnem glede na Zahodno in Vzhodno Evropo ob vsem sicer združevalnem in povezovalnem. Kaj torej ob razlikah povezuje srednjeevropske glasbene kulture? Ali obstajata ob posameznih nacionalnih identitetah tudi duh in identiteta Srednje Evrope kot posledica duhovne bližine, podobnega načina razmišljanja in čutenja, nastalega na podlagi vzajemne povezanosti in prežemanja, začeni s civilizacijskimi temelji katoliške vere in vse do skupnega sporazumevanja z nemščino, v vsem tem pa plodne združitve germanskega, slovanskega, romanskega in ugrofinskega elementa skozi stoletja, postopno vsaj od srednjega veka? Drugače povedano, postavlja se vprašanje, ali sta se in kako sta se v pozitivnem primeru ta bližina in kulturno prežemanje izrazila v tako finem mediju, kot je umetnost, še posebno glasbena. Srednja Evropa je vsekakor eminentno zgodovinsko, kulturno, kulturnopolitično in duhovno vprašanje, segajoče umetnostno vse do zadnjega in najzahtevnejšega, namreč ali lahko govorimo poleg oblikovanosti posameznih nacionalnih glasbenih izrazov, ki so znanstveni misli že tako težko dosegljivi ali nedosegljivi, tudi o nečem še finejšem skupnem, kar bi lahko pogojno imenovali srednjeevropski glasbeni izraz.

*Pred nami se torej odpira kompleksnost in zahtevnost problematike, ki je ne bo mogoče naenkrat in v celoti dognati, ki pa jo želimo ozavestiti, z njo živeti in začeti na posamezna vprašanja iskati odgovore. Za simpozij **Glasbena identiteta Srednje Evrope** jih želimo demokratično nakazati v širokem obsegu od načelnih in bolj abstraktnih kot posebno dragocenih do bolj pragmatičnih:*

- *srednjeevropska glasbena identiteta, skupno v različnem (v kakšnem smislu, obsegu, od kdaj lahko govorimo o glasbeni identiteti Srednje Evrope, razlogi za in proti)*
- *glasbeni prispevek Srednje Evrope glasbeni kulturi Evrope in s tem svetu*
- *razmerje nacionalno – srednjeevropsko (še posebej nacionalno v glasbenem razvoju in skladateljskih dosežkih kot pars pro toto za srednjeevropsko, sklepanje od posameznega na skupno in obratno)*
- *glasbena vzajemnost, povezave, prežemanja med srednjeevropskimi narodi in možnosti oblikovanja skupne kulture*

– vpliv marčne revolucije in razlikovanje med prednacionalno in nacionalno fazo razvoja v srednjeevropskem kontekstu.«

Dodatek k vabilu je, zaradi znanih razlik v geografskem in duhovnem pojmovanju razsežnosti Srednje Evrope, v orientacijo opozoril na besedilo urednika tega zbornika z *Workshopa na Dunaju I. 2001*, objavljeno na spletni strani Avstrijske akademije znanosti. Razlogi za utemeljitev simpozija so bili podani še v pozdravnem nagovoru (v nadaljevanju gl. besedilo *Srednja Evropa – naša glasbena domovina*).

Vabilu na srečanje 23. in 24. oktobra 2003, ki je potekalo v dvorani Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani in pod njenim pokroviteljstvom, se je odzvalo 28 referentov iz vseh srednjeevropskih držav in širše. Točneje povedano, prišli so iz sedmih držav njenega jedra z Avstrijo, Češko, Slovaško, Madžarsko, Poljsko, Hrvaško in Slovenijo, in dveh delno pripadajočih, tj. iz Nemčije in Italije, poleg gostov iz Anglije in Združenih držav Amerike. Med prijavljenimi udeležencem iz Slovenije (Matjaž Barbo) na simpoziju ni mogel sodelovati, načrtujemo pa objavo njegovega referata, medtem ko je bilo besedilo kolegice iz Poljske (Barbara Przybyszewska-Jarmińska) zaradi njene bolezenske odsotnosti na srečanju prebrano. Kljub razmeroma zahtevnemu dvodnevemu sporedu je ostalo nekaj časa tudi za glasbo, aktivne udeležence je gostil orkester Slovenske filharmonije v Cankarjevem domu.

Znanstveni simpozij je bil iz svojega strokovnega temelja zasnovan interdisciplinarno, vključujoč še zgodovinsko stroko in ob slovenski glasbi in zgodovini literarno in umetnostno zgodovino. S to zasnovano in z istim vrstnim redom nastopajočih ga tu obnavljamo, zdaj seveda s celotnimi besedili, nekaterimi pozneje dopolnjenimi. Zaradi mednarodne dostopnosti je simpozijski zbornik pripravljen v tradicionalnem sporazumevalnem jeziku Srednje Evrope, tj. v nemščini, bodisi da so bila besedila že tako predstavljena na simpoziju, ali so bila za objavo prevedena, kar velja za slovenske in hrvaške udeležence; sicer so objavljeni še v angleščini in načrtovani v italijanščini, povzetki pa so v skladu s standardom Muzikološkega zbornika v tujem in slovenskem jeziku. Pri tem naj velja posebna zahvala za gostoljubje Muzikološkemu zborniku, kjer prvič gostujemo, združujoč interese ene in druge strani. Obžalujemo le, da besedil nekaterih tu navedenih avtorjev ni bilo mogoče objaviti. Tista izmed preostalih petih, ki jih bomo še dobili, bomo objavili v naslednjem letniku Muzikološkega zbornika.

Obravnavo skupne glasbenozgodovinske tematike na nadnacionalni in zatem na nacionalni ravni so uvajali trije splošnozgodovinski referati. Prvi historični vidik je sistematično predstavil danes že obsežno problematiko Srednje Evrope (Peter Vodopivec), dopolnjujoč se s predzgodovinsko problematiko Venetov kot alternativnim pogledom na predzgodovinsko etnogenezo srednjeevropskega prostora (Jožko Šavli), ki ga uradno zgodovinopisje na Slovenskem ne sprejema; in k njima še specifična uvodnega zgodovinskega referata k predstavitvi slovenske problematike (Vincenc Rajšp). Načelno sta o srednjeevropskem glasbenem prostoru spregovorila dva referenta. V skladu z demokratično prakso sta zarisala njegovo plastično podobo, tako z zanikanjem kot potrditvijo: eno predavanje je legitimno izrazilo skepsa do Srednje Evrope in z njo zamejene glasbe kot politično zastarelega pojava, ki danes

spodbuja nostalgijo (Rudolf Flotzinger); drugo je v temeljiti obravnavi razvojnega prispevka Srednje Evrope evropski glasbi priznavalo, da je »Srednja Evropa ena posebnih evropskih regij /.../ ki ima svojo strukturno [glasbeno] zgodovino« (Oskâr Elschek). Na nadnacionalni ravni je bila posebna obravnava namenjena načelnemu soočanju glasbenega nadnacionalnega z nacionalnim (Ivan Florjanc). Odtod se je razprava osredotočala na posebne manifestacije srednjeevropske povezanosti, v srednjem veku z izročilom menzuralne glasbe (Bernhold Schmid) ali v novoveškem obdobju renesančnih vplivov s prisposodbo o talilnem loncu (Lilian P. Pruett) pa vse do 18. stoletja z vplivi italijanske opere na srednjeevropski prostor (Reinhard Strohm) ali s posebnostmi povezanosti samostanskih redov na primeru frančiškanov (Ladislav Kačič). Te in nato nacionalno zamejene prispevke je tako ali drugače povezovalo pritrjevanje glasbeni entiteti Srednje Evrope, njeni specifični. Med te zadnje z nacionalno utemeljenim vidikom srednjeevropskih povezav in duhovnih razmerij se uvrščata predavanji predstavnic avstrijske muzikologije, posvečeni dvornemu glasbenemu prostoru znotraj Svetega rimskega cesarstva in povezanosti (Hanslickove) formalne estetike in slogovne kritike znotraj srednjeevropske muzikologije (Elisabeth Th. Fritz in Barbara Boisis); sem sodijo obravnava razmerja madžarske glasbe do Srednje Evrope na prehodu v 20. stoletje (Tibor Tallián), vprašanja prispevka poljske glasbe na primeru skladateljske osebnosti iz 17. stoletja in mesta Varšave v 18. stoletju (Barbara Przybyszewska-Jarmińska in Alina Żórawska-Witkowska), pa tudi problematike novejšje italijanske glasbe na njenem skrajnem vzhodnem obrobju (Giuliana Novel). Drugi simpozijški dan je dal nekaj neposrednih odgovorov o razmerju nacionalne glasbe do srednjeevropske. Predstavnika češke muzikologije in glasbe sta obravnavala problematiko upetosti češke glasbe v srednjeevropski prostor (Tomislav Volek) in njeno identiteto v 21. stoletju (Milan Slavický). Podobno celovito zastavljena razprava je predstavila hrvaško glasbo (Stanislav Tuksar), dopolnjujoč se z njenim posebnim vidikom povezav (Vjera Katalinić). Slovenska stran je po podanih splošnozgodovinskih okvirih prav tako izrabila priložnost za glasbenozgodovinsko tematiziranje povezav. Podobno kot za češko in hrvaško glasbo je bil za obdobje dobrega tisočletja obravnavan glavni tok stikov, predusem s sosednjima italijanskim in avstrijskim ter še češkim področjem (Ivan Klemenčič). Interdisciplinarno se je ta vidik dopolnjeval z literarnim (Lado Kralj) in razvojnim umetnostnozgodovinskim (Damjan Preloušek). Podrobnejša obravnava glasbenih stikov je zajela široko področje srednjeveške paleografije (Jurij Snoj; pozneje dodelana razprava je prerasla na srednjeevropsko raven), namenjena je bila prispevku slovenskih jezuitov (Tomaž Faganel), razvoju slovenske cerkvene glasbe v 19. stoletju (Aleš Nagode), v načrtovanem besedilu obravnavi slovenskih glasbenikov v Pragi stoletje nazaj (Matjaž Barbo) in izkušnji slovenske glasbe preteklega stoletja v srednjeevropskem okviru (Niall O'Loughlin).

Sledeč temu tako široko uresničnemu in pomembnemu vpogledu v stanje in razmerja srednjeevropske glasbene stvarnosti, se je sklepna razprava vračala na izhodišče, zajemajoč iz nekaterih temeljnih, načelnih vsebinskih sklopov (vodil jo je urednik tega zbornika): demokratično je odpirala vprašanje fizičnega in duhovnega obsega srednjeevropskega prostora; načenjala je vprašanje stikov, bližine in odtod

možnosti oblikovanja skupnega glasbenega prostora; odpirala je vprašanje razvojnega vidika po obdobjih od srednjega veka, z uplivi in oplajanjem, obenem s tem vprašanje razsežnosti glasbene avtonomnosti Srednje Evrope in prispevek evropski glasbi; postavljala je vprašanje glasbene identitete Srednje Evrope, tudi v razmerju do preostale Evrope, vprašanje skupnega, skupnih imenovalcev (glasbeno ustvarjanje in poustvarjanje, glasbene ustanove); kot stvarnejša naloga je bilo načeto vprašanje glasbene zgodovine Srednje Evrope (predstavljen je bil model zgodovine nordijskih držav, Musikgeschichte Nordeuropas, 2001; izdaja v švedščini 1997), katere uresničitev bi bila možna na institucionalni ravni, seveda ob soglasju vseh zainteresiranih (najprej kot ideja in nato vprašanje zasnove), kar je spodbudilo pozitivne odzive in kakšnega nasprotujočega. Ob sklepu je bilo izraženo upanje, da znanstveno srečanje v Ljubljani ne bo zadnje. Da bo ideja glasbene Srednje Evrope zaživela in se razrasla v skladu s svojimi vrednotami.

Danes, po končanem simpoziju, bi lahko dodali, da zgodovine ni mogoče zanihati. Z njo je treba živeti, bodisi z njenimi vrednotami kot temeljem identitete ali s pozitivnimi spodbudami. Živeti v sobivanju, ki narekuje sodelovanje, seveda v soglasju in enakopravnosti, kar pomeni v duhu nove postmoderne Evrope.

*Urednik zvezka
Ivan Klemenčič*

Begrüßung

Zuerst möchte ich im Namen der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste alle Anwesenden freundlich begrüßen und mich schon im voraus herzlich für Ihre Teilnahme am Symposium über die musikalische Identität Mitteleuropas bedanken. Wie aus den Titeln der Referate ersichtlich ist, wird man die Thematik behandeln, die heute, sozusagen am Vorabend des Eintritts Sloweniens in die Europäische Union, für uns höchst aktuell ist und im Mittelpunkt unseres Interesses steht.

Wie Ihnen wohl bekannt ist, entstand der Embryo der heutigen Europäischen Union, die aus sechs westeuropäischen Staaten zusammengesetzte »Europäische Gemeinschaft für Stahl und Kohle«, vor einem halben Jahrhundert. Doch hatten weit-sichtige Politiker schon bald nach der Gründung der genannten Gemeinschaft für Stahl und Kohle eine andere, tiefere Vision des vereinigten Europa. So z.B. träumte schon Mitte der sechziger Jahre der große französische Staatsmann und Feldherr Charles De Gaulle von einem »Europa vom Atlantik bis zum Ural«, was damals, als der Eisener Vorhang halb Europa verdeckte, als phantastische Utopie aufgefaßt wurde. Und doch wird heute, ein halbes Jahrhundert später, ein großer Teil dessen, was damals wie ein unwirklicher Traum und eine unmögliche Utopie erschien, Wirklichkeit. Die Europäische Union wird sich schon sehr bald von den Atlantikküsten bis zum geographischen Mittelpunkt Europas und noch weiter, bis zum Schwarzen Meer, erstrecken; sie wird die Gebiete umfassen, wo sich seit dem Mittelalter germanische, romanische, slawische und finnisch-ugrische ethnische Elemente begegneten und untereinander fruchtbar beeinflussten.

Vor allem aber setzt sich in den letzten Jahren immer stärker die Erkenntnis durch, daß die Kraft, die die Völker Europas am stärksten verbindet, nicht der Stahl und die Kohle sind, sondern daß es zwischen ihnen viel stärkere Anziehungskräfte gibt. Die Kohäsionskraft, die die europäischen Völker in der Vergangenheit am tiefsten verband und sie in Zukunft noch stärker verbinden kann, ist nicht der Austausch materieller Waren beziehungsweise die Handelsbeziehungen, sondern die innere Verwandtschaft ihrer Nationalcharaktere und die wechselseitigen Einflüsse ihrer kulturellen Komponenten.

Unter diesen Komponenten ist aber eben die Musik diejenige, die sich durch keine Staatsgrenze oder Zollkontrolle und durch keine Sprachbarriere beschränken läßt. Die Musik kann mit ihrer magischen Kraft alle Grenzen und Kontrollen überwinden und alle Barrieren sprengen; sie kann menschliche Herzen erobern und in die intimsten Seelensphären eindringen; sie kann sie reinigen und veredeln. Deshalb schrieb schon der griechische Philosoph Aristoteles von der musikalischen Katharsis, daß sie sowohl Einzelne als auch die ganze gesellschaftliche Gemeinschaft sogar viel tiefer als die berühmte tragische Katharsis durchdringen und erschüttern kann.

Die Slowenische Akademie der Wissenschaften und Künste schätzte immer, seit ihrem Anfang, die Rolle der Musik sehr hoch. Deshalb gab es unter ihren Mitgliedern zu allen Zeiten auch eminente Komponisten. Deshalb verband sie auch ihre Jubiläen oft mit musikalischen Ereignissen. Und so wird sie z.B. auch im nächsten Monat ihren 65. Geburtstag mit einer Publikation feiern, die als eine Auswahl der schönsten

Fragmente aus den Kompositionen ihrer Mitglieder konzipiert ist. Zu dieser musikalischen Sammlung wird sich bald auch eine ähnlich konzipierte Sammlung der bildenden Künstler gesellen, und schließlich noch eine Auswahl aus den Schriften der Akademie-Mitglieder, die sich als Dichter und Schriftsteller etabliert haben. Es ist wohl kaum ein Zufall, daß diese Serie unserer Jubiläums-Publikationen eben mit Musik beginnt, denn die Musik gilt als die älteste und die reinste unter allen Künsten. Schon Jahrhunderte bevor das erste slowenische Buch gedruckt war, Jahrhunderte bevor sich die slowenischen Hügel mit Barockkirchen schmückten, hatte das Volk hier seine Träume, seine Leiden und seine Sehnsucht in musikalischer Sprache ausgedrückt. Und wir sind überzeugt, daß es eine ähnliche Reihenfolge jeweils auch in unseren Nachbarländern gab, wovon uns unsere Gäste Zeugnisse ablegen können.

»Last but not least« möchte ich noch den schmerzlichen Verlust erwähnen, den unsere Musikwissenschaft eben in diesen Tagen durch den Tod unseres emeritierten Forschers Dr. Danilo Pokorn erlitten hat, der in der Leitung des slowenischen Musikwissenschaftlichen Instituts der Nachfolger seines Gründers, des Akademikers Dr. Dragotin Cvetko, und Vorgänger des heutigen Vorstands Dr. Ivan Klemenčič gewesen ist. Ich bin überzeugt, daß alle, die den verstorbenen Herrn Dr. Pokorn, so wie ich selbst, persönlich gekannt haben, ihn in schönster Erinnerung behalten werden. Deshalb schlage ich vor, daß wir seiner mit einer Schweigeminute gedenken.

*Kajetan Gantar,
Vizepräsident der Slowenischen
Akademie der Wissenschaften und Künste*

Pozdravna beseda

Dovolite, da vas v imenu Slovenske akademije znanosti in umetnosti lepo pozdravim in vam želim mnogo uspeha pri vašem delu. Vesel sem, da ste se v tako lepem številu odzvali vabilu organizatorjev simpozija. Kot lahko razberem iz naslova simpozija in iz naslovov posameznih referatov, boste obravnavali tematiko, ki je danes, pred našo formalno včlanitvijo v EU, nadse aktualna.

Kot vam je dobro znano, se je evropsko združevanje začelo pred pol stoletja, najprej kot skupnost šestih zahodnoevropskih držav. Že kmalu po rojstvu takratne »skupnosti za premog in jeklo«, kot se je imenovala prvotna evropska skupnost, pa so imeli daljnovidnejši državniki pred očmi širšo vizijo združene Evrope. Tako je npr. francoski državnik in vojskovodja general Charles de Gaulle lansiral idejo o »združenji Evropi od Atlantika do Urala«, kar je takrat, ko je dobro polovico Evrope zagrinjala železna zavesa, zvenelo neuresničljivo in utopično. In vendar se danes, pol stoletja pozneje, uresničuje velik del tega, kar se nam je takrat zdelo kot fantastične sanje in utopija. Evropska skupnost se od obal Atlantika pomika daleč v osrčje Evrope, in še naprej, tja do Karpatov in do Črnega morja, v prostor, kjer so se že v srednjem veku srečevali, prepletali in medsebojno oplajali germanski, romanski, slovanski in ugrofinski kulturni in jezikovni elementi. Predusem pa se čedalje bolj uveljavlja spoznanje, da ni premog in jeklo tisto, kar povezuje evropske narode, ampak da so med njimi tudi neke globlje privlačne sile. Kajti tista kohezijska sila, ki je v preteklih stoletjih in ki še danes najmočnejše povezuje evropske narode, niso materialne dobrine in ne trgovski stiki, ampak sorodnost njihovih narodnih duš in blagodejni vplivi njihovih kulturnih komponent.

Med temi komponentami pa je ravno glasba tista, ki je ne more ustaviti nobena državna meja, nobena carinska kontrola ali jezikovna pregrada. Glasba z magično silo ruši vse meje in kontrole, vse bariere in pregrade, osvaja srca in prodre do njihovih najintimnejših globin, kjer jih plemeniti in očiščuje. Že največji grški filozof Aristotel je razpravljal o glasbeni katarzi, ki lahko posameznika in tudi družbeno skupnost še veliko globlje pretrese in očiščuje kot znamenita tragična katarza.

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, ki ni samo najvišja znanstvena, ampak tudi najvišja umetnostna ustanova v Sloveniji, se je že od vsega začetka dobro zavedala tega pomembnega poslanstva glasbe. Zato je v svoje vrste vedno vključevala tudi vrhunske slovenske glasbene ustvarjalce. Že kmalu po ustanovitvi se med njenimi člani pojavi ime skladatelja Antona Lajovca, ki se mu pozneje pridružijo Lucijan Marija Škerjanc, Marjan Kozina, Matija Bravničar, Primož Ramovš, da se omejim na imena pokojnih. Zvesta tej tradiciji Slovenska akademija znanosti in umetnosti tudi svoje jubileje povezuje z glasbenimi manifestacijami. In tako bo čez tri tedne naša akademija tudi svoj 65. rojstni dan proslavila z izdajo jubilejne publikacije, ki je zasnovana kot nekakšen izbor najlepših kompozicij in glasbenih fragmentov iz del njenih članov. Tej glasbeni publikaciji bo nato sledila podobno zasnovan zbornik likovnih in za njim še zbornik besednih ustvarjalcev – pesnikov in pisateljev, ki jih je Slovenska akademija znanosti in umetnosti sprejela v svoje članstvo.

Tako bo naša akademija tudi na zunaj manifestirala svoje dvojno, umetnostno in znanstveno poslanstvo. In ni naključje, da se bo serija teh jubilejnih umetnostnih publikacij začela ravno z glasbeno umetnostjo, kajti glasba je najstarejša in najbolj elementarna med njimi. Že stoletja prej, preden je bila natisnjena prva slovenska knjiga, preden so na slovenskih gričih zrasle baročne cerkvice s svojimi barvitimi freskami in lesenimi kipi, je tukajšnje ljudstvo izpovedovalo svoje sanje, svoje težnje in hrepenenje v glasbeni govorici, iz katere so nato črpali navdih naši najpomembnejši glasbeni ustvarjalci. Prepričan sem, da bodo k osvetlitvi tega prvenstva glasbe in njene vse povezujoče funkcije pomemben delež prispevali tudi referati naših gostov iz sosednjih in drugih evropskih držav.

Ob zaključku svojega pozdrava naj navzoče spomnim še na izgubo, ki jo je slovenska muzikologija utrpela ravno te dni s smrtjo dr. Danila Pokorna, ki je bil naslednik ustanovitelja slovenskega Muzikološkega inštituta, akademika dr. Dragotina Cvetka, in predhodnik sedanjega upravnika dr. Ivana Klemenčiča. Sam se pokojnega dr. Danila Pokorna s hvaležnostjo spominjam iz svojih mladih let, ko je bil vodja glasbenih oddaj pri ljubljanskem radiu. Takrat mi je z dragocenimi nasveti in s svojim pretanjenim posluhom večkrat pomagal, da sem svoje literarne oddaje ali večere antične poezije poživil s harmonično ubrano glasbeno spremljavo. In gotovo ga vsi vi, ki ste ga poznali, hranite v prav tako hvaležnem spominu. Zato predlagam, da z minuto molka počastimo njegov spomin.

*Kajetan Gantar,
podpredsednik Slovenske akademije
znanosti in umetnosti*

Mitteleuropa – unsere musikalische Heimat

Ansprache

Sehr verehrte Damen und Herren!

Erlauben Sie mir bitte, Sie alle, also die Symposiumsteilnehmer aus dem In- und Ausland, unsere lieben Gäste und unsere Besucher, im Namen des Organisators, des Musikwissenschaftlichen Instituts des Wissenschaftlichen Forschungszentrums der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste, ganz herzlich zu begrüßen. In diesem Zusammenhang freut mich besonders das sehr gute Echo der aktiven Teilnehmer, die aus allen mitteleuropäischen Ländern, wie auch aus England und den Vereinigten Staaten von Amerika kommen; das gibt unserer Veranstaltung die notwendige Breite und Glaubwürdigkeit bei der Vorstellung der Lage und der Problematik, dadurch aber auch der Diskussion über die Musik Mitteleuropas unter dem gemeinsamen Titel »Musikalische Identität Mitteleuropas«. Anders gesagt, es geht um ein Symposium aus der Reihe der vom Musikwissenschaftlichen Institut dreijährlich organisierten internationalen wissenschaftlichen Treffen, diesmal mit der bisher größten Zahl von Besuchern und mit einer neuen Konzeption; alle bisherigen Treffen seit 1982 waren der slowenischen Musik, ihren einzelnen Zeitaltern, Komponistenpersönlichkeiten und Institutionen gewidmet, allerdings immer im Kontext der europäischen Musik, vor allem der mitteleuropäischen, überwiegend mit der Thematik und den Teilnehmern aus diesem Raum. Die diesjährige Veranstaltung geht zum ersten Mal über eine solche Konzeption hinaus durch ein grundsätzliches Expandieren der Thematik auf die internationale Ebene, sich dabei auf eine natürliche Weise konzentrierend auf die Nähe unserer weiteren Heimat, Mitteleuropa.

In der neuen europäischen Realität, nach dem Fall der Berliner Mauer, ist die Thematik Mitteleuropas überhaupt möglich geworden, dabei aber auch besonders aktuell. Wir verstehen sie als eine komplexe politische, historiographische und insbesondere kulturelle Frage, als eine Herausforderung an der Schwelle des neuen Frühlings der europäischen Völker, als einen Blick zurück, dadurch aber auch als einen Blick nach vorne. Und das im Kontext sowohl des neuen Optimismus als hier und da auch einer unausweichlichen Konfrontation mit dem Erbe der letzten Jahrhunderthälfte, d.h. mit den mehr oder weniger starken Rezidiven seiner Ideologie und mit einer Abgestumpftheit, aus der jede Einzelperson, früher ein Objekt der Politik, in ein neues Leben, in die neue Autonomie eines neuen Subjektes wird erwachen müssen.

Auf dem Gebiet der Musikkunst bedeutet diese Herausforderung eine Möglichkeit der Auseinandersetzung aus einer gewissen historischen Entfernung mit unserer gemeinsamen musikalischen Vergangenheit und eine Bewußtmachung des gemeinsamen Daseins, dessen Rahmen lange vom Habsburgreich bestimmt wurde. Diese Herausforderung soll einen realistischen Blick ohne Idealisieren fördern, aus einer kritischen Entfernung, in Übereinstimmung mit der Wahrheit, was das Kennenlernen der Werte dieser Koexistenz herbeiführen soll. Wir sprechen natürlich über eine besondere Verdichtung des Geistes in Mitteleuropa, über dessen speziellen, außergewöhnlich wichtigen Platz im musikalischen Europa, über den Reichtum seiner

musikalischen Kulturen. Noch in der Zeit der ideologischen Trennungen sprach der slowenische Komponist Marijan Lipovšek nicht umsonst über unsere wahre Heimat und den »Humanismus Mitteleuropas, dieser wunderbaren Heimat, die in sich die noch immer kaum angetasteten Reichtümer der Kulturgüter ihrer Völker beherbergt.«

Heute, im postmodernen Europa der bewältigten Kriege und Feindseligkeiten, mit demokratischer Meinungsverschiedenheit und breiter Möglichkeit der Zusammenarbeit, stehen uns alle Türen offen. Außerdem beginnen wir dabei nicht ganz bei Null. Die Idee vom musikalischen Mitteleuropa war auf die eine oder andere Weise doch bereits früher anwesend. Was die entsprechende Unterstützung und Anregung angeht, können wir nicht die Bemühungen unseres Wiener Kollegen Franz Zagiba und seine allerdings unvollendete *Musikgeschichte Mitteleuropas*, deren erster Band von 1976 bis zum 10. Jahrhundert reichte, ignorieren. Oder die zwei Symposien, die in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Kollegen aus Preßburg veranstalteten und die nicht nur mit ihren jeweiligen Titeln über das Thema der slowakischen Musik im Zeitalter des Barock und des Klassizismus hinausgingen; die Symposiumsberichte aus den Jahren 1993 und 1997 sprechen, wie es ihren Titeln zu entnehmen ist, über die *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts* und über die *Mitteleuropäischen Kontexte der Barockmusik*. Weiter in diese Richtung ging mit der Abhandlung der geistlichen Musik Mitteleuropas der hier anwesende slowakische Musikwissenschaftler Ladislav Kačic (s. seine Symposiumsberichte aus den Jahren 1997, 2000 und 2002). Der unmittelbare Vorgänger des Ljubljanaer Symposiums war der 2001 von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften organisierte und vom hier anwesenden Kollegen Rudolf Flotzinger – in Zusammenhang mit dem Österreichischen Musiklexikon und unmittelbar vor dem Beginn von dessen Herausgabe – konzipierte Wiener »Workshop«, dessen Motto die grenzüberschreitende Musikgeschichtsschreibung war. Eingeladen dazu waren wir, Vertreter der Nachbarländer, später Autoren für Stichwörter, die die Zeitperiode des gemeinsamen Habsburgstaates – aber nicht nur diese – betreffen. Auf diese Weise entsteht mit den zwei bisher erschienenen Bänden unter Flotzingers Redaktion bereits ein Entwurf der Musikgeschichte Mitteleuropas, also der Geschichte, die wir früher oder später als unsere Dankesschuld werden akzeptieren müssen, vielleicht als unsere erste gemeinsame Pflicht.

Auch für uns in Slowenien bedeutet dieses Symposium nicht einen absoluten Anfang. Wie bereits angedeutet wurde, konnte man den mitteleuropäischen Geist bereits auf den vom Musikwissenschaftlichen Institut organisierten Symposien spüren, im breiteren Sinne aber auch auf historischem und literarischem Gebiet. Von diesem Geist zeugt unmittelbar die interdisziplinär konzipierte Anthologie mit dem aufschlußreichen Titel *Srednja Evropa* [Mitteleuropa], die der auch hier anwesende Kollege, der Historiker Peter Vodopivec, noch vor dem Fall der Berliner Mauer zusammenzustellen anfang und 1991 herausgab; darin veröffentlichte er neben einer Reihe slowenischer Autoren auch Texte von Kundera, Busek, Magris; er schloß auch eine Polemik aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zwischen dem slowenischen Schriftsteller Drago Jančar und Peter Handke ein, in der der erstere den österreichischen Schriftsteller – dessen Mutter Slowenin und mitteleuropäerin ist – abweist, der

den Geist Mitteleuropas ironisch als einen meteorologischen Begriff negierte. Auch in dieser schriftstellerischen Anerkennung Mitteleuropas als Wert finden wir eine Bestätigung dafür, daß Slowenien trotz seiner vorübergehenden politischen Verbindungen während des 20. Jahrhunderts, die heute einigen Leuten den Blick vernebeln, nie nach dem Balkan tendierte, auf jeden Fall nie hinsichtlich der Kultur, und damit auch der Musik. Ganz im Gegenteil, es war unmittelbar, mindestens seit dem Mittelalter, wenn nicht länger, ein Teil – man kann sagen, im musikalischen Sinne entsprechend den eigenen Kräften ein mitgestaltender Teil – des mitteleuropäischen Raumes und damit der katholisch-protestantischen Version der christlichen zivilisatorischen Tradition.

Die Herausforderung steht also vor uns. Ich glaube und hoffe, daß die Symposiumsveranstaltung, die wir jetzt als, sagen wir, die erste ihrer Art beginnen, nicht auch die letzte sein wird. Also, daß sie sich im neuen, sich vereinigenden Europa in eine fachliche Zusammenarbeit entwickeln wird, mit konstanten und systematischen Kontakten, die wahrscheinlich parallel mit politischen und wirtschaftlichen Verbindungen zustandekommen werden und mit ziemlicher Sicherheit auf eine natürliche Weise zur Formung einer mitteleuropäischen Untergruppe der europäischen Völker und Länder führen werden. Das ist um so verständlicher, als man von so einem musikwissenschaftlichen Treffen nicht endgültige Resultate und Einsichten erwarten kann; wie die Forschung auf der nationalen Ebene sollte es als ein sich ständig entwickelndes Projekt entworfen sein. Das Symposium möchte sein Ziel bereits erreicht haben, wenn es ein neues Bewußtsein von Mitteleuropa erweckt, es in musikalischer Hinsicht ins Bewußtsein ruft, entweder beim Abhandeln individueller Errungenschaften in dessen Kontext oder gegenseitiger Kontakte und Befruchtungen, dabei vielleicht sogar bis hin zu den feineren Ausdrücken der Musikkunst reichend, den Konsequenzen des Kreisens und Strömens von dessen kreativem Geist. In Kürze, wenn es sich authentisch auf die mitteleuropäische musikalische Identität konzentriert, auf das Gemeinsame im Unterschiedlichen und das Unterschiedliche im Gemeinsamen.

Ich wünsche den Teilnehmern des Symposiums eine fruchtbare Arbeit, eine erfolgreiche Auseinandersetzung mit den Werten dieses mitteleuropäischen Geistes, der aus der Vergangenheit in die Gegenwart weht und auch in die Zukunft weiterwehen wird und uns kreativ verbinden kann.

*Ivan Klemenčič,
Vorsteher des Musikwissenschaftlichen Institutes
des Wissenschaftlichen Forschungszentrums
der Slowenischen Akademie der Wissenschaft und Künste*

Srednja Evropa – naša glasbena domovina

Pozdravni nagovor

Spoštovani,

dovolite mi, da vas v imenu organizatorja, Muzikološkega inštituta Znanstveno-raziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, prav prisrčno pozdravim, se pravi udeležence simpozija iz domovine in tujine, naše drage goste, in naše obiskovalce. Ob tem me še posebno veseli zelo dober odziv aktivnih udeležencev, ki prihajajo iz vseh srednjeevropskih držav in še iz Anglije in Združenih držav Amerike; to daje naši prireditvi potrebno širino kakor tudi verodostojnost pri predstavitvi stanja in problematike in s tem razpravi o glasbi Srednje Evrope pod skupnim naslovom Glasbena identiteta Srednje Evrope. Drugače povedano, gre za simpozij v vrsti takšnih mednarodnih znanstvenih srečanj v organizaciji Muzikološkega inštituta vsaka tri leta, tokrat z največ udeleženci in z novo zasnovo; vsa doslej od 1982 so bila posvečena slovenski glasbi, njenim posameznim obdobjem, skladateljskim osebnostim in ustanovam, čeprav vedno v kontekstu evropske glasbe, kar pomeni še predusem srednjeevropske s prevladujočo tematiko in udeleženci s tega prostora. Letošnja prireditev prvič presega takšno zasnovo z načelno širitvijo tematike na mednarodno raven, naravno se osredotočajoč na bližino naše širše domovine Srednje Evrope.

V novi evropski stvarnosti po padcu berlinskega zidu je tematika Srednje Evrope postala sploh možna in še posebno aktualna. Razumevamo jo kot kompleksno politično, zgodovinsko in še posebej kulturno vprašanje, kot izziv na pragu nove pomladi evropskih narodov, kot pogled nazaj in s tem pogled naprej. In to tako v kontekstu novega optimizma kot ponekod neizbežnega soočenja z nasledstvom polstoletnega polpreteklega obdobja, se pravi z bolj ali manj močnimi recidivi njegove ideološkosti, z otopelostjo, iz katere se bo moral prebuditi v novo življenje vsak posameznik, prejšnji objekt politike, v novo avtonomnost novega subjekta.

Na področju glasbene umetnosti pomeni ta izziv možnost soočenja z našo skupno glasbeno preteklostjo iz zgodovinske razdalje, pomeni osveščanje o skupnem bivanju, ki mu je dolgo dajala okvire habsburška država. Ta izziv naj spodbudi stvarno gledanje brez idealiziranja, s kritično razdaljo v skladu z resnico, kar naj vodi v spoznavanje vrednot tega sobivanja. Govorimo seveda o posebni zgoščenosti duha v Srednji Evropi, o njenem posebnem, posebno pomembnem mestu v glasbeni Evropi, o bogastvu njenih glasbenih kultur. Slovenski skladatelj Marijan Lipovšek ni še v času ideoloških delitev zaman govoril o naši pravi domovini, o »humanizmu Srednje Evrope, te čudovite domovine, ki nosi v sebi še vedno komaj načeta bogastva kulturnih dobrin svojih narodov.«

Danes, v postmoderni Evropi preseženih vojn in sovražnosti, z demokratično različnostjo mnenj in široko možnostjo sodelovanja, so nam odprta vsa vrata. Poleg tega ne začenjamo povsem iz nič. Misel na glasbeno Srednjo Evropo je bila tako ali drugače vendarle že navzoča. V podporo in spodbudo ne moremo denimo mimo prizadevanj našega dunajskega kolega Franza Zagibe, njegove sicer nedokončane Musikgeschichte Mitteleuropas, ki je v prvem zvezku l. 1976 segla do 10. stoletja. Ali

dveh simpozijev, ki so ju v devetdesetih letih prejšnjega stoletja priredili kolegi iz Bratislave, ki nista le z naslovoma presegala zgolj pozornost slovaški glasbi v obdobjih baroka in klasicizma; simpozijska zbornika iz let 1993 in 1997 zamejujeta, kot beremo v naslovu, *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*. V tej smeri je nadaljeval z duhovno glasbo Srednje Evrope tu navzoči slovaški muzikolog Ladislav Kačič (simpozijski zborniki iz let 1997, 2000 in 2002). Neposredni predhodnik ljubljanskemu simpoziju je bil 2001 dunajski Workshop v organizaciji Avstrijske akademije znanosti, ki ga je zasnoval tu navzoči kolega Rudolf Flotzinger – v povezavi in neposredno pred začetkom izdajanja Avstrijskega glasbenega leksikona – z motom pisanja glasbene zgodovine prek meja. Nanj smo bili povabljeni predstavniki sosednjih dežel in poznejši pisci gesel za obdobje skupne habsburške države in ne le tega časa. Tako nastaja z doslej izšlima dvema zvezkoma pod Flotzingerjevim uredništvom že nek zasnutek glasbene zgodovine Srednje Evrope, zgodovine, ki jo bomo prej ali slej morali sprejeti kot naš dolg, nemara našo prvo skupno dolžnost.

S tem simpozijem tudi na Slovenskem ne začenjamo povsem na novo. Kot je bilo nakazano, je bilo srednjeevropski duh čutiti že na simpozijih v organizaciji Muzikološkega inštituta, širše pa na zgodovinskem in literarnem področju. O tem duhu neposredno priča interdisciplinarno zasnovani zbornik z zgovornim naslovom *Srednja Evropa*, ki ga je začel pripravljati pred padcem berlinskega zidu in leta 1991 izdal prav tako tu navzoči kolega, zgodovinar Peter Vodopivec; v njem je poleg vrste slovenskih avtorjev objavil besedila Kundere, Buska, Magrisa, vključil pa tudi polemiko slovenskega pisatelja Draga Jančarja s Petrom Handkejem iz druge polovice osemdesetih let, v katerem je ta zavrnil avstrijskega pisatelja – katerega mati je nekam srednjeevropsko Slovenka – ki je ironično zanikal duha Srednje Evrope kot meteorološki pojem. Tudi v tem pisateljskem priznavanju Srednje Evrope kot vrednote najdemo potrditev, da Slovenija kjub prehodnim političnim povezavam v 20. stoletju, ki danes nekaterim meglijo pogled, ni nikoli gravitirala na Balkan, kulturno in s tem glasbeno nedvomno nikoli. Nasprotno, neposredno je bila usaj od srednjega veka, če že ne prej, del – glasbeno lahko rečemo po svojih močeh – soustvarjalni del srednjeevropskega prostora in s tem tradicije krščanske civilizacije v njeni katoliško-protestantski različici.

Izziv je tedaj pred nami. Verjamem in upam, da simpozijska prireditelja, ki jo začenjamo recimo kot prvo takšno, ne bo tudi zadnja. Se pravi, da se bo v novi združujoči se Evropi razvila v strokovno družjenje s stalnimi in sistematičnimi stiki, ki bodo šli najbrž v korak s političnimi in gospodarskimi povezavami in verjetno naravno privedli do oblikovanja srednjeevropske podskupine evropskih narodov in držav. Razumljivo tembolj, ker od takšnega muzikološkega srečanja ne moremo pričakovati že kar končnih rezultatov in dognanj; kot pri raziskavah na nacionalni ravni bi ga bilo treba zasnovati kot nenehno razvijajoči se projekt. Namen bo simpozij dosegel že, če bo prebudil novo zavest o Srednji Evropi, jo osvestil na glasbenem področju, ko bo obravnaval bodisi individualne dosežke v njenem kontekstu ali medsebojne stike in oplojevanja in nemara segel do finejših izrazov glasbene umetnosti kot posledice kroženja in pretakanja njenega ustvarjalnega duha. Če se

bo skratka avtentično osredotočil na srednjeevropsko glasbeno identiteto, skupno v različnem in različno v skupnem.

Udeležencem simpozija želim plodno delo, plodno soočanje z vrednotami tega duha Srednje Evrope, ki veje iz preteklosti v sedanost in bo vel v prihodnost in ki nas lahko ustvarjalno povezuje.

*Ivan Klemenčič,
predstojnik Muzikološkega inštituta
Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti*

UDK 930.85(4-014)

Peter Vodopivec

Institut für die neue Geschichte, Ljubljana

Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana

Mitteleuropa – Mythos oder Wirklichkeit?

Srednja Evropa – mit ali stvarnost?

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Der slowenische Dichter und Politiker Eduard Kocbek machte im Jahre 1940 auf die kulturelle und ethnische Vielfalt Mitteleuropas aufmerksam und stellte dabei fest, daß das multikulturelle und multiethnische Erscheinungsbild die besondere Qualität des mitteleuropäischen Raumes ausmache. Der ungarische Publizist Istvan Bibó vertrat zur selben Zeit ebenfalls die Meinung, daß das Hauptmerkmal Mitteleuropas seine Mannigfaltigkeit sei, sah jedoch im Gegensatz zu Kocbek in der Tatsache, daß es im mitteleuropäischen Raum keine starken Nationalstaaten gab, den Hauptgrund für das mangelnde Demokratieverständnis und die Rückständigkeit der mitteleuropäischen Gesellschaften und Nationen. Der Verfasser stellt nach der Schilderung der Standpunkte der beiden Autoren in der Entwicklung der mitteleuropäischen Idee vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum 2. Weltkrieg zwei Tendenzen fest: die erste suchte den Ausweg aus der Zersplitterung und der Rückständigkeit des mitteleuropäischen Raumes im föderalen Zusammenschluß einzelner mitteleuropäischer Staaten, während die zweite Mitteleuropa als Bestandteil des deutschen Kultur- und Wirtschaftsraumes interpretierte. Mit dem Nationalsozialismus siegte die Idee des deutschen Mitteleuropa, daher erschien sie nach dem Zweiten Weltkrieg völlig diskreditiert. In Wahrheit wurde die Idee „Mitteleuropa“ in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts erneut aktuell, nachdem sie vor allem von polnischen, tschechischen und ungarischen politischen Dissidenten wiederbelebt worden war, verlor jedoch nach dem Fall des Kommunismus am Beginn der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts an Bedeutung. Der Autor ist trotzdem davon überzeugt, daß Mitteleuro-

Slovenski pesnik in politik Edvard Kocbek je leta 1940 opozarjal na kulturno in etnično raznolikost Srednje Evropa in ugotavljal, da sta multikulturalnost in multinarodnost izjemni kvaliteti srednjeevropskega prostora. Madžarski publicist Istvan Bibó je v istem času prav tako videl glavno značilnost Srednje Evrope v njeni raznolikosti, vendar je v najsprotju s Kocbekom menil, da je dejstvo, da na srednjeevropskih tleh ni bilo močnih nacionalnih držav, glavni razlog za nedemokratskost in zaostalost srednjeevropskih družb in narodov. Avtor po opisu stališč obeh avtorjev razkriva, da sta bili v razvoju srednjeevropske ideje od začetka 19. stoletja do 2. svetovne vojne dve težnji: ena, ki je iskala rešitev iz srednjeevropske razdrobljenosti in zaostalosti v federalnem povezovanju srednjeevropskih držav, in druga, ki je zastopala stališče, da je Srednja Evropa sestavni del nemškega kulturnega in gospodarskega prostora. Z nacizmom je ideja nemške Mitteleurope zmagala, zato se je po 2. svetovni vojni zdelo, da je ideja kompromitirana. V resnici je v osemdesetih letih 20. stoletja, zlasti potem ko so jo obudili poljski, češki in madžarski politični disidenti, znova postala aktualna, medtem ko je po padcu komunizma v začetku devetdesetih let 20. stoletja izgubila na pomenu. Avtor je kljub temu prepričan, da Srednja Evropa ni bila nikoli le ideja, temveč vsaj od 18. stoletja poseben prostor med evropskim Vzhodom in Zahodom. Zanj je bil značilen počasnejši razvojni ritem kot na evropskem Zahodu, ki ni dopuščal nastanka močnih državnih in političnih ustanov. Posebnost Srednje Evrope sta tudi njeno meščanstvo, ki se je zvečine povzpelo do meščanskega statusa z izobraževanjem, hkrati pa jo povezuje podobna tradicija izobraževalnih in

pa zu keiner Zeit eine bloße Idee war, vielmehr bildete es mindestens seit dem 18. Jahrhundert einen besonderen Raum zwischen dem europäischen Osten und Westen. Für diesen Raum charakteristisch war ein langsamerer Entwicklungsrhythmus als im europäischen Westen, der die Entstehung starker Staaten und politischer Institutionen nicht zuließ. Eine Eigenart dieser Region Europas ist auch sein Bürgertum, das größtenteils durch Bildung in den bürgerlichen Status aufstiegen war; aber auch die aus gemeinsamen Traditionen erwachsene Ähnlichkeit der Bildungs- und Kultureinrichtungen, die weitreichende Folgen für die Prägung nationaler Vorstellungen, Verhaltensnormen und politischer Praxen hatte.

kulturnih ustanov, ki je daljnosežno vplivala na oblikovanje nacionalnih predstav, vedenjskih norm in političnih praks.

Eduard Kocbek schrieb im Jahre 1940 in der Einleitung zur zweiten Nummer der Zeitschrift »Dejanje«, unter dem Titel »Mitteleuropa«, daß Mitteleuropa jenes »konkret und in der aktuellen Lage am meisten leidgeprüfte Gebiet« des europäischen Kontinentes sei, auf dem »im historischen Prozeß alle wesentlichen technischen und menschlichen Probleme auftreten und wo schon durch lange Zeit der Kampf um profunde menschliche Werte ausgefochten wird«. Nach Kocbek sollte der besondere, ja einzigartige Wert dieses etwas mehr als eine Million Quadratkilometer großen Raumes zwischen dem europäischen Osten und Westen, wo mindestens 15 verschiedene Nationen leben, in seiner ethnischen und kulturellen Vielfalt liegen, das größte Unglück hingegen in der Tatsache, daß es den mitteleuropäischen Nationen nicht gelang, diese Verschiedenartigkeit im erweiterten europäischen Kontext als Wert durchzusetzen – im Gegenteil, mit ihrer Zersplitterung wurden sie zur »Sphäre diverser Imperialismen und zum ständigen Brennpunkt internationaler Spannungen und Konflikte,« seien doch »die großen internationalen Auseinandersetzungen« gerade im mitteleuropäischen Raum ausgelöst worden.¹

Mitteleuropa soll in der zeitgenössischen Geschichte – so Kocbek – schicksalhaft vor allem durch den deutschen Einfluß und die Nähe zu Deutschland gekennzeichnet worden sein. Die deutsche Romantik mit Herder an der Spitze habe das nationale Erwachen und die Bildung mitteleuropäischer Nationen stimuliert und ihre Anhänger in der Überzeugung bestärkt, daß die Nation ein organisches, historisches Gebilde sei, das durch die Grenzen eines »genuinen Volkes mit seiner Sprache« bestimmt werde, »wo das Schicksal jedes einzelnen Menschen eng mit der nationalen Gemeinschaft verflochten ist,« was wiederum »die Bedingung für ein freies persönliches Leben« bilde. Der positiv-vitale Einfluß der deutschen Romantik sei aber nur ein Aspekt der deutschen Nähe und der deutschen Nachbarschaft gewesen. Der zweite, viel gefährlichere und die letztlich zerstörerische Aspekt sei als Folge der deutschen

¹ Edvard Kocbek, Srednja Evropa, Dejanje III/1940, S. 89–92; vgl. auch: Peter Vodopivec, O Kocbekovem prispevku k razpravi o Srednji Evropi, Glasnik Slovenske maticе, Nr. 1–2, LXIV/1990, S. 60–62.

Entwicklung entstanden, als sich im 19. Jahrhundert in der Staatsdoktrin eine Abkehr von Herder und eine Zuwendung zu Hegel und Bismarck vollzog und die Idee eines starken, einheitlichen, auf »ethnischen Grundlagen« begründeten Nationalstaates aufkam. Diese Entwicklung habe zumindest zwei extrem negative Folgen gehabt: einerseits den deutschen »Drang nach Osten« und – als Folge der Reaktion der anderen mitteleuropäischen Nationen – gegenseitige Abgrenzungen und die Formierung eigener »reiner« Nationalstaaten. Unmittelbar vor dem Beginn des zweiten Weltkrieges auf dem slowenischen und jugoslawischen Gebiet war Kocbek – ziemlich naiv – davon überzeugt, daß der Ausweg aus der beschriebenen (falschen) Alternative zwischen dem Denken Herders und dem Hegels im radikalen Umbau des mitteleuropäischen Raumes nach Prinzipien, die am ehesten an die Ideen der ehemaligen Austromarxisten erinnerten, zu finden sei. Er meinte nämlich, daß das mitteleuropäische Gleichgewicht – bei gleichzeitiger Lösung der »deutschen Frage« – nur durch engere »Verkehrs-, Zoll- und Finanzverbindungen« und durch die Kooperation zwischen einzelnen mitteleuropäischen Staaten, die sogar zu einer Art »mitteleuropäischer Föderation« werden könnten, erreichbar sei. Eine solche würde die nationale und kulturelle Vielfalt als unumstrittene Werte und Qualitäten anerkennen, womit allen Nationen – den kleinen ebenso wie den großen – eine ungestörte nationale Entwicklung und »eine genau statuierte nationale Autonomie« ermöglicht werden würde.²

Ein vollkommen anderes und viel düsteres Bild der mitteleuropäischen Vergangenheit und Gegenwart als Kocbek malte im Jahre 1946 – also sechs Jahre nach der Veröffentlichung des Artikels von Kocbek und gut ein Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges – der ungarische Jurist und Essayist *István Bibó* in seinem Buch *Die Misere der osteuropäischen Kleinstaaterei*.³ Die ost- und mitteleuropäische Entwicklung des 19. und des 20. Jahrhunderts sei, so Bibó, größtenteils von extrem konservativen, ethnozentrischen und nationalistischen Tendenzen oder – wie er es wörtlich ausdrückte – von »nationaler Engstirnigkeit und Aggressivität,« vom »Fehlen eines demokratischen Geistes« und einem Mangel an politischem Realismus, von wechselseitigen Haßgefühlen und von ständiger Bereitschaft, Eigennutz auf Kosten des Nachbarn zu profitieren, gekennzeichnet. Bibó meinte – seinerseits sehr naiv und unkritisch im Hinblick auf den europäischen Westen –, daß die erwähnten negativen Erscheinungen vor allem auf Ost- und Mitteleuropa zuträfen und in der Geschichte des europäischen Westens nicht vorkämen. Eines der bedeutenden Merkmale des europäischen Westens sei nämlich die relative Stabilität der zwischenstaatlichen Beziehungen und der innerstaatlichen (?) Ordnung, die aus der Langlebigkeit der alten Nationalstaaten und ihrer unstrittigen integrativen Kraft resultierte, die schon in vor-moderner Zeit die sprachlichen Minderheiten assimiliert und die Landespartikularismen ausgeschaltet habe. In Ost- und Mitteleuropa hingegen sei die nach dem Verfall der alten historischen Grenzen und Staaten in der Neuzeit erfolgte Aufteilung auf Nationen einer der Hauptgründe für die immer wiederkehrenden Gegensätze und

² Ebd.

³ Istvan Bibó, *Die Misere der osteuropäischen Kleinstaaterei*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt 1992.

Konflikte. Bibo bedauerte demgemäß, daß die Habsburger, historisch betrachtet (wie er schrieb), Zeit und Energie zur Stärkung ihres schwindenden Einflusses im Deutschen Reich und in Deutschland vergeudeten, statt ihre ganze Aufmerksamkeit dem Ausbau eines eigenen starken, nach westlichem Vorbild und auf historischen Fundamenten aufgebauten Zentralstaates zu widmen. Die »kulturelle und nationale« Vielfalt, die Kocbek als Vorteil und als Wert bezeichnete, war also in den Augen von Bibo eine Tragödie. Kocbek glaubte daran, daß nationale und kulturelle Verschiedenartigkeit die Grundlage für die moderne mitteleuropäische Demokratie seien, Bibo hingegen war der Überzeugung, daß das traditionelle Fehlen einer starken Staatlichkeit einer der Hauptgründe für den Mangel an Demokratie in Mittel- und Osteuropa sei.⁴

Die Reflexionen Kocbeks und Bibos über Mitteleuropa offenbaren nicht nur zwei grundverschiedene Einschätzungen der »kulturellen und nationalen« Vielfalt, sie veranschaulichen auch zwei vollkommen verschiedene nationale und historische Erfahrungen – die ungarische und slowenische. Das einzige, was die beiden Autoren verbindet, ist ihre Überzeugung, daß die nationale und kulturelle Vielfalt eine der charakteristischen Besonderheiten Mitteleuropas ist. Beide führen diese Vielfalt darauf zurück, daß der mitteleuropäische Raum stets ein Durchzugsgebiet war und sich im Vergleich zum Westen wirtschaftlich und sozial langsamer entwickelte. Beide Faktoren sollen die Entstehung starker, zentralisierter und politisch sowie national integrierter Nationalstaaten, die sie als Vorbedingung für eine schnellere wirtschaftliche und politische Modernisierung betrachteten, verhindert haben. Kocbek war Dichter, Bibo Essayist und Moralist. Beide benützten aber, so wie auch zahlreiche andere Autoren, die im 19. und 20. Jahrhundert über Mitteleuropa geschrieben haben, die Idee und das Konzept Mitteleuropa dafür, um ihre Enttäuschungen über die Vergangenheit, ihre Unzufriedenheit mit der Gegenwart und ihre Ängste aber auch Ziele vor der und für die Zukunft zum Ausdruck zu bringen.

Die Überzeugung, daß Europa neben Osten und Westen, Norden und Süden noch seine Mitte habe, war in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, als Kocbek und Bibo darüber nachdachten, bereits mehr als hundert Jahre alt. Wie bekannt, soll Europa nach der allgemein gültigen Teilung, die bereits die alten Römer kannten und die sich noch bis ins 17. und 18. Jahrhundert hielt, aus nur zwei Teilen bestehen: aus dem zivilisierten und entwickelten Süden, wo die mediterranen, vor allem italienischen Städte blühten, und dem »unkultivierten« barbarischen Norden. Mit der Entdeckung der Neuen Welt und dem Aufschwung des Überseehandels nahm die Bedeutung des Mittelmeerraumes und Italiens zwar ab und die sich dynamisch entwickelnden westeuropäischen Städte Paris, London und Amsterdam übernahmen die Rolle der neuen europäischen Finanz-, Handels- und Kulturmetropolen. Dennoch blieb die grundlegende konzeptuelle Teilung Europas in Nord und Süd bis zum 18.

⁴ Bibo wird heute in Ungarn wegen seiner liberalen und demokratischen Ansichten und seines tragischen Todes in der kommunistischen Ära sehr geschätzt und ist ein oft zitierter Autor. Seine These, daß die widersprüchliche Berufung auf historische Rechte und zeitgenössische nationale Prinzipien, die notwendigerweise zu nationalen Spannungen und Konflikten führen und eines der Kennzeichen der modernen nationalen Bewegungen in Mitteleuropa und am Balkan seien, machte ihn auch außerhalb Ungarns berühmt. Die Arbeiten Bibos sind heute in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt.

Jahrhundert und bis zur Aufklärung bestehen, als die französischen Aufklärer mit Voltaire an der Spitze Osteuropa entdeckten und sich für die Aufteilung des Kontinentes in einer neuen West-Ost-Perspektive einsetzten (russische »Westler« bestimmten hingegen ihre Ostgrenzen).⁵ Diese Neudefinition des europäischen Koordinatensystems bestätigte nicht nur endgültig die seit dem 16. Jahrhundert bestehende Führungsrolle des europäischen Westens im europäischen Raum, sondern war auch die Folge der veränderten Verhältnisse im europäischen Osten, wo die Habsburger im späten 17. Jahrhundert die Türken aus der pannonischen Ebene vertrieben und sich Rußland gleichzeitig – nach den Reformen Peters des Großen und Katharinas II. – in Richtung Süden und Westen auszubreiten begann. Jetzt, als Europa seinen Osten und Westen hatte, begannen die Politiker und Diplomaten die europäische Mitte zu entdecken.

Über diese »Mitte« herrschte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts kein Zweifel: es war das Heilige römische Reich deutscher Nation. Dieses war zwar im Jahre 1806, als Napoleon es abschaffte, ein nur noch formales Gebilde ohne echte politische oder militärische Macht, das aber – wie sich sehr bald im Jahre 1815 herausstellen sollte – mit seinem Dasein und seiner Geschichte das trotz seiner Brüchigkeit und Unsicherheit wesentliche Gleichgewicht gewährleistete. Die Frage der europäischen Mitte und ihrer zukünftigen Organisation kam zum ersten Mal beim Wiener Kongreß auf, einerseits als Problem der zukünftigen Ordnung in Deutschland, andererseits als globale Frage der Stabilität im Raum zwischen dem autokratischen Rußland und dem nachnapoleonischen Frankreich. Der alte Meister Metternich überlegte in diesem Zusammenhang, als er gemeinsam mit den europäischen Mächten in Wien die europäische politische Karte neu ordnete, eine mitteleuropäische politische Allianz mit den Habsburgern an der Spitze, die neben der Habsburger Monarchie, dem Deutschen Bund und Teilen Italiens auch die Schweiz umfassen sollte. Für diese Idee erhielt er jedoch keine diplomatische Unterstützung.⁶ Die offenen Fragen im Hinblick auf die europäische Mitte betrafen auch im späteren 19. Jahrhundert vor allem Deutschland und seine Situation in Europa, das Verhältnis zwischen Deutschland und der Habsburgermonarchie sowie das Verhältnis zwischen den deutschen und den nicht-deutschen Nationen. Aus der Sicht der Slawen stellten sich besondere Fragen im Hinblick auf die innere Ordnung im österreichischen Reich und die Zukunft der habsburgischen Slawen zwischen den beiden sprichwörtlich gefährlichen Nachbarn, den Russen im Osten und den Deutschen im Westen. Die Historiker der mitteleuropä-

⁵ Larry Wolf, *Inventing Eastern Europe, The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press 1994, S. 5 ff. Das Buch erhielt im Westen größtenteils lobende und zustimmende Kritiken, in Ost- und Mitteleuropa wurde es aber mit größerer Skepsis aufgenommen. Der ungarische Soziologe Csaba Dupcsik warf dem Autor vor, daß seine Feststellungen auf einer einseitigen Auswahl der Memoiren und Reisebeschreibungen der westlichen Reisenden in den Osten basierten, während er das Material, das darüber Auskunft geben könnte, wie sich die Bewohner des europäischen Ostens selbst sahen., nicht berücksichtigte. Außerdem nahm er Wolf übel, daß er nicht klarer auf den Unterschied zwischen Ost- und Mitteleuropa hinwies – es sollte doch bekannt sein, daß sich Polen, Tschechen und Ungarn zumindest seit dem 18. Jahrhundert nicht zu Osteuropa zählten und genau zwischen Ost- und Mitteleuropa unterschieden. Siehe: Csaba Dupcsik, *Postcolonial Studies an the Inventing of Eastern Europe, East Central Europe – L'Europe du Centre-Est*, Eine wissenschaftliche Zeitschrift, Vol. 26, part 1, Budapest 1999, S. 1–14.

⁶ Jacques Droz, *L'Europe Centrale, Evolution historique de l'idée de Mitteleuropa*, Payot: Paris 1960, S. 31–51.

ischen Idee suchen die Wegbereiter und Begründer dieser Idee zunächst in Friedrich List und Karl Ludwig von Bruck, die sich in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit ihren wirtschaftlichen und politischen Plänen für eine große deutsche bzw. mitteleuropäische Wirtschafts- und Zollunion einsetzten;⁷ ebenso in den austroslawischen und föderalistischen Plänen zur Umgestaltung der Habsburgermonarchie, die im Jahre 1848 von Karel Havlíček Borovský, František Palacký und dem Slowenen Matija Kavčič vertreten wurden; schließlich auch bei den konservativen Verfechtern der großdeutschen Pläne, die die preußischen Tendenzen nach der Vereinigung Deutschlands im kleindeutschen Rahmen ablehnten und auf der Erhaltung des Deutschen Bundes mit der Habsburgermonarchie an seiner Spitze beharrten. Der vielleicht bedeutendste unter ihnen, der preußische Diplomat Konstantin Frantz, der zwischen 1850 und 1870 mehrere Publikationen und Abhandlungen veröffentlichte, in denen er das nationale Prinzip ablehnte und sich für die Bildung einer großdeutschen Konföderation in den Grenzen des alten deutschen Kaiserreiches einsetzte, verglich im Jahre 1871 das Bismarck'sche Kaiserreich mit dem altherwürdigen Deutschen Reich: das erste erschien wie eine Kaserne im Vergleich zu einer »gothischen Kathedrale«.⁸ Die konservativen »Träumereien« eines Frantz hatten nach der Ausrufung des kleindeutschen Kaiserreiches Bismarcks in Versailles natürlich keine Bedeutung mehr, einige andere Überlegungen, etwa Palackýs Furcht vor den Deutschen und den Russen, die sich als prophetisch erweisen sollte, wurden hingegen in tragischer Weise bestätigt.

Im Jahre 1904 wurde im Deutschen Reich der Mitteleuropäische Wirtschaftsverein gegründet, der eine engere verkehrsmäßige und wirtschaftliche Verbindung nicht nur zwischen Deutschland und Österreich-Ungarn, sondern auch mit der Schweiz, Belgien und Holland herstellen sollte. Der Verein war bis zum Ersten Weltkrieg aktiv und war, obwohl formal unpolitisch, bereits Bestandteil deutscher Planungen, nach denen sich die Deutschen in der Welt, die von wenigen großen Staaten dominiert erschien, einen eigenen wirtschaftlichen und politischen Raum aufbauen mußten. Und dieser Raum sollte – gemeinsam mit einem Gürtel von neutralen Staaten im Westen – der Raum Mitteleuropas sein.⁹ Die expansiven deutschen Ambitionen waren auch das Hauptmotiv für das Buch von Friedrich Naumann, deutscher Publizist und Reichsabgeordneter, der im Ersten Weltkrieg dem Begriff »Mitteleuropa« internationale Geltung verlieh. Das Buch erschien im Jahre 1915 in Berlin und wurde in einigen Wochen – mit mehr als 100 000 verkauften Exemplaren – zum wahren Bestseller.¹⁰ Naumann stimmte den Ideen, ein großes mitteleuropäisches konföderatives Staatsgebilde zu bilden, zu. Dieses sollte (nach dem Krieg) durch ein wirtschaftliches und militärisches Bündnis zwischen dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn

⁷ Der Ausdruck Mitteleuropa tauchte höchstwahrscheinlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts gerade in den Abhandlungen im Umkreis des Karl Ludwig von Bruck auf. Siehe Arduino Agnelli, *La genesi dell'idea di Mitteleuropa*, Giuffrè Editore, Milano 1973.

⁸ Jaques Droz, *op. cit.*, S. 51–116.

⁹ Bogo Grafenauer, *Srednja Evropa? Zakaj ne preprosto Evropa, Srednja Evropa* (zusammengestellt und redigiert von Peter Vodopivec), Mladinska knjiga Ljubljana 1991, S. 15–26.

¹⁰ Friedrich Nauman, *Mitteleuropa*, Berlin: Reimer, 1915.

entstehen und im Raum zwischen Großbritannien und Frankreich einerseits und Rußland andererseits eine starke, von Ost und West unabhängige wirtschaftliche und militärische Gemeinschaft bilden. Naumann, vor dem Krieg ein liberal orientierter Befürworter des deutschen Kolonialismus, wandte nach dem Ausbruch des Krieges sein Interesse Europa zu und stellte die auch heute modern klingende Behauptung auf, daß »die Politik vom Geist der großangelegten Industrie und der übernationalen Organisationen beherrscht wird«. Das Große, das politisch und wirtschaftlich bessere sei im Kampf um das Überleben wirksamer und »schöner« als das Kleine. Die kleinen Nationen könnten in diesen Verhältnissen nicht »souverän« bleiben oder noch konkreter: eine tschechische Armee, ein kroatischer Befehlshaber des Generalstabs, ein ungarischer Außenminister, slowenische Wirtschaftspolitik und galizische Finanzen seien ebenso unsinnig wie unmöglich.¹¹

Naumann war vom Prinzip der Selbstbestimmung natürlich weit entfernt. Es war ihm aber bewußt, daß die nationalen Bewegungen in der Habsburgermonarchie eine ernste Gefahr für seine Vision von Mitteleuropa darstellten und forderte daher, daß das mitteleuropäische Bündnis keinen deutschen, sondern einen übernationalen Charakter aufweisen müsse und keine zwanghafte politische, sprachliche und nationale Vereinheitlichung angestrengt werden dürfe. Seine Ideen spalteten die deutsche und die österreich-ungarische öffentliche Meinung sehr stark. Seine Befürworter kamen aus den Reihen der Sozialdemokraten, wie etwa Karl Renner, und sogar slawischer (auch slowenischer) Intellektueller, gleichzeitig wurde er von Deutschnationalen, von Ungarn und von jenen slawischen Politikern, die eine föderative Umgestaltung Österreich-Ungarns befürworteten, angefeindet. Aber schon im Jahre 1917, als Fortuna den Mittelmächten endgültig den Rücken kehrte, gerieten die Polemiken um die Ideen Naumanns und seine Ideen selbst in Vergessenheit.¹²

Unter den österreichischen Kritikern, die Naumanns Ideen über Mitteleuropa zurückwiesen, war der interessanteste zweifelsohne Hugo von Hofmannsthal, Dichter und Schriftsteller, der schon vor Naumann über das geistige Mitteleuropa mit dem Zentrum in der Doppelmonarchie geschrieben und gesprochen hatte. Seine Vorstellungen über eine österreichische Alternative zu Naumanns Mitteleuropa faßte er im Vortrag »Österreich im Spiegel seiner Dichtung« zusammen, gehalten im Oktober 1916, in dem er versuchte, die österreichische (mitteleuropäische) Kulturidentität zu bestimmen. Hofmannsthal versuchte seine Ideen zu einem Mitteleuropa der Bildung und der Kultur auch in den zwanziger Jahren zur Geltung zu bringen; unter anderem wirkte er bei der Gründung der Salzburger Festspiele (1920) mit, verband aber seine – im Vergleich zu Naumann gewiss anziehenderen, aber auch naiveren Vorstellungen – mit etwas gefährlichen Ansichten, die den Ausweg aus der Nachkriegskrise in der »konservativen Revolution« und in einem neuen Reich suchten.¹³

¹¹ John Neubauer, What's in a name? Mitteleuropa, Central Europe, Eastern Europe, East Central Europe, Kakanien Revisited 07/50/2003 (www.kakanien.ac.at), S. 5.

¹² Aber Naumann wurde nicht vergessen. Die deutschen Liberalen behielten ihn in Erinnerung als einen der Begründer des deutschen Liberalismus, und die deutschen Freien Demokraten (FDP) betrachten ihn noch heute als einen ihrer Vorväter. Nach ihm ist auch der wichtige kulturwissenschaftliche Fonds »Friedrich Naumann Stiftung« benannt.

¹³ John Neubauer, op. cit, S. 6.

Von den nach dem Ersten Weltkrieg auf dem Gebiet der zerfallenen Habsburgermonarchie entstandenen Staaten gingen zwar einige in den zwanziger und dreißiger Jahren untereinander Bündnisse wie etwa die »Kleine Entente« ein. Diese Kontakte blieben aber größtenteils vollkommen pragmatische Verbindungen, die weit entfernt waren von jenen Vorstellungen, die diverse Befürworter von Kooperationen und Gemeinschaften im mitteleuropäischen- und Donaauraum entwarfen. Die mitteleuropäischen (und andere) Vereinigungsideen, die in den letzten Kriegsjahren Anhänger unter den Tschechen und den österreichischen Sozialdemokraten hatten,¹⁴ fanden in den zwanziger und dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts glühende Befürworter unter den Ungarn und Slowaken, weniger jedoch bei den Slowenen. Ihre Initiativen waren ebensowenig erfolgreich wie diverse andere, paneuropäische Ideen, die in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg zum Schutz vor sowjetischen und deutschen Einflüssen und Pressionen einen Bund der »kleinen Nationen« zwischen dem Baltikum und Griechenland anregten. Die »neu gegründeten und formierten Staaten (in Mitteleuropa) zeigten viel mehr Phantasie, sich voneinander abzuschotten, als beim Anknüpfen freundschaftlicher nachbarschaftlicher Verbindungen«, stellte Elemer Hantos, Professor an der Budapester Universität, im Jahre 1932 auf dem Höhepunkt der großen Wirtschaftskrise fest. Hantos lehnte die Kleine Entente ab und rief zu einer Wirtschaftsunion »freier« Mitteleuropastaaten auf; er sah daß die »mitteleuropäische Integration« als zeitbedingte Notwendigkeit, wenn die kleinen europäischen Staaten nicht bloß »Spielzeug« in den Händen der starken Nachbarn sein wollten. Obwohl er ein ganzes Netz von Wirtschaftsinstituten – in Wien, Budapest, Brünn und Genf – gründete und nicht geringen Einflusses auf die öffentliche Meinung ausüben konnte, hatte Hantos praktisch keinen Erfolg in der Politik.¹⁵

Zur selben Zeit erlebte die Mitteleuropaidee – ganz anders, als Hantos sich dies vorstellte – in Deutschland eine Renaissance. In der Idee von Mitteleuropa, über die in den dreißiger Jahren deutsche nationalsozialistische Ideologen und diverse andere Theoretiker der deutschen wirtschaftlichen, politischen und militärischen Expansion in den Osten – von dem Geographen Albert Haushofer bis zu dem Historiker Heinrich v. Srbik – sprachen, war keine Spur mehr von Naumanns Bereitschaft zu einem Dialog oder einer Kooperation mit den nichtdeutschen Nationen zu erkennen. Im nationalsozialistischen politischen Vokabular wurden unter »Mitteleuropa« jene Länder zusammengefaßt, die sich unter deutschem Kultureinfluß gebildet hatten und daher untrennbar mit der deutschen Kultur verknüpft werden sollten. Gleichzeitig wurde damit jenes Gebiet bezeichnet, das wegen seiner besonderen Lage und Geschichte nicht nur einen vitalen Teil des deutschen Lebensraumes, sondern auch

¹⁴ Unter den tschechischen Initiativen wird in diesem Zusammenhang vor allem der Plan Masaryks für eine Föderation zwischen dem Baltikum und der Ägäis erwähnt, den er im Jahre 1917 den Westmächten unter dem Titel Neues Europa präsentierte. Siehe J. Droz, zit. Werk, S. 244. Unter den Sozialdemokraten überlegte auch Henrik Tuma – in der Überzeugung, daß den Slowenen die größte Gefahr von Italien drohte – im Jahre 1917 die Gründung einer »Staatseinheit Adria-Donau-Sudeten-Karpaten«, die die »Selbstverwaltungseinheiten« der Tschechen, Polen, Rumänen, Slowaken, Deutschen, Ungarn und Jugoslawen vereinigen würde. Siehe Branko Marušič, *Politične koncepcije Henrika Tume 1918*, Slovenske zamisli o prihodnosti okoli leta 1918. (Hg. von P. Vodopivec), Slovenska matica, Ljubljana 2000, S. 59.

¹⁵ J. Droz, zit. Werk, S. 247–249.

ein natürliches deutsches wirtschaftliches Hinterland bildete. Im Einklang mit diesen Ansichten und der deutschen Wirtschaftspolitik, die der Doktrin »Großraumwirtschaft« folgte, wiesen die nationalsozialistischen Anhänger der Mitteleuropaidee auf die besonderen Rechte und die spezielle Mission des Deutschtums in der europäischen Mitte hin und riefen zu einer engeren wirtschaftlichen und politischen Annäherung der mitteleuropäischen Staaten an Deutschland auf, die – nach vollzogenem inneren Wandel im korporativen Geiste – in der Mitte Europas ein Bollwerk sowohl gegen die schädliche Gesinnung des bolschewistischen Kommunismus als auch gegen die um nichts weniger schädlichen Einflüsse des westeuropäischen Individualismus schaffen sollte. Die Mitteleuropaidee wurde Mitte der dreißiger Jahre demnach zum Argument und zur Begründung für die Ausbreitung des deutschen wirtschaftspolitischen Einflusses nach Mitteleuropa und auf den Balkan und damit ein bedeutendes Instrument der deutschen Diplomatie, die seit 1934 mit Hilfe wirtschaftlicher und politischer Verträge zwischen Deutschland und den einzelnen mitteleuropäischen- und Balkanstaaten versuchten ein neues System von Beziehungen und Abhängigkeiten aufzubauen. Im Raum zwischen Deutschland und der Sowjetunion sollte das Deutsche Reich an der Spitze dieses Systems stehen. Als der Krieg begann, diente »Mitteleuropa« nur noch als Erklärung und Rechtfertigung für die deutsche Wirtschaftsexpansion in den Osten.

Im Jahre 1945 hatte es daher den Anschein, daß mit der Niederlage des Deutschen Reiches und mit der Entstehung des Eisernen Vorhanges auch das Ende der Diskussionen über Mitteleuropa gekommen war. Der Begriff »Mitteleuropa« war – besonders in seiner deutschen Form – als Bestandteil des nationalsozialistischen politischen Vokabulars kompromittiert. Aber auch der Raum in der europäischen Mitte existierte seit dem Entstehen der Grenzen zwischen den Blöcken nicht mehr. Nach dem Jahre 1948 und dem Bruch Jugoslawiens mit Moskau könnte man sogar sagen, daß der einzige relativ selbständige Raum zwischen Ost und West das Gebiet des titoistischen Jugoslawien war. Das sozialistische Jugoslawien vermochte diese Zwischenrolle langfristig nicht für sich zu nützen, blieb es doch gespalten zwischen den Anliegen des »Herzens« der politischen Eliten, das noch immer in Richtung Osten schlug, und den wirtschaftlichen Wünschen, die nach Westen wiesen. Ansonsten waren aber die Fachleute, die sich mit der Entwicklung und diversen Inhalten der Mitteleuropaidee in der Vergangenheit beschäftigten, überzeugt, daß »Mitteleuropa« als politischer oder sogar geographischer Begriff keine Gegenwarts-Bedeutung mehr haben und nur noch Gegenstand unangenehmer Erinnerungen, der Forschung und der Geschichtsschreibung sein könne.

Im Gegensatz zu diesen Prognosen wurde Mitteleuropa aber schon in den sechziger und siebziger Jahren erneut zum Gegenstand öffentlicher Diskussionen und Überlegungen. Zuerst wurde es, sogar in der deutschen Form des Begriffes »Mitteleuropa«, in Oberitalien zum Leben erweckt, wo unter dem Eindruck der Gegensätze innerhalb Italiens der Gedanke auflebte, daß jene italienischen Provinzen, die vormalig zur Habsburgermonarchie gehört hatten, auch nach mehr als einem Jahrhundert im italienischen Staat wirtschaftlich und kulturell Mitteleuropa näher stünden als Mittelitalien oder dem italienischen Süden. Von Italien breitete sich die Mitteleuropa-

Diskussion nach Österreich aus. Gleichzeitig wurde die Frage der Europäischen Mitte am Beginn der achtziger Jahre (aus vollkommen anderen Überlegungen als die italienischen und österreichischen) eines der zentralen Themen der tschechischen, polnischen und ungarischen regimekritischen Intellektuellen. Mit Texten von Milan Kundera, György Konrád, Czesław Miłosz und – in weniger konsistenter Form – Péter Esterházy bekam die mitteleuropäische Diskussion eine neue Dimension und Akzentuierung.¹⁶ Ihr Leitgedanke könnte kurz und etwas verallgemeinernd folgendermaßen zusammenfaßt werden: Mitteleuropa widerfuhr ein besonderes historisches Schicksal, das durch die relative Kleinheit seiner Nationen und seine ständige Gefährdung durch die großen Imperien geprägt wurde. Den mitteleuropäischen Nationen, eingeklemmt zwischen europäischem Osten und Westen, gelang es nicht – und das ist bezeichnend für dieses Schicksal –, die unerläßlichen staatlichen Einrichtungen und politischen Mechanismen für eine dauerhaftere selbständige und aktive historische Existenz aufzubauen.¹⁷ Überlegungen dieser Art befaßten sich weniger mit der Vergangenheit als vielmehr mit Gegenwart und Zukunft. Die anti-kommunistischen tschechischen, ungarischen und polnischen Dissidenten widmeten sich im Rahmen ihres Denkens über Mitteleuropa vor allem den Fragen der Möglichkeiten einer Welt, die durch den Bolschewismus und die Aufteilung Europas in Blöcke nach 1945 von der Landkarte getilgt worden war. Die Mitteleuropa-Bewegung hatte daher bis zu den großen Veränderungen, die in den Jahren 1989/90 die Grenzen der Blöcke niederrissen, eine ausgesprochen politische Sprengkraft.¹⁸

Die Mitteleuropa-Diskussion wurde nach dem Sturz der kommunistischen Regime im ehemaligen sowjetischen Osteuropa trotz Versuchen Österreichs, sich an die Spitze neuer mitteleuropäischen Vereinigungen zu stellen und trotz diverser Bündnisse, welche die in Selbständigkeit und Demokratie erneuerten mitteleuropäischen Staaten wirtschaftlich und politisch miteinander verbinden sollten, in die zweite Linie abgedrängt. Schon in den neunziger Jahren wurde überall »Europa« zum zentralen politischen Thema, das zum Synonym für die Europäische Union und für Westeuropa wurde. Gleichzeitig wurden in der Öffentlichkeit die Verfechter Mitteleuropas als eines besonderen historischen Raumes zwischen dem europäischen Osten und dem Westen, der durch zahlreiche Besonderheiten in seiner Entwicklung und in der Gegenwart bestimmt wurde, von ihren Gegnern überstimmt. Sie übernahmen die Meinung Eric Hobsbawms, der feststellte, daß Mitteleuropa nie etwas anderes war als eine Idee und ein ideologisches Konstrukt, das historisch betrachtet »eher zur Politik als zur Geographie und eher auf das Feld der Programmatik als der Wirklich-

¹⁶ Wie John Neubauer schreibt, begann die Diskussion mit dem Einleitungsvortrag des polnischen Dichters Czesław Miłosz an der Universität Harvard im Studienjahr 1981/1982. Besonders angeregt hat sie dann aber Milan Kundera mit dem Artikel *Tragedija Srednje Evrope* [Die Tragödie Mitteleuropas], der zum ersten Mal in *New York Review of Books* im Jahre 1984 erschien.

¹⁷ Im Slowenischen: Milan Kundera, *Tragedija Srednje Evrope, Srednja Evropa*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1991, S. 117–129. Der Artikel erschien in slowenischer Übersetzung zum ersten Mal in der *Nova revija* Nr. 30/1984.

¹⁸ Die Mitteleuropaiden der polnischen, tschechischen und ungarischen Intellektuellen wurden natürlich auch scharf kritisiert. Einer der Hauptvorwürfe war, daß ihre Mitteleuropaiden ein ahistorisches Konstrukt seien, der primär aus ihrem Wunsch nach einer möglichst deutlichen Abgrenzung zu Sowjetrußland resultierte. Siehe Maria Todorova, *Imaginarij Balkna, Vita Activa*, Ljubljana 2001, S. 219–248.

keit gehörte.«¹⁹ Die Feststellung Hobsbawms ist natürlich vollkommen richtig, wenn er damit die Geschichte der Mitteleuropaidee meint, aber stimmt sie auch im Hinblick auf die historische Realität?

Wie diverse zeitgenössische Forscher der europäischen Geschichte beweisen – und soweit nicht von Mitteleuropa die Rede ist, ist auch Eric Hobsbawm damit prinzipiell einverstanden²⁰ –, war Europa in der Vergangenheit niemals ein einziges oder aus zwei Hälften (Ost und West) zusammengesetztes Gebilde, sondern bestand immer schon aus mehreren Großregionen, in denen eine je unterschiedliche wirtschaftliche, soziale und kulturelle Entwicklungsdynamik herrschte. Eine dieser Regionen soll zumindest seit dem 17. Jahrhundert die »europäische Mitte« gewesen sein, sei es im Umfang des habsburgischen Gebietes, sei es etwas größer, also mit Preußen, Polen und den süddeutschen Ländern. Aus der historischen Perspektive betrachtet, herrscht natürlich kein Zweifel darüber, daß über Mitteleuropa als einer besonderen, übernationalen kulturellen und geographischen Entität nicht gesprochen werden kann. »In dieser Region sind die Unterschiede zwischen den nationalen Kulturen größer als die Ähnlichkeiten, die Antagonismen präsenter als der Konsens und die Homogenität,« schrieb einleuchtend der serbische Schriftsteller Danilo Kiš.²¹ In der historischen und anthropologischen Forschung wird aber in der letzten Zeit den Kategorien »Raum« und »Erbe« wieder mehr Bedeutung beigemessen.²² So gesehen können aber im mitteleuropäischen Raum seit dem 17. Jahrhundert mindestens drei verschiedene Entwicklungsspezifika verfolgt werden, die es ermöglichen, Mitteleuropa als eine besondere historische Region des europäischen Kontinentes zu bezeichnen. Und alle drei hatten Langzeitfolgen für die Entwicklung der mitteleuropäischen Nationen und Gesellschaften.

Wie der britisch-kanadische Historiker Philipp Longworth²³ überzeugend feststellt, blieben die mitteleuropäischen Länder traditionell hinter den westeuropäischen Regionen nicht nur in der Entwicklung von Wirtschaft, Gesellschaft und Bevölkerung zurück, sondern auch in der Entwicklung der Städte und des Bürgertums. Dadurch wurde eine langanhaltende politische und besitzmäßige Vorherrschaft des Adels ermöglicht ebenso wie die Abhängigkeit des Bauernstandes und eine bis ins 19. Jahrhundert existierende Leibeinschaft. Eine raschere gesellschaftliche und wirtschaftliche Modernisierung und Integration wurde zudem durch die zunächst losen und im Vergleich zu West- und Osteuropa wesentlich schwächeren, in weiterer Folge aber zu starren und deformierten staatlichen, dynastischen und finanzwirtschaftlichen Institutionen verlangsamt und behindert. Diesen gelang es nicht, traditionelle Partikularismen abzuschaffen sowie die sozial schwächer strukturierten Sprachgruppen zu absorbieren und in einen modern organisierten, verwaltungsmäßig, politisch und

¹⁹ Eric Hobsbawm, *Outside and Inside History*, On History, Abacus, London 1998, S. 1–12.

²⁰ E. Hobsbawm, *The Curious History of Europe*, ebd. S. 287–301.

²¹ Danilo Kiš, *Variacije na srednjeevropske teme*, Srednja Evropa, Mladinska knjiga, Ljubljana 1991, S. 107.

²² Maria Todorova, *The Balkans as Category of Analysis: Border, Space, Time*, Annäherungen an eine europäische Geschichtsschreibung. Herausgegeben von Gerald Stourzh unter Mitarbeit von Barbara Haider und Ulrike Harat, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2002, S. 63–64.

²³ Philipp Longworth, *Srednja Evropa: selektivne afinitete*, Srednja Evropa, Mladinska knjiga 1991, S. 131–135.

sprachlich einheitlichen nationalen Staat umzuwandeln. So verschwand Polen Ende des 18. Jahrhunderts als selbständiger Staat für mehr als 130 Jahre von der Landkarte, weil es – im Gegensatz zu Peter dem Großen und Katharina II. – nicht fähig war, eine wirksame Herrschaft des Königs oder des Staates zu etablieren. Preußen brauchte mehr als hundert Jahre von Reformen, um sich an die Spitze der Vereinigung Deutschlands zu stellen. Danach war es jedoch wegen der zu starken Macht des Adels und der preußischen Konservativen nicht imstande – trotz einer mehr als erfolgreichen wirtschaftlichen Modernisierung – auch eine wirksame soziale und politische Demokratisierung herbeizuführen. Das gleiche gilt für die Habsburger, die schon unter Joseph II. erfolglos die Vereinheitlichung von Sprache und Verwaltung durchzusetzen versuchten, um später bei ihren Zentralisierungsbestrebungen eine neue Niederlage in der Ära des sogenannten Bach'schen Absolutismus zu erfahren. Das Scheitern war zwar die Folge der Opposition seitens der »alten historischen Nationen« – der Ungarn und in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch der Tschechen und Polen –, schicksalhaft waren die Folgen aber auch für die kleineren, »nichthistorischen« Nationen, für die es noch am Beginn des 19. Jahrhunderts schien, daß sie keine Zukunft hätten. Diese entwickelten sich aber unter den besonderen Bedingungen der Habsburger Monarchie – trotz Versuchen der herrschenden Eliten, ihre nationale »Reifung« zu behindern oder zu verlangsamen – zu politisch und kulturell »reifen« Nationen, die ihre nationale Eigenheit bewahren und stärken wollten.

Die nationale und kulturelle Vielfalt Mitteleuropas und vor allem seines zentralen, zur Habsburgermonarchie gehörenden Teiles war demnach die Folge einer ganz spezifischen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Entwicklung, die die Formierung starker, zentralisierter Staaten nach westlichen Mustern ebensowenig zuließ wie die Bildung autokratischer Monarchien nach östlichen Vorbildern. Gerade durch den langsamen, evolutiven Modernisierungsrhythmus wurde das Verschwinden und die Assimilation der sozial noch nicht ausgebildeten ethnischen Gruppen verhindert und ihre allmähliche Reifung zu moderneren Nationen ermöglicht (eine dieser Nationen waren ganz bestimmt die Slowenen).

Das zweite Wesensmerkmal der mitteleuropäischen Entwicklung war sein Bürgertum. Der Großteil, bei einigen Nationen der überwiegende Teil erwarb bürgerlichen Status erst im 19. Jahrhundert und zwar nicht durch wirtschaftliche Tätigkeit oder geschäftliche Geschicklichkeit, sondern über die Absolvierung von Schulen und den Erwerb von Bildung. Die besondere Zusammensetzung des Bürgertums, in dem die durch die Bildung zu den bürgerlichen Eliten emporgestiegenen Personen dominierten und die nach abgeschlossenem Studium in den freien Berufen und in der Staatsverwaltung beschäftigt waren, wirkte sich natürlich wesentlich auch auf die politische Orientierung und die Aktivitäten der bürgerlichen Eliten aus. Für diese war kennzeichnend, wie der deutsche Sozialhistoriker Hans Ulrich Wehler festhielt,²⁴ daß sie sich parteimäßig vor allem nach ideologischen und weniger nach Interessensmaßstäben organisierten. Ferner waren so im Vergleich zu jenen Bürgerlichen,

²⁴ Hans Ulrich Wehler, *Wie bürgerlich war das Deutsche Kaiserreich*, Aus der Geschichte lernen, C.H.Beck, München 1988, S. 194.

die in den britischen Oxbridge-Colleges und den französischen Grandes Écoles studierten, in ihren sozialen, wirtschaftlichen und politischen Vorstellungen meist weniger radikal und eher zu Kompromissen bereit und auf das politische Gleichgewicht orientiert. Diese Tatsache trug wesentlich zur Stärkung der Rolle des Staates in Mitteleuropa bei, als dieser mit dem Modernisierungsprozess die rechtlichen und politischen Rahmen bestimmte. Beide Traditionen, die Tradition des »Rechtsstaates« mit seinen Wurzeln in den absolutistischen Reformen des 18. Jahrhunderts ebenso wie die führende Rolle des Staates im sonst langsamen Prozess der Veränderung und der Modernisierung, die der österreichische Historiker Ernst Hanisch metaphorisch als »der lange Schatten des Staates« bezeichnete,²⁵ überlebten die alte Monarchie und beeinflussten die Entwicklung der Staaten, die nach 1918 entstanden. Das Bürgertum war größtenteils (vielleicht mit Ausnahme Böhmens) zu schwach und zu konservativ, um die Staaten effektiv in die Moderne zu führen. Zunächst schaffte es nicht, dem nazistischen Deutschland und dem Hitlerismus entgegenzutreten. In Jugoslawien überließ das bürgerliche Lager mit seiner Unschlüssigkeit und seiner Unfähigkeit, den Widerstand um sich zu sammeln, nach 1941 die Initiative den Kommunisten. Der ersten Katastrophe folgte die zweite. Einen großen Teil Mitteleuropas besetzte nach der deutschen Niederlage die Rote Armee, und überall dort, wo der Widerstand in den Händen der Kommunisten lag, rissen diese nach der Beendigung des Krieges die Macht an sich.

Und drittens: Trotz zahlreicher Unterschiede entstanden in Mitteleuropa viele gemeinsame politische, kulturelle und Bildungsinstitutionen, die – wenn schon nicht mit ganz ähnlichen, so doch – mit vergleichbaren Erfahrungen das politische Verhalten sowie die sozialen und Verhaltensnormen und Vorstellungen der Bevölkerung tiefgreifend beeinflussten. Generationen von Angehörigen der mitteleuropäischen Nationen wurden in ähnlichen Schulen und Universitäten mit ähnlichen Programmen unterrichtet. Auf diese Weise bildeten sie im Kampf um die nationale Durchsetzung und Emanzipation ähnliche Verhaltenskodizes und Werte aus, wobei der Sprache und dem kulturellen Schöpfergeist als unentbehrlichen Faktoren der nationalen Selbstbestätigung und Selbstverwirklichung eine zentrale Rolle zukam. Ähnliche Institutionen, Vorstellungen und Werte bewirkten auch die Entstehung transnationaler Netze und wechselseitiger Beeinflussung, die die Entwicklung des mitteleuropäischen Raumes und der mitteleuropäischen Nationen in allen Epochen prägten: der Humanismus und die Renaissance, das weit verbreitete Barock, die auf kleine Elite beschränkte Aufklärung, die lebhaftige Romantik – bis hin zur Moderne und zum fin de siècle.

»Mitteleuropa« war demnach keineswegs nur eine Idee oder ein ideologisches Konstrukt, bloß ein Resultat verschiedener ideologischer, wirtschaftlicher und politischer Bestrebungen oder Aspirationen. Mindestens durch zwei hundert Jahre war es auch eine konkrete historische Wirklichkeit mit ihrer eigener Dynamik und ihrem eigenen Weg in die Moderne, die für die meisten mitteleuropäischen Nationen und

²⁵ Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates, Österreichische Geschichte 1890–1990*, Hg. von Herwig Wolfram, Überreuter, Wien 1994.

Staaten kennzeichnend war. Um kurz zu Kocbek und Bibo zurückzukehren: Multikulturalität und Multinationalität sind zweifelsohne nur ein Aspekt der mitteleuropäischen Vergangenheit und die Geschichte gab im Endeffekt Bibo eher recht als Kocbek. Denn der Nationalismus war in zahlreichen vergangenen mitteleuropäischen Epochen viel stärker als der Wille für das Miteinander, was besonders tragisch die Juden zu spüren bekamen, die als die einzigen echten Mitteleuropäer im Prozess der gegenseitigen Abgrenzungen und der ethnischen Säuberungen Opfer der blutigen nationalsozialistischen und antisemitischen Gewalt wurden.²⁶ Mitteleuropa war auch nicht fähig, sich dem Nationalsozialismus und Kommunismus entgegenzustellen und machte mit zahlreichen Opfern seine schlimmen Erfahrungen mit beiden totalitären Systemen. Aber trotz dieser extrem negativen Erfahrungen der nationalistischen Intoleranz, des Antisemitismus und des politischen Autoritarismus treten Mitteleuropa und seine Nationen auch mit dem positiven Erbe des Föderalismus, der hochwertigen kulturellen Schaffenskraft und der ständig präsenten Bestrebung nach Anerkennung der Multikulturalität und der Multinationalität als Qualität und als Wert in das 21. Jahrhundert. Daraus geht wohl eindeutig hervor, daß Mitteleuropa nicht nur eine Sackgasse und ein Raum der wiederkehrenden Tragödien war, wie Milan Kundera meinte.²⁷

²⁶ Die nationalistische, antisemitische und xenophobe Gewalt gehören auch heute noch nicht der Vergangenheit an: »Der Kommunismus war eine Art Tiefkühlschrank« schreibt Adam Michnik. »Die bunte Welt der Spannungen, Emotionen und Konflikte ist mit einer dicken Schicht Eis bedeckt. Der Prozeß des Tauens dauerte lange: zuerst erblickten wir schöne Blumen, danach den Schlamm und das Unkraut. Zuerst herrschte der Pathos des friedlichen Falles der Berliner Mauer und der samtene Revolution in der Tschechoslowakei. Danach eine Welle der fremdenfeindlichen Primitivitäten,..... der Zerfall der Tschechoslowakei die Stimmung gegen die Zigeuner in diversen Ländern...« Adam Michnik, Sje lepo, Mostovi 109, 1997 (www.mostovi.co.yu/arhiva/97/109/10905-l.html)

²⁷ Und die Zukunft? Der italienische Analytiker Giuseppe Russo meinte, daß Mitteleuropa in der Europäischen Union erneut zu einem, eng mit der deutschen Wirtschaft verflochtenen Raum und Bestandteil der Staaten der Ostachse mit dem Zentrum Berlin werden würde. Diese Achse wird aus den Staaten vom Baltikum über Polen, Tschechien, Slowakei, Slowenien, Kroatien und Ungarn bis Rumänien, Bulgarien und der Türkei gebildet. Siehe Giuseppe Russo, L'Europa ha und centro? Limes, Rivista italiana di Geopolitica 3/2003, S. 51–58.

UDK 78(091)(4-014)

Rudolf Flotzinger

Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien
 Komisija za muzikologijo Avstrijske akademije znanosti, Dunaj

Musikalisches Mitteleuropa im europäischen Kontext, oder: Was kann die Musikhistorie zur Bestimmung von Mitteleuropa beitragen?

Glasbena Srednja Evropa v evropskem okviru, ali: Kaj lahko zgodovina glasbe prispeva k opredelitvi Srednje Evrope?

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Über das Wort Mitteleuropa (Zentraleuropa) sind schon viele Bücher geschrieben worden, ohne daß es zu einer Einigung darüber gekommen wäre, was es »eigentlich« bedeuten soll. Der Untertitel des Beitrags hält daher die Absicht fest, danach zu fragen, was allenfalls »die Musikhistorie zu seiner Bestimmung beitragen« könnte. Daß ein solches Unterfangen nur durch gesamteuropäische Vergleiche möglich ist, versteht sich von selbst (siehe Titel). Ebenso klar ist zunächst, daß es sich dabei um einen geographischen Begriff handelt, über dessen Grenzen sich trefflich streiten läßt und der im 20. Jahrhundert durch politische Diskussionen mehrfach aktualisiert wurde: um die Kriegsziele und Thesen von Friedrich Naumann (1915), die Habsburger-Monarchie (Masaryk, Beneš 1908, Hugo v. Hofmannsthal um 1917, Robert Musil 1930, Claudio Magris 1963), die Überwindung des »Eisernen Vorhangs« (v. a. in verschiedenen Schriftsteller-Kreisen); zuletzt auch durch unterschiedlichste Utopien und Nostalgien. Bereits daraus ist ersichtlich, wie anpassungsfähig (und damit wissenschaftlich unbrauchbar) das Wort ist.

O pojmu »Srednja Evropa« (Centralna Evropa) je napisanih že mnogo knjig, brez soglasja, kaj naj bi zajemal, kaj naj bi pravzaprav »pomenil«. Podnaslov prispevka ima zato namen povprašati o tem, kaj naj bi »zgodovina glasbe prispevala« k njegovi opredelitvi. Da je tako početje mogoče le primerjalno v okviru celotne Evrope, se razume samo po sebi (glej naslov). Prav tako je jasno, da gre pri tem za geografski pojem, o mejah katerega se je mogoče odlično prerekati in ki so ga politične diskusije v 20. stoletju večkrat aktualizirale: okoli vojnih ciljev in tez Friedericha Neumanna (1915), habsburške monarhije (Masaryk, Beneš 1908, Hugo v. Hofmannsthal okoli 1917, Robert Musil 1930, Claudio Magris 1963); glede preseganja »železne zavese« (predvsem v različnih pisateljskih krogih); nazadnje tudi prek najrazličnejših utopij in nostalgij. Že iz navedenega je razvidno, kako se je ta pojem sposoben prilagati (in je zato neuporaben v znanstvene namene). V glasbenem zgodovinopisju se pojavi dvakrat v velikih vlogah: pri opisu politično neenotnega in samo ohlapno povezanega prostora

In der Musikgeschichtsschreibung taucht es zweimal in einer größeren Rolle auf: zur Beschreibung eines politisch uneinheitlichen und nur lose zusammenhängenden Raums von Polen über Schlesien, Böhmen, Mähren und Österreich bis Tirol und Norditalien, in dem um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine gemeinsame, relativ homogene Quellengruppe von Figuralmusik kursierte; und in jüngerer Zeit, v. a. seit dem »Fall der Mauer« 1989. Betrachtet man die Musikentwicklung in einzelnen Ländern während des 20. Jahrhunderts, wird jedoch ersichtlich, daß Übereinstimmungen nur auf recht hohem Abstraktionsniveau bestehen, dafür aber die Differenzierungen sehr weit gediehen und – erfreulicherweise – als solche von der Wissenschaft auch erfaßt sind. Das Ergebnis der Überlegungen kann daher nur lauten, daß sich Musikhistoriker des politischen Ursprungs des Ausdrucks »Mitteleuropa« bewußt bleiben sollten. Eine Notwendigkeit, ihn als Fachausdruck in die Musikologie einzuführen, besteht nicht. Er ist bestenfalls für gewisse (musikhistorische, aber letztlich ebenfalls politisch motivierte) Fragestellungen, nicht aber für musikologische Antworten geeignet. Sonst müßte man bereits gemachte Fortschritte der Forschung wieder anfangen.

Poljske, Šlezije, Češke, Slovaške in Avstrije ter Tirolske in severne Italije, v katerem je sredi 15. stoletja krožila skupna, razmeroma homogena skupina virov večglasne glasbe; in v novejšem času, zlasti pred »padcem zidu« 1989. Če pogledamo razvoj glasbe po posameznih deželah v 20. stoletju, je mogoče videti, da skladnosti obstajajo samo na zelo abstraktni ravni, zato pa naraščajo diferenciranja in so na srečo kot taka tudi prepoznana v znanosti. Rezultat premisleka se tako lahko samo glasi, da se morajo glasbeni zgodovinopisci zavedati političnega izvora izraza »Srednja Evropa«. Ne obstaja nujnost, da bi ga v muzikologijo uvedli kot strokovni termin. V najboljšem primeru je ustrezen za postavitev določenih vprašanj (glasbenozgodovinskih, a konec koncev prav tako politično motiviranih), vendar ne za iskanje muzikoloških odgovorov.

Es ist seit nicht allzu langer Zeit üblich geworden, vor einer Diskussion die Begriffe zu klären. Die Organisatoren dieser Veranstaltung berufen sich unverhohlen auf das Buch über den »Habsburgischen Mythos« von Claudio Magris (1963)¹, wonach Österreich-Ungarn bei seinem Zerfall 1918 die »Prägung einer gewissen Einheit auf kulturellem Gebiet hinterlassen« habe. Zu dessen Rezeption muß allerdings gesagt werden, dass es nicht nur in den sog. Nachfolge-Staaten (zu denen auch das heutige Österreich gehört) selbst rasch mythologische Züge angenommen hat, man könnte durchaus von einem Mythos des Habsburger-Mythos sprechen. Durch diese Trivialisierung ist nicht nur der kritische Ansatz von Magris ins Gegenteil verkehrt worden, sondern völlig verloren gegangen, dass er auf einen literarischen Topos gezielt hatte und das Ergebnis nicht ohne Weiteres verallgemeinert (in unserem Fall: auf die Musik übertragen) werden kann² (ich wüßte z. B. nicht, welches musikalische Pendant es zur jüdischen Dichtung in deutscher Sprache geben könne). Erstaunlich gering war hingegen das Echo auf ein anderes Buch von Magris, das 1988 auf Deutsch erschienen ist, ein ähnliches Klischee zum Gegenstand hat, solch kritischer Position aber entbehrte und somit gewissen Nostalgien (denen die beiden Weltkriege den Boden eigentlich entzogen haben sollten) weiter förderlich gewesen sein könnte:

¹ Deutsch als: Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (Salzburg 1966).

² Vgl. Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber, Nachwort, in: Dies. (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs 2* (Graz-Wien-Köln 1979), S. 556ff.

die »Donau. Biographie eines Flusses«³. Daher kann sich dieser Mitteleuropa-Begriff von vornherein kaum mit jenem eines Václav Havel, György Konrad oder Milan Kundera decken, die ihn etwas später und wesentlich außerhalb des deutschen Sprachkreises (wieder) entwickelt haben. Immerhin sind wir damit bereits mitten im Thema.

Im Sinne des eingangs erwähnten, durchaus vernünftigen Usus sei klargestellt: (1) »Musikalisch« meint hier nur die für das bürgerliche Konzertwesen komponierte Musik (z. B. aber nicht die sog. Volksmusik, der man meist sehr viel engere und eindeutiger Identifizierungs-Merkmale zuschreibt). (2) Über das Wort »Mitteleuropa«, über seine Alternativen und Modifizierungen (»Zentraleuropa«, »Ostmitteleuropa« usw.) existiert ein kaum mehr überblickbares Schrifttum. Fest steht, dass sein Inhalt stark von den jeweiligen Interessen geprägt und daher nicht ein- für allemal zu definieren ist, ja diese Offenheit offenbar sogar bevorzugt wird⁴. Nicht nur, wo in der Landkarte der Zirkel einzusetzen wäre und wie groß der Radius sein solle, steht meist zur Debatte, sondern welche Rolle dem Begriff zugebilligt wird. Daher hat es gewiß auch sein Gutes, dass einzelne Schriften von Autoren stammen, die nicht in diesem Raum beheimatet sind (von Henry Cord Meyer über Jacques Droz bis Jacques Le Rider⁵); Urteile wie das folgende von Timothy Garton Ash mögen daher leichter akzeptabel sein: »Sobald man den Begriff Mitteleuropa ins Spiel bringt, ist man von zänkischen Gespenstern umgeben, von rivalisierenden historischen, geographischen und kulturellen Erinnerungen und Ansprüchen. [...] Mitteleuropa ist keine Region wie Mittelamerika, deren Grenzen auf der Landkarte zu suchen sind. Mitteleuropa ist ein Königreich des Geistes«⁶. Natürlich handelt es sich zunächst um einen geographischen Begriff⁷, der in Beziehung zu anderen Orientierungsmarken steht, besonders zu Ost und West⁸. Daher muß er zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen unterschiedlich, sowohl politisch wie emotional, aufgeladen sein – wodurch allein er (wenigstens seit Metternich, Naumann oder Hofmannsthal) zu einem politischen Begriff werden mußte. Dazu gehört zweifellos auch, dass die Diskussionen darüber vor, um und nach 1989 erst recht unterschiedliche Interessen transportieren⁹. Dass es nicht nur Sinn macht, sondern notwendig ist, in seriöser Weise nach diesen Inhalten zu fragen, ist daher nicht zu bestreiten¹⁰. (3) Der neuere und

³ Claudio Magris, *Donau. Biographie eines Flusses* (München 1988). Es hat auch unmittelbare musikalische Nachfolgebände ausgelöst: Carlo de Incontrera/Birgit Schneider (Hg.), *Danubio. Una civiltà musicale I. Germania* (Monfalcone 1990) und *II. Austria* (Monfalcone 1992). Stärker auf die Frage der Wechselbeziehungen gerichtet waren die auch an frühere Grazer Ansätze anzuknüpfenden Bände: Rudolf Flotzinger (Hg.), *Kontakte österreichischer Musik nach Ost und Südost bzw. Studien zur Musikgeschichte des Ostalpen- und Donaupraums I* = Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 3 bzw. 5 (Graz 1978, 1983).

⁴ Nahezu jeder Benutzer definiert das Wort auf eigene Art; dabei ist meist ein gewisses anti-deutsches Moment nicht zu übersehen.

⁵ Vgl. zuletzt: Jacques Le Rider, *Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes* (Wien 1994).

⁶ Timothy Garton Ash, *Ein Jahrhundert wird abgewählt. Aus den Zentren Mitteleuropas 1980–1990* (München-Wien 1990), S.198.

⁷ Z. B. »mitteleuropäische Zeit«; das bekannte Wort von Peter Handke, er kenne Mitteleuropa vor allem aus den Wettervorhersagen, hat demnach einen durchaus seriösen Kern.

⁸ Die bekanntlich in der Unterscheidung von Ost- und Westkirchen, der Aufspaltung des Frankenreiches in ein ost- bzw. westfränkisches, oder im »Osten- und »Westen« des »Kalten Krieges« höchst unterschiedliche Konnotationen besaßen.

⁹ Wobei sich mir allerdings das Schwergewicht zunehmend von der Illusion zur Nostalgie zu verlagern scheint.

¹⁰ Es sei denn, man bestreite die Möglichkeit, ja die Aufgabe, aus historischen Erkenntnissen für die Bewältigung gegenwärtiger Fragen Nutzen zu ziehen.

ebenfalls Inflations-gefährdete Begriff »Identität« bleibe hier weitgehend ausgespart. (4) Mit dem Hinweis auf Magris wurde wenigstens implizit eine zeitliche Dimension der Fragestellung vorgegeben: nämlich eine Einschränkung auf die jüngere Vergangenheit bzw. auf gewisse historische Wurzeln, die wir verstehen müssen, bevor wir unsere postmoderne Gegenwart gestalten wollen.

Wenn ich es recht sehe, kommt das Wort »Mitteleuropa« im jüngeren musikhistorischen Fach-Schrifttum nur in einem Zusammenhang gelegentlich vor: nämlich das späte 14. und vor allem das 15. Jahrhundert betreffend. Hier gibt es Erscheinungsformen (z. B. die Rezeption von Motetten des sog. Engelberger Typs¹¹ oder Schwerpunkte in der Theorie, insbesondere Notation¹²), Personen (z. B. Petrus Wilhelmi de Grudencz¹³ oder Johannes Touront) und Quellengruppen (z. B. die Codices St.Emmeram, Leopold, Strahov oder Trient), die als »mitteleuropäisch« zu umschreiben, nahezuliegen scheint¹⁴. Diese Aspekte auch nur anzudeuten¹⁵, würde hier zu weit führen. Klar dürfte jedoch sein, dass der Verwendung dieses Begriffs keine programmatische Bedeutung zukommt, sondern dass sie eine rezente Projektion darstellt, ja geradezu als Ausdruck einer gewissen Verlegenheit zu verstehen ist: weil geographische Räume (von Polen über Schlesien, Böhmen, Mähren und Österreich bis Tirol und Norditalien) angesprochen werden sollen, die damals politisch auch nicht annähernd geschlossen waren – aber gerade Grenz-überwindende Fähigkeiten werden der Mitteleuropa-Idee meist beigemessen¹⁶. Nicht verwendet wurde bisher (und sollte m. E. auch in Zukunft nicht werden) der Begriff im Zusammenhang mit einer angeblich außergewöhnlichen Verbreitungswelle »böhmischer« Musiker im 18. Jahrhundert, der sog. Mannheimer und/oder der Wiener klassischen »Schule«. Ohne auch in solche Fragen näher einsteigen zu wollen, ist jedenfalls zu betonen, dass die Konstruktion einer historischen Kontinuität (gar bis heute) unzulässig wäre.

Um näher an das eigentliche Thema heran zu kommen, sei folgender, bewußt verkürzender, aber nur so Konturierungen zulassender Überblick über gängige Dar-

¹¹ Jaromír Černý, Die mehrtextige Motette des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, in: *Colloquium musica bohemica et europaea* 5, hrsg. Rudolf Pečman (Brno 1972), S.71–97; Rudolf Flotzinger, Zu Herkunft und Beurteilung des Codex Cremifanensis 312, in: Helmut Loos/Klaus-Peter Koch (Hg.), *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller* = Edition IME 1/7 (Sinzig 2002), S.143–158.

¹² Walter Pass/Alexander Rausch (Hg.), *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa* = *Musica mediaevalis Europae occidentalis* 4 (Tutzing 1998).

¹³ Jaromír Černý, Petrus Wilhelmi de Grudencz. Neznámý Skladatel doby Dufayovy v Českých pramenech, in: *Hudební Vda* 12 (1975). S.195–238; Martin Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi* = Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Phil.-hist.Kl. Jg.2001 Nr.2 (Göttingen 2001).

¹⁴ Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500* (Cambridge 1993), S.511.

¹⁵ Eine Erklärung für diese Beobachtung liegt noch nicht vor, doch sind Rezeptions- (um nicht zu sagen: Nachzieh-) Verfahren gegenüber dem in gewissen Hinsichten »fortgeschritteneren« (Nord-)Westen Europas (insbesondere England, Frankreich, Burgund) ebenso wenig zu leugnen (man denke etwa an die Universitätsgründungen in Prag 1347, Krakau 1364, Wien 1365 und Fünfkirchen 1367) wie Aspekte von Ausgewogenheit zwischen den Künsten (man denke etwa an die Ausstrahlung der böhmischen Malerei gegen 1400), von zunehmender Information (auch über musikalische Repertoires, z. B. anlässlich der großen Konzilien des frühen 15. Jahrhunderts), Mobilität (nicht zuletzt von Künstlern) und politischer Umstrukturierungen (Stichwort »Staatenbildung«).

¹⁶ Im persönlichen Gespräch bestätigte mir Reinhard Strohm, dass es ihm v. a. darum gehe, den Beobachtungsraum weiter als bisher nach Osten zu verschieben. Wollte man als eine reale Klammer die Habsburger ansehen, könnte auch dieser Fall bereits als ein Produkt des besagten Mythos erklärt werden.

stellungen der europäischen Musikgeschichte gewagt. Er zeitigt durchaus geläufige, aber meist zu wenig beachtete Momente: Es gehört zweifellos zu den Schwächen der meisten Darstellungen, dass sie ständig (v. a. zu Beginn) die Bezugspunkte wechseln und über diese Tatsache mehr oder weniger kommentarlos hinweggehen¹⁷. Da ist von »der« Musik der Antike die Rede, ausgeprägt natürlich in Griechenland. Von dort rückt der Blick weiter nach dem Westen, um vom Gesang der römischen, wenig später vom sog. Gregorianischen Choral der fränkischen Kirche zu handeln, während der Gesang der sog. Ostkirchen bereits unter den Tisch fällt. Die Paradigmen »des« Mittelalters werden sodann in Frankreich gesucht (mit dem Aufkommen der komponierten Mehrstimmigkeit, aber auch der deutsche Minnesang war ja am französischen bzw. provenzalischen orientiert). Eine weitere Stufe stellt die Entwicklung der polyphonen Musik in Frankreich, England, Burgund und Italien dar – und erst damit kommen erstmals Differenzierungsmomente zum Tragen, die zurecht an eine »neue Zeit« denken lassen. Diese Abstraktionsebene bleibt dann für einige Zeit wiederum bestehen: indem die Barockmusik allenfalls anhand von Italien und Deutschland (wenn es hoch kommt: auch Frankreich) abgehandelt, mit der sog. Wiener Klassik erstmals im Habsburgerreich ein »tonangebendes« Zentrum anerkannt (neben anderen in Mannheim, Berlin usw.), die Führung aber dann gleich wieder an Deutschland (Musikdrama und sog. Neudeutsche Schule) weitergereicht und allenfalls in Italien und Frankreich ähnlich Bedeutsames gesehen wird, usw.

An solchen Rastern orientieren sich, soweit ich sehe, auch die meisten regionalen Musikgeschichten der europäischen Länder und Nationen (die allenfalls gewisse »Verspätungen« den Vorbildern gegenüber und/oder Verschiebungen des anzuwendenden Epochenrahmens zu begründen trachten: die Barockmusik oder der musikalische Klassizismus sei im Land x um so und so viele Jahrzehnte später anzusetzen, o. ä.). Dass dahinter Vorstellungen von einer gewissen Einheitlichkeit bzw. Stetigkeit der kulturellen Entwicklung, allenfalls geschichtsphilosophische Modelle von »führenden« Zentren stehen, von denen »Peripherien« abhängig seien¹⁸ und die nur geringe Eigenleistungen oder Modifizierungen zuließen, ist offensichtlich. Meist werden erst zuletzt bis dahin nur am Rande beachtete (daher oft sogar als »Randvölker« bezeichnete) Nationen (z. B. Skandinavien, die slavischen Völker) explizit in den Blick genommen. Um Sinn und Wert solcher Geschichtsbilder geht es hier nicht (die Mühe, dies wenigstens auch mit der Verfügbarkeit von Quellen oder veränderter Fragestellung zu begründen, macht man sich selten). Methodisch bemerkenswert ist, dass sozusagen von selbst Differenzierungsprozesse zu Tage treten.

Die rapide Beschleunigung von Differenzierungen ist dann bekanntlich nur die Kehrseite des endgültigen Verlusts der angeblichen Einheitlichkeit: beide sind wesentliche Bestimmungskriterien der gegen Ende des 19. Jahrhunderts angesetzten

¹⁷ Z. B., indem sie – um nur zwei jüngere Beispiele zu nennen – die »abendländische« Musik im 9. Jh. oder die »europäische« im 12. Jh. beginnen lassen und/oder Uneinheitlichkeit als Meinungsvielfalt ausgeben: Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München-Zürich 1991); Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert (Hrsg.), *Europäische Musikgeschichte*, 2 Bde. (Kassel 2002).

¹⁸ Peter Schöller (Hrsg.), *Zentralitätsforschung = Wege der Forschung* 301 (Darmstadt 1972).

»Moderne« im engeren Wortsinn. Bei der analogen Betrachtung dieses neuen (auch im emphatischen Sinne auf eine »neue«, bisher unerhörte Musik gerichteten) Zeitabschnitts werden interessante Verwerfungen sichtbar: Es kommen erstmals mehrere, einander sogar konkurrenzierende Begriffe ins Spiel, die (wenigstens in Fachkreisen) zwar durchwegs geläufig sind, sich zunehmend als bestenfalls regional, aber nicht mehr allgemein verwendbar erweisen¹⁹. Die nähere Bestimmung von musikalischem Impressionismus, Expressionismus, Futurismus, Jugendstil u. a. ist nicht immer hinreichend klar und möglich, doch dürfte über folgende Verkürzung ein gewisses Einvernehmen herzustellen sein: Der in Frankreich aufkommende Impressionismus (mit Claude Debussy [1862–1918] als Gallionsfigur und dem Franzosen Maurice Ravel [1875–1937] sowie dem Spanier Manuel de Falla [1876–1946] als unmittelbarste Adepten) habe allenfalls auch auf den Österreicher Joseph Marx [1882–1964] eingewirkt. Als wesentlich wichtiger aber seien hier der ältere Gustav Mahler [1860–1911] und die etwa der gleichen Generation angehörenden Vertreter der sog. Zweiten Wiener Schule (Arnold Schönberg [1874–1951], Alban Berg [1885–1935] und Anton v. Webern [1883–1945]) sowie der Schöpfer einer alternativen Zwölftonmusik Joseph Matthias Hauer [1883–1959] anzusehen. Vergleichbare Bedeutung komme in Deutschland Richard Strauss [1864–1949] und allenfalls Max Reger [1873–1916] zu, in Ungarn Béla Bartók [1881–1945] und in Mähren dem deutlich älteren Leoš Janáček [1854–1928], die alle jeweils durchaus eigenständige Traditionen vertreten und andere neue Ansätze verfolgt hätten. Als Expressionisten seien am ehesten der Strauss der Opern *Salome* [1905] und *Elektra* [1909] sowie der junge Schönberg etwa des Streichsextetts *Verklärte Nacht* [1899] oder der Symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* [1903] zu bezeichnen oder Franz Schreker [1878–1934]. Ob die Bezeichnung Folklorismus für Bartók, der (geringfügig anders als Zoltán Kodály [1882–1967]) v. a. von eigenen analytischen Beobachtungen an (speziell ungarischer) Bauernmusik ausgegangen war, ebenso wie Janáček, der sich von der Sprachmelodie seiner Muttersprache anregen ließ, angemessen sei, ist fraglich. Für andere, z. B. die traditionelleren Ansätze des Polen Karol Szymanowski [1882–1937], gibt es überhaupt keine einigermaßen allgemein akzeptierte Klassifizierung. Während jedenfalls diese alle immerhin Musik hervorgebracht hatten, die noch heute in den Konzertsälen der Welt eine Rolle spielen, sei der musikalische Futurismus in Italien ein geradezu sagenhaftes, weil praktisch weitgehend unbekanntes Phänomen geblieben (von dem futuristischen Manifest des Schriftstellers Emilio Marinetti [1876–1944] des Jahres 1909 ließen sich 1911 Francesco Balilla Pratella [1880–1955] zu einem Manifest der futuristischen Musiker und Luigi Russolo [1855–1947] 1913 zu einer Kunst der Geräusche anregen). Die Rolle, die hiebei den Ansätzen von Ferruccio Busoni [1866–1924] in seinem erstmals 1907 in Triest erschienenen *Entwurf einer neuen Ästhetik der*

¹⁹ Wohl sind sie einerseits notwendige Folgerungen besagter Ausdifferenzierung. Andererseits gehören sie zu den Gründen, warum man sich – im Gegensatz zu früheren Epochen-Begriffen wie Renaissance, Barock oder selbst Klassik – über eine nähere Bestimmung von »Moderne« so schwer einigen konnte. Vgl. Rudolf Flotzinger, *Moderne Musik – Musik der Moderne. Ausgangsüberlegungen und -hypothesen*, in: *Studien zur Moderne* 1 (Wien-Köln-Weimar 1996), S. 199–266.

Tonkunst zukamen, ist nach wie vor unklar. Näher liegt er hinsichtlich der Vierteltonmusik des Mährers Alois Hába [1893–1972]. Die futuristische Bewegung in Rußland (der Musiker Nikolai Roslavec [1881–1944], Arthur Louří [1892–1966], Nikolas Obuchov [1892–1954], Jefim Golyscheff [1895–1970] u. a.) hätte zwar theoretisch Bezug auf die Italiener genommen (vgl. deren Antwort auf Marinetti Wir und der Westen von 1914), sei in der Praxis aber von eigenen russischen Traditionen ausgegangen²⁰. Zu dieser gehörte nicht zuletzt Alexander Scriabin [1872–1915], während Igor Strawinsky [1882–1971] bereits eigene Wege gegangen und dabei gewesen sei, den Westen zu erobern (er blieb nach 1917 in seiner Heimat für lange Zeit persona non grata). Schließlich werden nun auch in anderen Ländern Parallelererscheinungen namhaft gemacht, so z. B. der Finne Jean Sibelius [1865–1957], der ebenfalls »auf nationaler Grundlage seinen eigenen Stil gefunden« habe, oder der Serbe Petar Konjović [1883–1970], der hinsichtlich seiner »Haltung zur Volksmusik« Janáček und Vitzslav Novák nahegestanden sei²¹. Auf solche Weise kommen m. E. abermals ältere Beschreibungs- (um nicht zuzagen: Nachahmungs-)Modelle zum Vorschein und nicht selten mag auch so etwas wie unterschwelliges Prestige- (oder gar Konkurrenz-) denken wirksam sein.

Dem Versuch, auf dieser Darstellungsebene anhand von repräsentativen Werken zu einer gewissen Übersicht zu gelangen, soll folgender Raster dienen (umseitig):

Dass dieser Raster nicht nach einheitlichen Kriterien zustande kam und ein Gutteil Subjektivität enthält, liegt auf der Hand; auch würden einzelne Begriffe einer näheren Erläuterung bedürfen. Bei aller Fragwürdigkeit aber würde weder eine geographische noch eine chronologische (ob nach Geburts- oder Entstehungsdaten der genannten Werke) Anordnung zu einfachen Ergebnissen führen. Stets würde sich die musikalische Moderne als eine Erscheinung erweisen, die nicht einfach etwa vom Westen nach Osten über Europa hinwegzog, sondern schon eher wie ein Wirbelwind. Das zeigen allein die erwähnten Gattungen und würden die unterschiedlichen geistigen wie stilistischen Ansätze, die dahinterstecken, erst recht zutage fördern. (So ist z. B. erst in jüngerer Zeit deutlich geworden, wie sich die österreichische und deutsche Ästhetik aufgrund ihrer unterschiedlichen philosophischen Traditionen [schlagwortartig: idealistisch vs. empiristisch] unterscheiden²² – ohne dass die konkreten musikalischen Verhältnisse und Folgerungen bereits vollständig aufgedeckt wären²³.) Die einzelnen »Avantgarden« sind meist sogar vielfältiger als die betrachteten Länder oder auch kleinere Gebiete. Gegenseitige Beeinflussungen sind nicht nur denkbar, sondern wahrscheinlich, aber wiederum nicht einfach ablesbar (zumal es auch so etwas wie »negative Abhängigkeiten« geben könnte).

Auch nicht nur annähernd aber kann die Rede sein von einer mitteleuropäischen Einheit oder auch nur von einem Argument, warum mehrere Länder zu einem »Mittel-

²⁰ Rudolf Flotzinger, Zum Verhältnis von Moderne und Futurismus in der Musik, in: *Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky*, hrsg. Gotthart Wunberg-Dieter A. Binder (Wien-Köln-Weimar 1996), S.211–227.

²¹ Dragotin Cvetko, *Musikgeschichte der Südslawen* (Kassel etc.-Maribor 1975), S.186.

²² Rudolf Flotzinger, Österreichische Musik und Musikwissenschaft in ihrem Verhältnis zur Philosophie, in: Christoph Asmuth – Gunter Scholtz – Franz-Bernhard Stammkötter (Hg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie* (Frankfurt-New York 1999), S.97–110.

²³ Vgl. auch den Beitrag von Barbara Boisits.

Schlagwort	Land	Repräsentant	repräsentatives Werk	datiert
Impressionismus	Frankreich	Debussy	<i>l'Après-midi</i>	1892–94
		[1862–1918]		
Moderne	Österreich	Mahler	<i>Lieder ein. fahr. Ges.</i>	1884
		[1860–1911]		
		Schönberg	<i>Verklärte Nacht</i>	1899
Expressionismus	Deutschland	Strauss	<i>Salome</i>	1905
	[1864–1949]			
	Österreich	Schreker	<i>Der ferne Klang</i>	1901–10
		[1878–1934]		
		Webern	<i>George-Lieder op.4</i>	1909
		[1883–1945]		
		Berg	<i>Altenberg-Lieder</i>	1912
[1885–1935]				
Mikrotonalität	Österreich	Busoni	<i>Neue Ästhetik</i>	1907
	[1866–1924]			
	Mähren	Hába	<i>2. Streichquartett</i>	1921
		[1893–1972]		
Spezielle Tonalität	Österreich	Hauer	<i>Apokalypt. Phantasie</i>	1913
	[1883–1959]			
	Rußland	Scriabin	<i>Poème de l'exstase</i>	1908
		[1872–1915]		
Futurismus	Italien	Pratella/Russolo	<i>Futur. Manifeste</i>	1911/13
	[1880–1955/1855–1947]			
	Rußland	Louriè u. a.	Manifest	1914
		[1892–1966]		
Folklorismus	Ungarn	Bartók	<i>Kossuth</i>	1903
	[1881–1945]			
	Mähren	Janáček	<i>Jenufa</i>	1894–1903
	[1854–1928]			
	Finnland	Sibelius	<i>Finlandia</i>	1899
	[1865–1957]			
	Rußland	Strawinsky	<i>Sacre de printemps</i>	1913
[1882–1971]				
	Polen	Szymanowski	<i>1. Symphonie</i>	1907
		[1882–1937]		

europa« zu nennenden Verband zusammengezogen werden müßten. Vielmehr spricht abermals allein ein Blick auf die unterschiedlichen Ansätze und raschen Veränderungen innerhalb des heutigen Österreich sowie nach Mähren und Ungarn dagegen und sind durchaus nationale Unterschiede zu erkennen (u. zw. keineswegs nur

hinsichtlich sprachlich-folkloristischer Ansätze), die eine entsprechende Differenzierung bereits der damaligen Habsburger-Monarchie, umso mehr der Gebiete darüber hinaus verlangen. Spätestens jetzt wird man sich auch daran zu erinnern haben, wie deutlich dies Einzelne sogar artikuliert hatten: etwa Debussy, der sich explizit gegen Wagner gewehrt hatte, oder Bartók, der ebenfalls gegen die »Hegemonie der deutschen Musik« ankämpfte, oder Hauer, der die westliche Musiktradition überhaupt in Frage stellte, während Schönberg die »Vorherrschaft der deutschen²⁴ Musik« für »weitere hundert Jahre sichergestellt« haben wollte. Alle derartigen Aussagen zu sammeln und im Einzelnen zu interpretieren, würde wiederum zu weit führen. Ebenso bleiben ausgeklammert: die unmittelbaren Auswirkungen (etwa durch Lehrer-Schüler-Verhältnisse über Ländergrenzen hinweg²⁵), die durchaus unterschiedlichen Entwicklungen nach dem Ersten Weltkrieg in den in Frage kommenden Ländern sowie deren politische Beeinträchtigungen (insbesondere vonseiten des Kommunismus) bis zur heutigen Situation der sog. Postmoderne.

Trotz aller Fragwürdigkeit, wie man überhaupt vernünftigerweise zu solchen gelangen kann, soll abschließend das Exempel auf zwei Schlüssel- (um nicht zu unterstellen: Bestimmungs-)Begriffe gemacht werden, die von Magris für »Mitteleuropa« angeboten wurden: Am bekanntesten ist wohl die behauptete Fähigkeit zur »Vermittlung zwischen verschiedenen Kulturen«, die dann folgerichtig als in der Plurinationalität des Habsburgerreiches verwirklicht angesehen wird. Über die Diskrepanz zwischen dieser Illusion (methodisch wäre fallweise von Fehlinterpretation zu sprechen) und der politischen Realität kann kein Zweifel bestehen: sie wurde 1918/19 durchexerziert und ist noch heute zu keiner befriedigenden Abklärung gelangt. Aber auch in künstlerischer, jedenfalls in musikalischer Hinsicht vermag ich eine einheitliche Linie in einem übergreifenden Sinn – so sie denn überhaupt wünschenswert wäre – weder in der jüngeren Vergangenheit noch in der Gegenwart zu sehen. Und Einschränkungen (z. B. auf das Verständnis der sog. Wiener Klassik als ein gewisses Synthese-Produkt) würden erst recht gegen ein einheitliches größeres Mitteleuropa sprechen.

Als ein anderes Schlüsselwort für Mitteleuropa wurde die »Unfähigkeit, zu vergessen«²⁶ genannt. Diese könnte man in dem Bestreben der Zweiten Wiener Schule, die Musik so eng wie möglich in der Vergangenheit verwurzelt zu sehen, zwar sehen, doch stünde dem die besagte Radikalität von deren Lösung ebenso vehement gegenüber (von der Hauerschen Ablehnung nicht zu reden). Am ehesten könnte man noch die Rolle von Volksmusik und -sprache sowohl bei Bartók und Janáček, aber auch bei Schönberg und seinen Schülern in diesem Sinne interpretieren. Aber das wäre wohl allzu stark vereinfacht und würde vor allem wiederum in eine andere Richtung

²⁴ d. h. inklusive österreichischen

²⁵ Bekanntlich spielt z. B. Wien als Ausbildungsort für angehende Komponisten aus südslawischen Ländern zugunsten von Prag (und Budapest) kaum mehr eine Rolle. Eine Ausnahme bildet der Schreker- (vielleicht auch Schönberg-) Schüler Marij Kogoj (1895–1956).

²⁶ »Die Wissenschaft des Vergessens, die Methode, die Ereignisse zu den Akten zu legen und zu archivieren, ist in Mitteleuropa unbekannt«; Magris, *Donau*, S. 258.

weisen: ist doch die eigene Sprache eines der wichtigsten Identifizierungs- (und in diesem Falle auch Differenzierungs)mittel überhaupt, dem die Volksmusik meist (wenn auch bereits mit deutlich abgeschwächter Verbindlichkeit) an die Seite gestellt wird. Die grundsätzliche Vergleichbarkeit des öffentlichen Musiklebens in den Ländern, die für Mitteleuropa in Frage kämen, allein genügt für weiterreichende Folgerungen (sprich: noch weiter gehende Differenzierung) wohl noch weniger.

Insofern ist das Ergebnis dieser Überlegungen eindeutig negativ: musikalisch läßt sich »Mitteleuropa« nicht abstützen, geschweige denn definieren. Mitteleuropa ist in kompositorischer Hinsicht längst wesentlich differenzierter und daher in diesem Fall ein allzu künstliches Konstrukt, dessen Vorteile nicht unmittelbar einleuchten. Das soll nicht heißen, dass man sein »utopisches Potential an kultureller und sprachlicher Vielfalt«²⁷ nicht nutzen, dieses »Königreich des Geistes« nicht weiterhin suchen und vor allem jenes Projekt nicht wieder aufgreifen sollte, das unsere Voreltern leider verspielt haben²⁸. Gerade weil die Gefahr inzwischen gebannt ist, durch eine solche Wiederaufnahme die ein halbes Jahrhundert währende Zweiteilung Europas in Osten und Westen unfreiwillig fortzusetzen, scheint ein solches Projekt jedoch zu einem rein pragmatischen reduziert zu sein (wenn es z. B. um Länder übergreifende Zusammenarbeit geht). Politisch halte ich es allerdings für ebenso überholt und wie speziell methodisch nur selten für überzeugend: überholt durch den anspruchsvolleren Blick auf ganz Europa, in seiner vielfältigen Geschichtlichkeit²⁹, auf ein Europa, dessen Grenzen und Identitäten nicht zum Verschwinden gebracht, aber leichter überschreitbar bzw. erkenn- und tolerierbar werden sollten. Doch das sind längst keine fachwissenschaftlichen Aussagen mehr. Es ist vielmehr klar auszusprechen: »Mitteleuropa« ist und bleibt keine musikhistorische Kategorie, sondern eine primär politische, allenfalls pragmatische. Musikwissenschaftler sollten sie – da sie ein Moment der Fragestellung, aber nicht der Beantwortung ist – nur verwenden, wenn es keine sinnvollere Alternative gibt (was selten genug der Fall sein dürfte), aber keinesfalls dann, wenn damit bereits vorhandene oder gewonnene Differenzierungen eingeebnet würden.

²⁷ Le Rider, *Mitteleuropa*, S.12.

²⁸ Z. B. Erhard Busek/Emil Brix (Hrsg.), *Projekt Mitteleuropa* (Wien 1986).

²⁹ Vgl. Wolfgang Schmale, *Geschichte Europas* (Wien-Köln-Weimar 2000).

UDK 78.03(4-014)

Oskár Elschek

Institut für Musikwissenschaft, Slowakische Akademie der Wissenschaften, Bratislava
Muzikološki inštitut, Slovaška akademija znanosti, Bratislava

Mitteuropas Beitrag zur Stilentwicklung und Geschichte der europäischen Musik

Prispevek Srednje Evrope k slogovnemu razvoju in zgodovini evropske glasbe

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Mitteuropa ist entwicklungsgeschichtlich, ethnisch und multikulturell eine offene Region, die kulturgeographisch schwer abgrenzbar ist. Dies ist aus der mehr als 1500jährigen Entwicklung ersichtlich, die entgegen allen dynamischen Veränderungen eine innere Stabilität aufweist. Diese ist Gegenstand einer immensen Anzahl von kulturgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen, die wegen der aktuellen Bedeutung Mitteleuropas sich eines besonderen Interesses erfreuen. Die europäische Musik besitzt keine regional homogene Entwicklungsgeschichte, denn die europäische Musik formte sich im Raum und Zeit differenziert – in einer Art Zentrenwanderung. Von Südosteuropa nach Süd- und Südwesteuropa, nach den westlichen Regionen und Westeuropa, wo sich die Gattungen, die bestimmenden Musiker, Kompositionstechniken und die Musikkulturen verlagerten. Mitteleuropa war die Reflexion dieser, vom Mittelalter an, der Scheide des West-Östlichen konfessionellen Konfliktes wurde es immer stärker in diese europäische Vorzugsentwicklung eingebunden. Vom weltlichen einstimmigen Lied zur Mehrstimmigkeit. Mit dem entscheidenden Beitrag zum Kirchenlied bekam Mitteleuropa eine immer wichtigere Stellung in der europäischen Entwicklung, insbesondere zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert. Es überlagerten sich regionale, nationale, universale und individuelle Stilbereiche und Mittele-

Srednja Evropa je razvojno-zgodovinsko, etnično in multikulturelno odprta regija, ki jo je kulturno-geografsko težko razmejiti. To je razvidno iz več kot 1500 letnega razvoja, ki v nasprotju z vsemi dinamičnimi spremembami izkazuje notranjo stabilnost. Slednja je predmet velikega števila kulturno-zgodovinskih in muzikoloških objav, ki se zaradi aktualnega pomena Srednje Evrope kažejo kot posebno zanimive. Evropska glasba nima regionalno homogene razvojne zgodovine, saj se je evropska zgodovina v prostoru in času oblikovala diferencirano – na nek način sledeč selitvi centrov. Od jugovzhodne Evrope proti južni in jugozahodni Evropi, zahodnim območjem in Zahodni Evropi, kjer so se ustale posamezne zvrsti, glasbeniki, kompozicijske tehnike in glasbene kulture. Od srednjega veka naprej je bila Srednja Evropa refleksija tega kot meja zahodno-vzhodnega verskega konflikta. Vedno intenzivnejše je bila vključena v evropski prednostni razvoj. Od posvetne enoglasne pesmi k večglasju. Z odločilnim prispevkom k cerkveni pesmi je Srednja Evropa posebno med 18. in 20. stoletjem zavzemala vedno pomembnejši položaj v evropskem razvoju. Regionalna, nacionalna, univerzalna in individualna slogovna območja so se začela med seboj prekrivati in Srednja Evropa je postala talilnik omenjenih komponent. Raziskovanje glasbene zgodovine je bilo do danes skoraj izključno vezano na umetno glasbo, vendar je slednjo nemogoče dojeti

uropa wurden zu einem Schmelztiegel dieser Komponenten. Die Musikgeschichtsforschung ist bis heute fast ausschließlich auf die Kunstmusik ausgerichtet, diese aber ohne die Populärmusik und Volksmusik zu begreifen und zu verstehen ist unmöglich. Diese soziale, kulturelle und Gattungsschichtung gilt nicht nur für das 20. Jahrhundert, denn die entsprechende innerlich differenzierte Musik war ebenso bedeutend im Mittelalter, wie auch im 18. und 19. Jahrhundert. Mitteleuropa wurde und wird immer noch in einer europäischen Radposition betrachtet, das überhaupt nicht zutrifft, denn dieser Raum brachte im Laufe der ganzen Musikgeschichte Europas permanent neue Elemente, stilistische Anregungen, ebenso wie wichtige Synthese zustände. Der derzeitige Stand und die Forschung mindestens des letzten Jahrhunderts konzentriert sich vorrangig auf die Rekonstruktion des Werdeganges der einzelnen Landes- und Nationalkulturen. Dies geschieht im Schrifttum in den Nationalsprachen veröffentlicht. Deshalb wird ein wesentlicher Teil von der internationalen musikwissenschaftlichen Forschung ignoriert. Sprachliche Grenzen bestimmen das Unverständnis und die geringe Akzeptanz der musikalischen Länderforschungen. In den 90er Jahren etablierte sich in Mitteleuropa immer stärker eine internationale Musikforschung, die sich nationalen und internationalen Themen der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, ebenso wie der Musik des 18. Jahrhunderts widmete. Die Neue Musik wird zu einem immer wichtigen Teil der Untersuchungen, gefördert durch spezialisierte Festivals und Tagungen. Die Internationale institutionelle Zusammenarbeit ist die einzige Möglichkeit, ein objektives und wahrheitsgetreues Bild über Musikentwicklung in Mitteleuropa zu erlangen.

in razumeti brez popularne in ljudske glasbe. Ta socialna, kulturna in zvrstna plast ni pomembna zgolj za 20. stoletje. Ustrezno notranje strukturirana glasba je bila enako pomembna v srednjem veku, kakor tudi v 18. in 19. stoletju. Srednja Evropa je bila in je še vedno opazovana v *splošno* evropskem kontekstu, kar sploh ni pravilno, saj je ta prostor tekom celotne glasbene zgodovine prinašal nenehno nove elemente, slogovne ideje, kakor tudi dosegljive pomembne sinteze. Sedanje stanje in raziskovanje je najmanj zadnjega stoletja, se prednostno osredotoča na rekonstrukcijo razvoja posamezne dežele in nacionalnih kultur. Raziskave so objavljene v nacionalnih jezikih, zato je ignoriran pomemben del mednarodnega muzikološkega raziskovanja. Jezikovne meje pomenijo nerazumevanje in slabo sprejemanje lokalnih glasbenih raziskav. V 90. letih se je v Srednji Evropi vedno močnejše etabliralo mednarodno glasbeno raziskovanje, ki je posebno pozornost namenilo nacionalnim in internacionalnim temam v glasbi 16. in 17. stoletja, kakor tudi temam v glasbi 18. stoletja. Nova glasba postaja vedno pomembnejši del raziskovanj, ki jih pospešujejo specializirani festivali in simpoziji. Mednarodno institucionalno sodelovanje se zdi edina možnost za sestavo objektivne in resnične podobe o glasbenem razvoju v Srednji Evropi.

1. Eine kurze Siedlungs- und Entwicklungsgeschichte: Ist die Abgrenzung Mitteleuropas geographisch, kulturell und politisch möglich?

Mitteleuropa ist weder geographisch, kulturell, politisch noch ethnisch klar abgrenzbar und einheitlich. Der Raum war und ist nach allen Seiten offen, für kulturelle, machtpolitische und wirtschaftliche Einflüsse. ¹ Zusätzlich war Mitteleuropa

¹ Dieser Umstand führte zu terminologischen Unstimmigkeiten, die bei solchen Projekten auftreten. So untersucht in einem Beitrag z.B. Rudolf Jaworski, *Zentraleuropa – Mitteleuropa – Ostmitteleuropa*, in: Newsletter Modern 2., H.1., März 1999, 2–4, die anwendbaren Begriffe. Für ihn ist der deutsche Begriff Mitteleuropa suspekt. Er will durch sein Vermeiden dem Anschein eines deutschen und österreichischen Kulturträgersyndroms aus dem Wege gehen. Andererseits ist der Begriff L'Europe Central, Central Europe oder der tschechische Begriff «Střední Evropa» für ihn akzeptabel. Das zeigt, daß Konvention, Konzepte der Vergangenheit und politische Hierarchien, die sprachlich und begrifflich lavieren immer noch unseren Zugang zu diesem Raum bestimmen. In demselben Heft der Zeitschrift Newsletter Moderne

eine Pufferzone für alle anstürmenden Völkerschaften aus dem östlichen Raum, den asiatischen und uralischen Völkern des Mittelalters, dem Druck tatarischer und mongolischer Eroberer ausgesetzt. Vorher waren es die Horden der Hunnen, Avaren und der magyarischen Stämme, die durch den mitteleuropäischen Raum nach Westen drängten. Es war die Zeit einer permanenten Verunsicherung Mitteleuropas. Von den Ostvölkern blieben nur die Magyaren im mitteleuropäischen Raum. Sie kehrten nach ihrer vernichtenden Niederlage 955 auf dem Lechfelde nach Mitteleuropa zurück und wurden hier sesshaft. Vor dieser Periode waren es neben den vielen ethnisch unbenennbaren und undefinierbaren Völkerschaften aus der frühgeschichtlichen Periode, vor allem die Kelten,² als klar zu kennzeichnendes und europaweit verbreitetes Ethnikum, mit ihren wichtigen mitteleuropäischen Zentren, denen von der Archeologie und Kulturgeschichte eine immer größere Aufmerksamkeit zugewandt wird. Auch im Bezug auf ihre spezifischen kulturellen und musikalischen Besonderheiten.³ Ihnen folgte der Aufbau des trennenden römischen Limes, der umgekehrt eine klar umrissene Begrenzungsfunktion hatte, quer durch Mitteleuropa verlief und den Schutz vor den nach Süden und Südosten drängenden germanischen Stämme der Quaden und Markomanen bieten sollte. Seine Funktion war es, den mitteleuropäischen Provinzen Roms und ihren Besitztümern eine Abschirmung zu gewähren. Gerade der Limes und ähnliche Schutzwälle sind für die mitteleuropäische Archeolo-

widmen sich auch Beiträge anderer Autoren dieser Thematik, wie Heidemarie Uhl, Peter Stachel u.a. Siehe auch Jaques Le Rider, *Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes*, Essay, Wien 1994; Urs Altermatt (Hg.), *Nation, Ethnizität und Staat in Mitteleuropa*, Wien, Köln, Weimar 1996. Eine Scheidung zwischen Ostmitteleuropa und Westmitteleuropa wird praktiziert. Der Begriff einer Übergangszone zwischen West- und Osteuropa wird ebenfalls strapaziert, um einer nötigen spezifischen kultur-geographischen Klärung aus dem Wege zu gehen. Letztlich wird dieser Raum nicht nur begrifflich in Frage gestellt, sondern seine Existenz bezweifelt, wie es Timothy Ash tut, in seinem Beitrag: *Does Central Europe exist?*, in: *New York Review of Books* 9. 10, 1986, 45–54, was letztlich die Absurdität dieser Fragestellung aufzeigt. Aus dem Blickwinkel Ash's, über den Atlantik, ist wohl Mitteleuropa ins Mikroskopische geschrumpft. Auch der schwedische Diplomat Ingmar Karrsson verfaßte einen Beitrag mit dem Titel: *Stredná Európa medzi snom a skutočnoseou (Mitteleuropa zwischen Traum und Wirklichkeit)*, in: OS Fórum občianskej spoločnosti H.7 Jún, Bratislava 1997, 21–25, und oszilliert zwischen einer virtuellen und realen Welt Mitteleuropas. Das Interesse gegenüber Mitteleuropa ist aus transatlantischer Sicht, ebenso wie aus Großbritannien, aber auch Deutschland und Österreich im letzten Jahrzehnt angewachsen. Manchmal sieht man, daß es eine wirkliche Entdeckungsreise ist, oft in einen ganz unbekanntem Teil Europas. Dies bezieht sich auf die Wirtschaft, die Geschichte, die Sozialstruktur, die politische, philosophische, nationale, ethnische, kulturelle und ideologische Grundlage. Das Verständnis für diese kulturgeographische Region ist in diesen Werken häufig zweifelhaft, denn Mitteleuropa bleibt für sie weitgehend eine terra incognita. Was bei der komplizierten Geschichte des Raumes nicht überraschend ist, insbesondere wenn man mit vorgeformten Meinungen und einer beschränkten Kenntnis an die Interpretation selektiver und fragmentarer Fakten herangeht. Wie wenig zutreffend solche Geschichtsbilder auch von Forschern mitteleuropäischer Provenienz sein können, zeigt die Monographie von Piotr Wandycz, *Střední Evropa v dějinách od středověku do současnosti (Mitteleuropa in der Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart)*, Academia Praha 1998 (ursprüngliche englische Originalausgabe: *The Price of Freedom, A History of East Central Europe from the Middle Ages to the Present*, Routledge London 1992).

² John Haywood, *Die Zeit der Kelten*, Zweitausendeins Frankfurt a.M. 2003.

³ František Zagiba, *Von der keltischen Carnyx I zum Alphorn*, in: Festschrift für Walter Wiora, ed. L.Finscher, Kassel Bärenreiter 1967, 609–612; Albrecht Schneider, *Orale Tradition, Musikgeschichte und Folklorismus in Irland. Das Kontinuitätsproblem und die historische Volksmusikforschung*, in: *Historische Volksmusikforschung*, Hg. A. Mauerhofer mit J. Bezić, Graz 1981, 117–157. (= Musikethnologische Sammelbände 5). Auch hängen diese Fragen mit der gesamteuropäischen instrumentenkundlichen Vorgeschichte zusammen, wie darauf verwiesen wird; siehe Albrecht Schneider, *Die Megalithkulturen in Westeuropa – eine Quelle zur Frühgeschichte der Musik?* in: *Studia Musicologica* 15, Budapest 1973, 205–223.

gie eine dauernde Herausforderung, seine verbindende ebenso wie trennende Funktion zu untersuchen.⁴

In die östliche Richtung strebte im Mittelalter die Expansion der Bayern und Franken. Vom 4.–6. Jahrhundert war Mitteleuropa ein von den slawischen Völkern am kompaktesten besiedelter Raum, der von Karantanien bis nach Zentralösterreich sowie noch weiter in das Sorbische, das Pommerische an die Ostsee und nach Nordwesteuropa reichte. Nicht zu erwähnen die kurzzeitigen frühmittelalterlichen Völkerwanderungen, die diesen Raum nach dem Macht- und Raumverlust Roms zumindest kurzzeitig überquerten und ihn in Schutt und Asche legten (etwa die Langobarden, Goten, Gepiden u.a.). Vom Südosten waren hier im Frühmittelalter die Interessen des Bulgarenreiches vertreten und später auch jene von Byzanz.⁵ Ihr Einflußgebiet reichte in der Karolingerzeit im 8. Jahrhundert bis Mitteleuropa, wo die Karolinger vor allem versuchten die Macht der Awaren durch massive kriegerische Feldzüge zu unterbinden. Dann folgte die Gründung der ersten Slawenreiche überhaupt, usw. in Mitteleuropa. Anfang des 7. Jahrhunderts jenes von Samo, im beginnenden 9. Jahrhundert des Fürstentums von Pribina in Nitra; weiter war es jenes Reich am Plattensee in Pannonien gegründet, nach der Vertreibung von Pribina, mit seinem Sohne Kocel. Das mährisch-slowakische Fürstenreich mit Zentren in Nitra und dem mährisch-slowakischen Grenzgebiet umfaßte als Kernregionen die Flußgebiete der March, der Waag und Nitra, mit den Herrschern Mojmir, Svätopluk u.w. Im 13. Jahrhundert war Mitteleuropa das Zielgebiet von Plünderungen der Tataren und im 16. Jahrhundert kam es zu seiner teilweisen Einvernahme durch das osmanische Reich. Seine Grenzen verliefen an der Schwelle der Südslowakei und zu Ostösterreich. Die Kriegerischen Einfälle trieben Flüchtlingsströme von Exulanten vor sich her, die vom Balkan und Südosten nach Mitteleuropa flüchteten – in größter Zahl die Kroaten.⁶ An den unruhigen Grenzen des osmanischen Reiches, nach ihrer Okkupation des Balkans und des von Magyaren und Slowaken besiedelten Pannoniens, standen die Türken mehr als zwei Jahrhunderte vor den Toren Wiens, des Burgenlandes und der Slowakei. Nach den langjährigen Überfällen der tatarischen Horden im 13. Jahrhundert, folgten kurz darauf spätgermanische Kolonisationen und Landnahmen, vom 13. Jahrhundert an massiv durch den Deutschen Orden (Ritterorden)⁷ gefördert. Sie kennzeichneten eine weitere Phase von wirtschaftlichen und politischen Expansions- und Landnutzungsinteressen in Mittel- und Ostmitteleuropa, die in west-östlicher Richtung verliefen.⁸ Ebenso dauerten über 400 Jahre, vom 13.–16. Jahrhundert,

⁴ Es ist eine Reihe von archeologischen Konferenzen zu diesem Thema der römischen Grenzziehungen, die von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Slowakischen Akademie der Wissenschaften u.a. Partnerinstitutionen und Universitäten in einem 4–5 Jahreszyklus europaweit organisiert wurden (bis heute 17 Konferenzen), siehe z.B. Valerie A. Maxfields & Michael Dolson (Hg.), *Roman Frontiers Studies 1989*, University of Exeter Press Reed Hall 1991.

⁵ Alexander Avenarius, *Byzantská kultúra v slovanskom prostredí v VI.–XII. storočí. K problémom recepcie a transformácie (Byzantinische Kultur im slawischen Milieu im VI.–XII. Jh.)*, VEDA Bratislava 1992.

⁶ K. Kučerová: *Chorváti a Srbi v srednej Európe (Kroaten und Serben in Mitteleuropa)*, Bratislava 1976; Ján Botík, *Chorváti na Slovensku (Kroaten in der Slowakei)*, Bratislava 2002.

⁷ Uwe Ziegler: *Kreuz und Schwert, Die Geschichte des Deutschen Ordens*, Wien. Köln, Weimar Böhlau 2003.

⁸ Diese Fragen wurden auf einem Internationalen workshop 2002 in Wien behandelt, gestützt auf das Thema: *Die Habsburgermonarchie: ein Ort der Inneren Kolonisierung?*

die aus dem Südosten über die Karpaten migrierenden Hirtenkolonisationen, die unterschiedliche ethnische und soziale Schichten nach Zentraleuropa führten.⁹ Dieser kurze Überblick zeigt die komplizierte ethnische, soziale und politische Formung Mitteleuropas und die dynamisch sich verändernde Situation bis in die Neuzeit, die zweifelsohne die musikalische Ausprägung beeinflusste. Hier muß die mitteleuropäische Archeologie und Frühgeschichtsforschung angesprochen werden um klärende Analysen, vor allem was das Musikinstrumentarium dieser Völkerschafften betrifft, mitzubestimmen. Wir müssen bei diesen Bewegungen zwischen einer äußeren und inneren Kolonisation unterscheiden. Unter den externen gab es die geringeren Umschichtungen z.B. mit den Habanen und Hugenotten, den Kroaten und südosteuropäischen Hirten. Zur internen Kolonisationen gehören die Husiten, die Tschechischen Brüder, die Bewegung der Ungarn nach Norden, in die Slowakei, der Slowaken nach Mitteleuropa u.w., die verständlicherweise ihre eigenen musikalischen Kunstgattungen – etwa die Kirchenlieder, ebenso wie volksmusikalische Traditionen mitbrachten.

Im mitteleuropäischen Raum kreuzten sich im Hoch-, im Spätmittelalter, und bis zur Neuzeit, zahlreiche Migrationsströme, Interessen und Expansionsprozesse. Sie wurden allmählich ethnisch und kulturell integriert und assimiliert. Die permanenten Religions-, Reformations- und Gegenreformationskriege entsiedelten weite Landstriche Mitteleuropas und leiteten demographische Umstrukturierungen ein. Nach der Zurückdrängung der Türken im 18. und 19. Jahrhundert folgten aus dem mitteleuropäischen Raum Kolonisationsströme nach Südosten. So kamen Hunderttausende Slowaken in die entsiedelten und demographisch entleerten Räume nach Ungarn, Rumänien, Kroatien, Serbien, Bulgarien, in die Ukraine usw.¹⁰ All dies war begleitet von soziokulturellen Umschichtungen, ebenso wie mit den integrierenden und machtpolitischen Expansionsinteressen der Habsburger. Sie waren in der Neuzeit mit permanenten wirtschaftlichen Kolonisierungs-, Zersetzungs- und Assimilierungstendenzen verknüpft. Diese sind insbesondere im österreich-ungarischen multiethnischen Staatsgebilde des 18. und 19. Jahrhunderts weiter eskaliert, und erreichten Ende des 19. Jahrhunderts ein unerträgliches Maß an machtpolitischem Zentralismus, Unterdrückung und Dirigismus. Sie repräsentierten eine spezifische mitteleuropäische Variante einer ethnischen und wirtschaftlichen Kolonial-, Assimilierungs- und Unterwerfungspolitik. Sie wurden mit allen Mitteln einer Universalisierung und Gleichschaltungspolitik verwirklicht. Diese strebte zur Durchsetzung einer österreichisch-

⁹ Ihre Erforschung wurde von 1958 an von der Internationalen Kommission für die Erforschung der Karpaten und des Balkans geleitet, und in ihrer Zeitschrift *Carapato-Balcanica* (Bratislava u.w. 1958–) reflektiert. Sie organisierte eine Vielzahl internationaler Konferenzen und Symposien und die ihnen entsprechenden Veröffentlichungen. Auf diese bezog sich das Projekt: Oskár Elschek, *Volksmusik und Volksmusikinstrumente der Karpaten und des Balkans – Prinzipien eines interkulturellen Forschungsprojektes*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VIII*, Stockholm 1985, 63–66.

¹⁰ Zu dieser Problematik sind eine Reihe von kartographischen Veröffentlichungen zwischen 1998–2003 erschienen. Vorerst *Slovenský etnografický atlas*, VEDA Bratislava 1990, in den folgenden Jahren mit selbständigen ethnologischen Atlasausgaben der Slowaken im heutigen Ungarn, der Ukraine, Kroatien, Serbien, Polen und Rumänien; Mojmir Benža, *Kartografická metóda a slovenská etnológia (Die kartographische Methode und slowakische Ethnologie)*, Bratislava 2001.

ungarischen Reichsideologie, im Sinne einer mitteleuropäisch assimilierenden Vereinheitlichung der hier Jahrhunderte lebenden multiethnischen Gesellschaft, vor allem der slawischen Völker. Auch letztlich mit dem Resultat, daß dieser Raum nach vielen europäischen Erbfolge- und Dynastiekriegen, lokalen und regionalen kriegerischen Auseinandersetzungen und Aufständen im 17.–19. Jahrhundert einem Auflösungsprozeß unterlag. Letztlich war dieser Raum im 20. Jahrhundert der Ausgangspunkt und Auslöser von zwei verheerenden Weltkriegen.¹¹ Diese führten schritt- und zwangsweise zur Auflösung dieser Vorherrschaftsideen, und im 20. Jahrhundert zur Fragmentierung und Aufspaltung des mitteleuropäischen Raumes in überwiegend nationalstaatliche Gebilde.¹² Es wirken alte nationale Spannungen und politische Implikationen und Vorstellungen auch heute noch nach. Wir stehen heute in Mitteleuropa, aber nicht nur in Mitteleuropa, erneut vor Versuchen einer gleichschaltenden kulturellen Globalisierung, die alle Lebensbereiche erfassen soll.¹³ Beseelt von einer Einheitsidee, mit alten Vorstellungen auf die Fahne geheftet, unterstützt durch alte neue Aktivitäten, entsprechend den Wunschträumen gescheiterter geschichtlicher Großmachtvisionen. Mit Versuchen diese antiquierten Vorstellungen in restitutive Bahnen zu lenken und kulturpolitisch umzusetzen.¹⁴ Auch wenn heute diese staatspolitischen Prozesse der Habsburger Monarchie mit einer kritischen Distanz betrachtet und analysiert werden, so sind ihre Nostalgiker und Nachfolgewirkungen immer noch präsent.¹⁵ Eine eigene Problematik ergibt sich aus den Entwicklungen der Zwischenkriegsperiode, in den nachfolgenden Kriegsjahren, und den massiven politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen, die in Mitteleuropa Ende der 40. Jahre einsetzten. Mit einer nachfolgenden 40 jährigen, sehr turbulenten Zeit an der Bruchstelle eines machtpolitisch geteilten Europas, das kaum seine Geschicke selber lenken konnte. In einer Periode, die 1989 abgeschlossen wurde. Die erwähnten Widersprüche des vorhergehenden Jahrhunderts wurden in die 90er Jahre übertragen.¹⁶ Wesentlich ist der Aufstieg der heimischen wissenschaftlichen historischen, inklusive der musikwissenschaftlichen Forschungen in den mitteleuropäischen Ländern, die eine eigenständige Interpretationsweise ihrer eigenen Geschichte im emischen, »insider« Sinne anstreben.

Diese Tatbestände, als das Resultat einer 1500 Jahre währenden regionalen, ethnischen und nationalen Entwicklung, sind zweifelsohne eine Herausforderung, sich

¹¹ Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitumbruch des Ersten Weltkrieges*, WUV Wien Parbasen 2002.

¹² Karl Acham und Katharine Scherke (Hg.), *Kontinuitäten und Brüche in der Mitte Europas. Lebenslagen und Situationsdeutungen in Zentraleuropa um 1900 und 2000*, Wien Passagen 2003.

¹³ Ulrich Beck, *Politik der Globalisierung*, Frankfurt a. M. 1998; derselbe: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M. 1998.

¹⁴ Alfred Payrleitner, *Österreich und Tschechen. Alter Streit und neue Hoffnung*, Wien Böhlau 2003; Fritz Fellner, *Geschichtsschreibung und nationale Identität. Probleme und Leistungen der österreichischen Geschichtswissenschaft*, Wien Böhlau 2002.

¹⁵ Peter Karoshi, *Einheit in der Vielfalt? Pluralität und Ethnizität in den staatsershaltenden Narrativen des habsburgischen Reiches*, in: Newsletter Moderne 6, H.1., März 2003, 14–18.

¹⁶ Hans-Joachim Vein (Hg.), *Nach der Diktatur. Demokratische Umbrüche im Europa des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Weimar Köln 2003. Der Sammelband zeigt eine sehr differenzierte Art, wie mit den politischen Gegebenheiten in den einzelnen Ländern Mitteleuropas umgegangen wurde. Also weit entfernt von einer einheitlichen ideologisch-politischen Realität, wie das meist vereinfachend angenommen wird.

intensiv mit dem wahren geschichtlichen Werdegang von Zentraleuropa zu beschäftigen. In diesem Sinne ein objektiveres Bild über ihre Vergangenheit anzustreben.¹⁷ Nur an eine solche kann die Musikwissenschaft in ihren Analysen und Darstellungen anknüpfen. Ihre Bedeutung liegt im Bestreben die Gegenwart besser zu verstehen. Es ist unmöglich sich des geschichtlichen Vermächtnisses dieses Raumes zu entledigen, wie groß oder umfassend wir ihm auch verstehen mögen. Denn die Geschichte ist Teil unseres Alltagslebens, unserer Verhaltens- und Denkweise. Ich meine hier die wahre, nicht die manipulierte und die selektiv subjektive und ideologisch interpretierte Geschichte. Nicht jene der überholten politischen Wunschträume und einer zurechtgebogenen Geschichte, sondern die Untersuchung des entscheidenden, reichen und vielgestaltigen gedanklichen und mentalen Erbes dieses Raumes. Des Raumes, der im letzten Jahrzehnt eine so große Beachtung seitens der Historiker, Politiker, Kunsthistoriker, Ökonomen, Ideologen und auch der Musikhistoriker in allen Weltteilen erfahren hat. Erneut verstanden als ein Grenzgebiet des europäischen Raumes. Mit einer eigenständigen Geschichte, und einer Geschichte, die in allen wichtigen Entwicklungen Europas eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Mitteleuropa ist keine Randzone Europas, wie das häufig pertraktiert wird, sondern ein Zentrum, oder zumindest eines der zahlreichen, gleich wichtigen, sich wandelnden und entscheidenden Zentren der europäischen geschichtlichen Entwicklung.

Es gibt heute in die Hunderte gehende Monographien, Zeitschriften, Sammelbände, Projekte und Serien über Mitteleuropa, auch von Forschern außerhalb von Zentraleuropa verfaßt, die sich mit den Problemen ihrer politisch-staatlichen, geographisch-ökonomischen, kulturgeschichtlichen und national-ethnischen Abgrenzung beschäftigen.¹⁸

¹⁷ Michaela Marek, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozesse der tschechischen Nationalbildung*, Böhlau Wien, Köln, Weimar 2003; Svatoslav Pacholkiv, *Emanzipation durch Bildung. Entwicklung und gesellschaftliche Rolle der ukrainischen Intelligenz im habsburgischen Galizien (1790–1914)*, Verlag für Geschichte und Politik Wien, Oldenburg Wissenschaftsverlag München 2002.

¹⁸ Hier sei auf die in München konzentrierte Südosteuropa-Forschung hingewiesen, wie auch die immer intensiver betriebene editorische und Forschungsarbeit in den Publikationen der Cambridge University (der Serie Cambridge Studies in Contentious Politics und Cambridge Studies in Comparative Politics), wie auch auf die bei Böhlau und in anderen spezialisierten Verlagen erscheinenden Publikationen hingewiesen. Es sind dies die Ausgaben: *Südosteuropa aktuell*, *Südosteuropa Mitteilungen*, *Vierteljahrsschrift der Südosteuropa-Gesellschaft*, *Südosteuropa Jahrbücher*, *Südosteuropa-Studien*, *Südosteuropa-Schriften*, *Weitere Veröffentlichungen* und Ausgaben: Ulrike Hirschhausen (Hg.), *Nationalismen in Europa: West- und Osteuropa im Vergleich*, Göttingen 2001, wobei in diesen und ähnlichen Arbeiten Mittel- und Osteuropa aus der Sicht antiquierter und überholter Interpretationen behandelt wird, vor allem aus der Sicht nationalistischer und postkolonialer Modelle, in welchen Westeuropa eine demokratisierende Missionsrolle zugewiesen wird, wie das vor Jahrzehnten der Fall war. Das europäische- und westeuropäische ethnozentrische Modell gilt als eine Art »Leitkultur«, über deren dubiosen Inhalt im Vorjahr Diskussionen in Deutschland und in den Vereinigten Staaten ernsthaft geführt wurden. Im Sinne einer neuen sich etablierenden Weltmachtrolle. Zu Arbeiten mit diesen Vorstellungen gehören z.B. folgende: Spring Ulrike, Granqvist Karin (ed. 2001): *Representing Gender, Nation, Ethnicity in Text and Image*. Kvinnfork (= Kvinnforsk Occasional Papers). Historische Konzepte werden in der folgenden Arbeit besprochen: Geppert Alexander C. T., Passerini Luisa (Hg.): *European Ego-Histories: Historiography and the Self, 1970–2002*. Athen/River Vale, New Jersey 2001. Außer Deutschland und insbesondere Bayern widmen sich auch weitere Länder diesen Auseinandersetzungen, wie England und die Vereinigten Staaten. Auch in Mitteleuropa wirken Institutionen mit solchen Einstellungen, wie z.B. in Wien das gegründete *Institut für den Donauraum*, mit der Zeitschrift *Der Donauraum* und mit weiteren Forschungsprojekten, z.B. *Identitätswandel im veränderten Europa. Nationale und kulturelle Identitäten Österreichs* (1995), Manfred Wagner (Hg.): *Supranationalität, Internationalität, Regionalität. Kulturvergleiche*, Wien IFK 1994 (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften). In die Reihe dieser Institutionen gehören auch folgende: *Euroregion Karpaten*, *Carpathian Foundation*, *Association for the Carpathian Regional Universities*. Bevorzugte Themen sind bei diesen Institutionen z.B. *Der Südosteuropa-Stabilitätspakt* –

Läßt man diese historischen Prozesse, die ich kennzeichnete, Revue passieren, mit allen komplizierten und katastrophalen Folgen, mit ihren inherenten Herausforderungen, Widersprüchen und gestaltenden Kräften, dann muß man sich fragen: Was hat dieser Raum kulturell geleistet? War er für solche subtile künstlerische Entwicklungen und Kontinuitäten, wie sie die Musik darstellt überhaupt geeignet und ertragsreich? Ich möchte versuchen dies in einigen knappen Gedankengängen zu beantworten.

Es ist ersichtlich, daß die allgemeingeschichtliche als auch die regionale Geschichte Europas außerordentlich intensiv untersucht wird. Über die Musik gibt es aus diverser Sicht kaum ein so umfangreiches Schrifttum und auch die vorliegenden Untersuchungen weisen einen beschränkteren kulturregionalen Rahmen auf. Vor allem Versuche einer überregionalen vergleichenden Musikforschung, welche die jeweiligen angrenzenden Räume in ihre Analysen einbeziehen.¹⁹

Es stellt sich die Frage, weshalb bei der zentralen Behandlung musikalischer und musikgeschichtlicher Fragen der Geschichte und den geschichtswissenschaftlichen Resultaten eine so große Aufmerksamkeit gewidmet wird? Musik ist zweifelsohne ein unabdingbarer Teil der Kunst- und der Sozialgeschichte. Will man die Musikgeschichte mit allen ihren Motivationen und Stilveränderungen über lange Zeiträume hindurch begreifen, dann müssen ihre sozialgeschichtlichen und politischen Implikation mit berücksichtigt werden. Auch wenn die Musik ihre eigene Geschichte, ihre eigenständige künstlerische und ästhetische Kontinuität besitzt, so ist sie ein Sozial- und Kulturphänomen, mit einer weiterreichenden Bedeutung und Einflußnahme auf andere Sozialphänomene, die sie permanent mitbestimmt aber auch reflektiert. Dies gilt im allgemeinen, ebenso bei einzelnen Geschichten und Musikgeschichten Mitteleuropas. Wie das in Mitteleuropa der Fall ist, so ist es in allen anderen europäischen Regionen. Je intensiver wir diese Regionalgeschichten verstehen, umso besser werden wir auch Europa in seiner Gesamtheit verstehen.

bisher erreichte und bleibende Aufgaben (Vorsitzender des Projektes Gróf Andreas Wass von Czege). Das Institut für Slavistik in Leipzig organisierte eine »Exkursion«, mit einem nachfolgenden Bericht: *Die Karpaten – zwischen subregionaler Identitätssuche und EU-Osterweiterung*. Für die erwähnten Projekte stehen umfangreiche Geldmittel zur Verfügung, die im Widerspruch zu den laufend herabgesetzte Ausgaben für die heimischen wissenschaftlichen Forschungen in den mitteleuropäischen Ländern stehen. Dies gilt insbesondere für die Slowakei. Hier werden vor allem ideologische und politologische Projekte gefördert, durch die Gründung neuer Zeitschriften, wie die folgende: *Kafka – Časopis pro stYeední Evropu*, der von Inter Nationes in Berlin in mitteleuropäischen Sprachen veröffentlicht wird. Einige Monographien aus der Serie der Oxford University spielen eine ähnliche Rolle, wie die angeführten Werke: Christoph Knill, *Europeisation of National Administration*. Cambridge University Press Cambridge 2001; Alan Mayhew, *Recreating Europe. The European Union's Policy Toward Central and Eastern Europe* 2. Ausg. CUP Cambridge 2001; Zoltan Barany, *The East European Gypsies. Regime Change, Marginality and Ethnopolitics*, CUP Cambridge 2001; Roger Peterson, *Resistance and Rebellion. Lessons from Eastern Europe*. CUP Cambridge 2001; Alica Techova, Herbert Matis, Jaroslav Pátek, (Hg.), *Economic Change and the National Question in Twentieth-Century Europe*. CUP Cambridge 2001– eine Arbeit die sich mit der ehemaligen Sowjetunion, Jugoslawien, der Tschechoslowakei, ebenso mit Belgien, Spanien, Finnland, der Schweiz auseinandersetzt, die ähnliche sich überschneidende ethnische und wirtschaftliche Probleme zu bewältigen haben.

¹⁹ So wie das z.B. im Sammelband geschehen ist, der mittel- und südeuropäische Prozesse kennzeichnet: Stanislav Tuksar (Hg.), *Zagreb and Croatian Land as a Bridge between Central-European and Mediterranean Cultures*, Croatian Musicological Society Zagreb 1998.

2. Europa – Mitteleuropa, die Zentrenwanderungen der europäischen Musikkulturen

Die europäische – oder die vermeintliche gesamteuropäische Musikgeschichte ist keine kontinuierliche Stilgeschichte, weder in ihrer Raum- und Stilverteilung noch in ihren kennzeichnenden Gattungen. Sie beruht auf Zentren und Kulturmigrationen, determiniert durch gesamthistorische Raum- und Kulturkontakte, die ihre Besonderheiten besitzen und ihre eigenen Wege gingen, um sich dann allmählich in einem Gesamtverbreitungsbild der europäischen Musik zu finden.

Die entscheidenden Räume der Musikentwicklung von der griechischen und römischen Antike, bestimmt durch vorderorientalische Einflüsse und außerhalb von Europa generierte Beziehungen, blieben für das gesamteuropäische Mittelalter maßgebend und stimulierend, bis sich aus der spätantiken römischen und byzantinischen Tradition neue christliche liturgische Gesänge formten – vereinfachend als gregorianischer Gesang bezeichnet. Durch sie kam es in der europäischen Musik zu einer neuen entscheidenden Wende und kennzeichnenden Gattungsgründung. Im Osten entfaltete sich parallel und kontinuierlich die orthodoxe Tradition der Kirchenmusik, als frühmittelalterliche Gattung des Kirchengesanges. Beide Traditionen erhielten für die nachfolgenden Jahrhunderte die Bedeutung eines universalen europäischen Musikerbes, für den einstimmigen und mehrstimmigen Gesang. Am Schnittpunkt Mitteleuropas trafen sich beide Traditionen, als die geistigen, liturgischen und musikalischen Nachfolger des weströmischen und oströmischen Reiches. Vor allem in der Mission der Slawenbrüder, des Hl. Method und Kyril, entsandt von Byzanz auf mitteleuropäischen Wunsch, des hier im 9. Jahrhundert etablierten Slawenreiches.²⁰ Nach einer sehr intensiven und erfolgreichen Missionsarbeit unterlagen sie in ihrer neugestalteten altslawischen Liturgie und Gesang im Kampf gegen die Kirchen- und Reichsinteressen der Franken und Bayern. Diese unterstützten die zentralistischen Bestrebungen Roms und zogen daraus ihren machtpolitischen Nutzen. Die Slawenbrüder verrichteten ihre kulturelle Missionsarbeit in der Slowakei (auch durch die Gründung der slawischen Schrift und Schriftsprache, der Zobor Klosterschule u.a.), und nachfolgend in Mähren, Polen und Böhmen. Diese Missionsarbeit setzten ihre Schüler bei den Slawen in Südosteuropa fort. Sie stellten die bestimmenden Weichen für die Entwicklung der christlichen Kultur- und Musiktradition des kommenden Jahrtausends im mittel- und mittelosteuropäischen Raum.²¹

Die weltliche Liedgattung des Mittelalters, als die epische Volks- und historische Tradition, das Sagen- und Heldenlied, war mehr in anderen europäischen Regionen beheimatet – in Nord-, Ost- und Südeuropa. Man versuchte solche auch anderwärts nachzuweisen und zu rekonstruieren – mit Ossian in Irland, oder auch im Konzept einer böhmischen Epik.²² Diese änderten aber nichts an der Tatsache, daß diese Gat-

²⁰ Franz Zagiba, *Musikgeschichte Mitteleuropas I*. Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs. Wien 1976, S. 81 u.w.

²¹ Ladislav Mokřý (Hg.), *Anfänge der slawischen Musik*, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften. Bratislava 1966; Jiří Vysloužil, Rudolf Pečman (Hg.), *Music of the Slavic Nations*, Česká hudební společnost. Brno 1981.

²² Vladimír Karbusický, *Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen*, Böhlau Verlag Köln Wien 1980.

tung nicht die zentrale Domäne der mitteleuropäischen Entwicklung war. Auch wenn alte Traditionen der Sagen, der mythologischen und historischen Epik gerade im mitteleuropäischen Raum – im Österreichischen, zumindest ebenfalls dokumentiert sind – im passauischen und salzburgischen Regionalbereich. Auch die geistlichen und weltlichen Historien-, die durch sie geprägten epischen und lyrischen Gattungen. Sie waren in Südwesteuropa zentriert und durch maurische Einflüsse im Kastilianischen und Provenzalischen mit gestaltet.²³ Sie umfaßten den mitteleuropäischen Raum nicht als ihren zentralen, waren aber zweifelsohne Mitgestalter der sich im süddeutschen und österreichischen Kulturbereich entwickelnden Minneliedern, der früh- und mittelhochdeutschen höfischen Lyrik und der einprägsamen Liedgattung der mittel- und süddeutschen Meistersängertradition.²⁴ Ihnen sind selbstständigen Zentren der mittelalterlichen epischen Tradition der Russen und Ukrainer, neben der dinarischen Epik, zur Seite zu stellen.

Die parallele Entwicklung der Mehrstimmigkeit spielte sich in West- und Südeuropa ab, in den Ordens-, Kloster- und Stadtzentren Nordfrankreichs, Spaniens, in den Niederlanden, den burgundischen, den englischen und den nordwestdeutschen Regionen. Um dann besonders in Italien und von den italienischen Mehrstimmigkeitsstilen beeinflusst auch in Mitteleuropa weiterzuwirken. Hierher kam die Mehrstimmigkeit erst im 14. Jahrhundert zum Tragen, erreichte aber in den weiteren Jahrhunderten als selbstständige Gattung ihre volle Blüte, gleichwertig zu anderen Regionen Europas. Für die weitere Entwicklung des geistlichen Liedes war mit den vielen Reformbewegungen des späten 14., des 15. und 16. Jahrhunderts in Mitteleuropa besonders Tschechien, Böhmen, Südostdeutschland, zusammen mit anderen mitteleuropäischen Ländern ein wichtiger Ursprungsraum, wo Neues entstand und geschaffen wurde. Die Mehrstimmigkeit beeinträchtigte die Singtradition sowohl im geistlichen als auch weltlichen Bereich ganz entscheidend, die Volksmusik mit eingeschlossen.²⁵

Das Zentrum für die weitere Entwicklung der Mehrstimmigkeit war Italien, ebenso wie für die Entstehung einer eigenständigen Instrumentalmusik und der Gattung des Musikdramas. Werke italienischer Komponisten und Interpreten haben die europäische Entwicklung über das ganze 16.–18. Jahrhundert weitgehend beherrscht. Ergänzt durch eigene lokale- und Regionalentwicklungen, mit Komponistenpersönlichkeiten, die diesen italienischen Stilfacetten folgten oder sie den eigenständigen soziokulturellen Anforderungen anpaßten. Sie fanden in anderen europäischen Ländern stilistische Nachfolger.

Die räumlich-musikalischen Veränderungen spielten sich allmählich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab, nach einer langen Periode von Unruhen

²³ Zoltán Falvy, *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Akadémia Kiadó Budapest 1986.

²⁴ F. P. Knapp, *Die Literatur des Früh- und Hochmittelalters in den Bistümern Passau, Salzburg, Brixen und Trient von den Anfängen bis zum Jahre 1273*, Graz 1994.

²⁵ Alica Elščeková, *Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan*, in: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan* (O. Elšček, Hg.), VEDA Bratislava 1981, 159–256; Dieselbe, *Kultúrna geografia tradičných foriem viachlasu so zretevom na typy rozšírené na Slovensku (Kulturgeographie der traditionellen Formen der Mehrstimmigkeit aus der Sicht der in der Slowakei verbreiteten Typen)*, in: *Ethno-Musicologicum* 1/1, 1993, 41–74; Dieselbe, *Mehrstimmige traditionelle Singformen im Mittelmeerraum*, in: *Musicologica Austriaca* (A. Schmidhofer, Hg., im Druck).

religiöser, sozialer, ethnischer und künstlerischer Art. In dieser Zeit fanden in Mitteleuropa, in Süddeutschland, in Österreich, Tschechien, Böhmen, in der Slowakei und anderen Ländern Zentraleuropas entscheidende Stilveränderungen statt. Sie durchbrachen die barocken geistlichen Musikgattungen, und begründeten die neuen stilistischen Mittel der klassizistischen Instrumental-, Tanz-, Kammer- und symphonischen Musik. Sie trugen durch die veränderten sozialen, funktionellen und ethnischen Merkmale maßgeblich zur Neugestaltung der mitteleuropäischen Musik bei. Das musikalische Gesamtbild Europas erhielt neue Impulse. Es waren die ethnisch geprägten volksmusikalischen Musikstile, die in die klassische Musikentwicklung aufgenommen und aufgesogen wurden. Vor allem formten sich neue Typen von metrisch-rhythmischen und vereinfachten harmonischen Strukturen, verbunden mit Tänzen, kennzeichnend für den mitteleuropäischen Bewegungsstil und Bewegungsablauf. Es waren neben den älteren höfischen multiethnischen Tänzen und den ihnen entsprechenden volksmusikalkische Formen, z.B. die Typen der Hajduken- und Faschingstänzen,²⁶ die Mazurka, Menuette, später die Polkas u.v.a. Sie leiteten gesamteuropäische und nationale musikalische Umschichtungsprozesse und Veränderungen ein, die die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts entscheiden geprägt haben.

Das 19. Jahrhundert verließ diese regional zentrierten europäischen Kulturräume der Musik und verstärkte ein spezifisches, innerlich differenziertes Gesamtbild der europäischen Musikkultur. Vor allem durch ihre nationalen, in der Volksmusik verankerten Musikstile. Sie differenzierte sich durch die angewandten spezifischen tonalen, melodischen, metrisch-rhythmischen u.a. musikalischen Mittel, die sie aber auf eine universellere, gemeinsame romantische, gefühlsbetonte, technisch-stilistische Kompositionsgrundlage stellte. Die Entwicklung strebte, obwohl durch die Anwendung differenzierter Nationalsprachen geprägt (in Wort und Musik), zugleich nach einer universelleren romantischen Musiksprache. Diese annähernd ähnliche Entwicklung blieb bis in das 20. Jahrhundert erhalten. Sie wurde aber immer stärker durch die sich spezifizierenden modernen National-, Regional- und Persönlichkeitsstile umgestaltet und durchbrochen.

Das 20. Jahrhundert verließ weitgehend diese gemeinsame, aber dennoch innerlich differenzierte stilistische Entwicklung und legte immer größeren Wert auf individuelle, lokale, schulische, integrative Prozesse, die sich in der Nachkriegsentwicklung des vorigen Jahrhunderts kristallisierten. Die Einzelpersönlichkeiten, die die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit ihren Persönlichkeitsstilen bestimmten, wurden durch schulische Herausforderungen ersetzt (z.B. mit Darmstadt, Donaueschingen usw.)²⁷, wobei sich erstaunlicherweise neue »nationale« Schulen im Rahmen der Neuen Musik z.B. in Polen und auch in anderen Ländern bildeten, verbunden mit eigenständigen Festivals neuer Musik.²⁸ Sie etablierten sich in dieser ange-

²⁶ Oskár Elschek, *Hajdukentänze in Geschichte und Gegenwart*, in: Historische Volksmusikforschung PWN Kraków 1979, 45–71.

²⁷ Karl-Heinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. IV. 1970–1977. DuMont Köln 1978.

²⁸ Z.B. der Warschauer Herbst, das Zagreber Bienale, Musik Modern in Graz, weitere als Melos-Ethos, und die jährlichen Übersichten des neuen Musikschaffens in Bratislava u.v.a., als Spezialveranstaltungen zu den Gattungen neuer Musik.

passten und spezifischen Weise der mitteleuropäischen Musiktradition. Dementsprechend spielte sich Universales und Raum- oder ethnisch Spezifisches in der neuen Musikentwicklung in diesen Sonderformen ab.²⁹ Ihre Geltung war aber zweifelsohne durch die Begrenzung der modernen Musik im Musikleben abgeschwächt. Deshalb verwirklichte sich der vermeintlich universelle Charakter der modernen Musik nur in einem kleinen Kreis von Musikrezipienten. Ihr universeller Gegenspieler war die kommerzielle Unterhaltungsmusik, die Populärmusik, mit ihren vielen Verästelungen von Stilen und Gattungen, an die sich von den 60er Jahren an die Revivalbewegung anschloß. In dieser erlangte spezifisch Ethnisches, Nationales und Regionales eine immer bedeutendere Stellung. Sie bestimmte die Musikkultur des späten 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Sie wurde immer stärker von Phänomenen bestimmt, die wir mit dem innerlich heterogenen Begriff der sog. World Music kennzeichnen.

Europa und die globale Musikentwicklung mit den neuen -ismen, den modischen Kurzzeitströmungen, den immensen Anstieg der Medien und Kommerzmusik, sind nicht nur Facetten der europäischen, sondern auch der sog. Weltmusik.³⁰ Die europäische Sonderentwicklung, entsprechend ihrer geschichtlichen Tradition, aus der Sicht ihrer Kontinuität und Diskontinuität zu untersuchen, zu werten und in die Gesamtentwicklung der Gegenwartsmusik und Musikkultur einzuordnen ist ein schwieriges Unterfangen, das heute über ihre Aufzählung und statistische Erfassung kaum hinausgekommen ist, abgesehen von Einzelanalysen und Stilkennzeichnungen. Sie reflektiert die außerordentlich komplizierte Entwicklung der Gegenwart, wo es besonders schwer ist, spezifische Raumstile- und das ethnisch spezifische Musikgefüge zu erfassen und festzulegen – vor allem auch durch die massive Vermischung von alten und Gegenwartsmusikstilen. Und das in allen Musikgattungen. Das bezieht sich auch auf Mitteleuropa, das entgegen vielen Gemeinsamkeiten, denen sie seitens des Einflusses der globalen Musikentwicklung ausgesetzt war, ihre eigenen Rezeptions- und Schaffensströme besitzt, die viel differenzierter sind als sie es in der Vergangenheit waren.

3. Gattungen, Stile und geographische Musikdialekte

Wie spielt sich die Entwicklung im mitteleuropäischen Raum ab? Ist sie eine Reflexion und Rezeption der gesamteuropäischen Entwicklung? Jeder Musikraum hat seine Präferenzen, die mit mentalen, kulturellen Traditionen und geschichtlichen Prozessen zusammenhängen. Diese bestimmen die Auswahl der dominierenden Musikgattungen, die Bevorzugung bestimmter musikalischer Aussagemodelle und die soziale Zuordnung der Musik. Aus dieser Sicht ist Mitteleuropa eine der spezifischen europäischen Regionen, die in Gattungsauswahl, Stilpräferenzen, Werk- und Persönlichkeitsgeschichte der führenden Komponisten eine eigene Strukturgeschichte

²⁹ Dies zeigte der Überblick über die Schulen der europäischen modernen Musik des 20. Jahrhunderts bei Ulrich Dibelius, *Modern Musik 1945–1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material*, R.Piper & Co Verlag München 1966, derselbe, *Moderne Musik II. 1965–1988*, München Mainz 1988.

³⁰ Max-Peter Baumann (Hg.), *World Music – Musics of the World*, Florian Noetzel Heinrichshoven 1992; Simon Mundi, *Music and Globalisation*, International Music Council UNESCO Paris 2001.

besitzt. Diese hat sich in jeder Epoche verändert. In manchen Zeiträumen war sie auf besondere innere Kontinuitäten bedacht. In anderen temporalen Zusammenhängen hat sie sich den gesamteuropäischen und geltenden modischen Strömen mehr oder weniger untergeordnet und angepaßt. Die wichtigen Gattungen waren die Gregorianik und die neugestalteten Hymnen, Sequenzen zwischen dem 9.–13. Jahrhundert, außer des europäischen Repertoires auf lokale und regionale Heilige bezogen, mit manchen ethnischen Reflexionen in der Behandlung der Texte und Weisen (Tonalität, Motivik, Melismatik). Die Mehrstimmigkeit fand hier einen besonders fruchtbaren Boden, wobei Polen, Tschechien und die Slowakei in der Mehrhörigkeit spezifische mitteleuropäische Stilfacetten entfalteten. Mitteleuropa war für das geistliche Lied und sein gesamtes Liedrepertoire ein besonders fruchtbarer Boden. Seine Ausstrahlung ging weit in andere europäische Regionen mit den sich verändernden konfessionellen Bewegungen. Vor allem die Reformation und das Aufgreifen des Wiclifianismus im Husitismus, erhob die Musik und die geistlichen Volks- und volkstümlichen Gesänge zu den mächtigsten sozialen und sozialisierenden Mitteln ihrer Zeit. Nachfolgende Reaktionen der Gegenreformation schöpften aus diesen geistlichen und musikalischen Widersprüchen und trugen zur gedanklichen und stilistischen Umgestaltung der Barockmusik bei, wie sie sich letztlich in Italien etablierte. Mitteleuropa war für die folgende klassizistische Musik der richtige Schmelztiegel, der sowohl italienisches, böhmisches, nord- und süddeutsches, französisches und englisches (vor allem aus den ästhetisch sensitiven Theorien der englischen Kunsttheoretiker), ebenso wie Völkisches aus dem mittel- und ostmitteleuropäischen Raum verarbeitete. Als Beispiel dieser stilistischen Überschneidungen kann die Musik Joseph Haydns dienen. Auch fand in diesem östlichen Grenzraum bei Wien der Umschwung zwischen der klassizistischen und romantischen Musik durch ihre typischen Vertreter wie Franz Schubert ebenso wie Johannes Brahms und Franz Liszt ihre richtiggehenden Vertreter, vor allem was das Klavierschaffen betrifft, nicht zu sprechen vom Lied. Auch der südostdeutsche Robert Schumann gehört zu dieser mitteleuropäischen Entwicklungslinie, ebenso mit seinen mitteleuropäischen Wurzeln Frederic Chopin, obwohl er sein ganzes Leben in Frankreich verbrachte. Auch wenn ich hier nur einige Namen aus dem Zentralbereich Europas erwähnte, war ihre großregionale Musikausstrahlung und ihre Resonanz mit Hunderten von Komponisten und Tausenden von Werken in Mitteleuropa unvergleichlich größer. Ich möchte hier nicht die mitteleuropäischen nationalen Musikschulen aufzählen, ebenso wie die Bedeutung Zentraleuropas für die Neuromantik und das fortgesetzte symphonische Schaffen. Auch mich nicht mit den Details, der in Wien zentrierten, sog. I. Wiener Schule auseinandersetzen, mit ihrer immensen Bedeutung für die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts usw. Jeder einzelne Aspekt verdient in seiner Signifikanz behandelt zu werden. Dabei muß viel differenzierter an die einzelnen mitteleuropäischen Länder herangegangen werden, weil sie außer den erwähnten europäischen und mehr oder weniger mitteleuropäischen Gesamttrend, ihre eigene Entwicklung in den einzelnen Ländern Mitteleuropas, im Kontext aber auch getrennt, verwirklichen. Das ist der Inhalt dieser unterschiedlichen Schichten der Musikgeschichtsforschung Mitteleuropas, die diese innere ethnische, nationale, regionale und lokale Differenzierung auch im Bezug zu ihren Gattungen und Funktionsbereichen erfassen muß.

Hier soll noch ein besonderer Aspekt zur Sprache gebracht werden. Beziehungsmodelle, die im jeweiligen Raum zwischen der Kunst-, der Popular- und der Volksmusik bestehen. Nicht nur was das vorhergehende und gegenwärtige Jahrhundert betrifft. Wie integriert oder desintegriert stehen sie zueinander? Wie groß ist ihre gegenseitige Akzeptanz oder Mißachtung? Hier ist der mitteleuropäische Raum weitgehend gespalten: in einen zentralen, einen westlichen, einen nördlichen, östlichen und südöstlichen. Das hängt mit dem Stellenwert der jeweiligen Volksmusik als real existierender Gattung im Musikgefüge zusammen, und mit dem Umstand, wie diese Tradition erhalten, gepflegt oder zurückgedrängt wurde. Wie sie im traditionellen Musikbewußtsein vertreten ist oder künstlich kommerziell revitalisiert oder nationalvolkstümlich ausgeschlachtet wird. In welchem Zeitraum und mit welcher Intensität ist dies geschehen? Hat sich eine Art volkstümlicher Musik entwickelt? In welcher Beziehung zur ländlichen Musik? Dasselbe bezieht sich auf die Populärmusik insgesamt. Nicht nur im heutigen Sinne, sondern auch auf die Populärmusik etwa im 18. oder 19. Jahrhundert, erweitert auf die Unterhaltungs-, Tanz- oder die volkstümliche Musik, wie sie in einem bestimmten Zeit- und Raumgefüge integriert war. Dem nachzugehen und diese Prozesse zu untersuchen, ist eine eher wenig oder ungenügend wahrgenommene Facette der Musikgeschichtsforschung. Die mitteleuropäische mit einbezogen. Selbstverständlich mit großen unterschieden in den einzelnen mitteleuropäischen Ländern. Es ist ein generelles, nicht nur ein einfaches, auf die Musikdetails bezogenes vergleichende Verfahren, an dem es mangelt. Es ist vor allem eine soziokulturelle und funktionsbezogene Frage, die es zu bestimmen gilt, um die gegenseitige Wirkung und Auswirkung zwischen den einzelnen Musikschichten festzuhalten. Die soziale Schichtung der Musik und die an sie gebundene stilistische, ist zweifelsohne so alt wie die Musik. Die sozialen Musikschichten sind aber durchlässig, ihre Gattungen, Formen und stilistischen Mittel stehen in einem permanenten Dialog. So wie die Sozialstruktur einer Gesellschaft nur relativ abgegrenzt ist, eine aufeinander bezogene Einheit bildet, so ist es auch mit der Musikkultur, die einen Gesamtorganismus bildet. Dem wird in der Musikforschung und in der Musikgeschichtsforschung kaum Rechnung getragen. Die einzelnen Musikschichten und Phänomene werden überwiegend getrennt und beziehungslos nebeneinandergestellt. Nicht aber bei den Menschen der Zeit. Sie leben und erleben das Gesamtgefüge ihrer Musikkultur stärker ausgeprägt. Ein Komponist perzipiert diese Unterschiede viel sensibler und reagiert in seinem Schaffen auf diese unterschiedlichen Schichten bewußt oder unbewußt. Der Forschung stellt sich die anspruchsvolle Aufgabe diese Prozesse im konkreten Musikschaffen aufzudecken. Denn nur durch sie kann sie die Bedeutung der einzelnen Musikgattungen und Werke, als auch den Gesamtkontext einer Musikkultur erkenntlich machen.³¹ Alle bilden einen Teil des Musikbewußtseins ihrer Zeit, der Gemeinschaft, als auch jedes einzelnen ihrer Mitglieder.

³¹ Hier stellt sich auch die Frage inwiefern können genetische und historische Entwicklungen in der Volksmusik festgehalten werden. So wie diese Frage z.B. in der slowakischen Volksmusikforschung gehandhabt wurde, mit allen ihren hypothetischen Gedankengängen. Siehe Oskár Elsček, *Genetické teórie >udovej hudby a Kresáňková klasifikácia (Entwicklungstheorien der slowakischen Volksmusik und die Klassifikation des slowakischen Volksliedes von Jozef Kresánek)*, in: Ethno-Musicologicum I, Bratislava 1993, 11–25.

Diese Probleme sind nicht nur Teil der Erforschung jeder Musikkultur, sondern auch eines komplexen Kulturraumes so wie es der mitteleuropäische ist, insbesondere mit seiner vielschichtigen Heterogenität. Auch wenn Musik immer etwas quasi Universelles in sich birgt, wahrscheinlich mehr als die Gattung der bildenden Kunst, und vor allem die Literatur, die sich durch die national sprachlichen Barrieren vom 17. Jahrhundert immer stärker differenzierte. Hinzutreten immerhin auch die Beziehungen zwischen den einzelnen Kunstgattungen, die aus dieser Sicht des Universellen, des Regionalen und Raumübergreifenden sehr unterschiedlich strukturiert sein können.

Wenn wir von Musikdialekten sprechen, ist es ein gesamt von charakteristischen Merkmalen, die sich auf die einzelnen Musikparameter beziehen, metrorhythmischer, tonaler, melodischer, formbestimmender etc. Art. Sie sind Teil sowohl der Persönlichkeitsstile von Komponisten als auch allgemein selektiver musiktechnischer Tendenzen, die sich in der Werk- und Gattungsauswahl manifestieren.

Diese Probleme allgemeiner Art begleiten unser Verständnis der europäischen Musikkultur, die zweifelsohne ihre eigene Relevanz auch aus der Sicht der Musikkultur Mitteleuropas haben.

4. Musikgeschichten Gesamt- und Mitteleuropas – ihre Entwicklung und Beziehungen

Mitteleuropa ist ein spezifisches Abbild Europas in einem begrenzten Raum. Alles was sich in der Musikgeschichte Europas abgespielt hat, fand seine angepaßte Entsprechung, Reflexion und Reaktion auch in der mitteleuropäischen Musikentwicklung. In manchen Regionen stärker reflektierend in anderen variabel gehandhabt. Hier muß von vorne herein auf einige Gemeinsamkeiten dieser Mikroräume hingewiesen werden. Der mittelwestliche Raum mit Österreich (auch mit seinen Unterregionen), weiter mit Bayern, der Westschweiz, hat nicht nur seine sprachlichen Gemeinsamkeiten, sondern auch sich überschneidende, gemeinsame mikroregionale Musikentwicklungen und Stilbereiche. Südostdeutschland (z.B. Sachsen, Thüringen u.a.), ebenso wie Schlesien, Tschechien und die böhmischen Grenzländer waren miteinander nicht nur konfessionell, sondern auch durch die protestantische Kirchenmusik und Musiktradition im weiteren Sinne des Wortes verknüpft. Der Osten Österreichs, die Slowakei, Teile West- und des heutigen nördlichen Ungarns (der Republik Ungarn – nicht im Sinne Ungarns, eines noch immer verwendeten antiquierten historischen Begriff, der keine kulturelle und staatspolitische Gegenwart respektiert), unterlagen ähnlichen Determinationen musikhistorischer Art. Dies bezieht sich z.B. auf die südlichen Teile Österreichs (mit Kärnten, der Steiermark) und Slowenien. Die migrierenden Komponisten waren z.B. Jacobus Gallus, Samuel Capricornus, Juraj Družický, Gaudentius Dettelbach, aber auch Franz Liszt und Ján Levoslav Bella, ebenso Béla Bartók – um nur einige Namen zu nennen. Es waren in der Regel Musiker und ihre Werküberlieferung, verbunden durch eine ähnliche musikalische Haltung und Gattungsauswahl. Entsprechend der Zeit, des aktuellen kulturellen Raumes in dem sie wirkten, mitbestimmt durch ihre spezifischen persönlichen stilistischen Präferenzen. Es war der sozial bedingte Lebens- und Kulturraum, der ihre Aktivität bestimmte.

Die erwähnten Beziehungen aber generell gelten zu lassen, wäre unzutreffend. Die inneren kulturgeographischen, musikalischen Beziehungen änderten sich in jeder Epoche und geschichtlichen Periode. Dies geschah im Zusammenhang mit den sich verändernden Einflußzonen und kulturhistorischen Prozessen Mitteleuropas. Es war der Kontext des Kulturraumes, die Beziehungen zu den ihnen nahe stehenden Kulturen, die einen stabilisierenden Einfluß ausübten. Es gilt von Fall zu Fall diesen festzustellen, um ihre individuellen Auswirkungen kennzeichnen zu können. Das ist der Grund, weshalb wir keine mitteleuropäische Musikgeschichte haben, weshalb solche Versuche nur vereinzelt vorliegen. Auf das Mittelalter bezogen wurden diese früh von Franz Zagiba unternommen, mit seiner Reihe: *Forschungen zur älteren Musikgeschichte*, mit seiner einleitenden Monographie *Musikgeschichte Mitteleuropas I*.³² Um diesen Raum in seiner spezifischen Ausprägung zu kennzeichnen schreibt Zagiba: »Im Unterschied von Westeuropa hat die Musikentwicklung Mitteleuropas auf verschiedenen Gebieten Bodenständiges aufzuweisen, so etwa im frühzeitlichen Musikinstrumentarium oder in der Praxis des gregorianischen Gesanges im Frühmittelalter, der im Rahmen der Missionen aus Italien, Irland oder Byzanz hier seinen musikalisch-liturgischen Niederschlag fand.« (S. 9). Diese frühmittelalterliche Tradition im südlicheren Raum Mitteleuropas, in Slowenien, untersuchen aus quellenerschließender Sicht Beiträge in thematischen Sammelbänden.³³ Die Ausgabe zum 60. Geburtstag Theophil Antoniceks hat einen enger gefaßten Titel: *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*,³⁴ und konzentriert sich ebenfalls auf Spezialstudien. Sie hatten überwiegend einen regional-übergreifenden Charakter aber keine Ambitionen eine systematische überblicksartige Zusammenfassung vorzulegen. Dies ist nur ausnahmsweise versucht worden.³⁵ Die Veranstaltung von Konferenzserien, Symposien in internationaler Besetzung, besucht von Forschern aus den Ländern Mitteleuropas, waren in den 90er Jahren der gangbarste Weg, um mitteleuropäische Kultur- und Musikvergleiche durchzuführen. Zu ihnen gehört eine weitere Serie von veröffentlichten Sammelbänden – *Historia Musicae Europae Centralis*, die in Bratislava erschien. Sie wurden Anfang der 90er Jahre von Pavol Polák (1994, 1997) initiiert.³⁶ Vorerst waren die Tagungen den dominierenden instrumentalen und vokalen Stilentwicklungen der klassizistischen und barocken Musik in Mitteleuropa gewidmet. Wie sich im Lauf der Jahre die Interpretation der mitteleuropäischen und nationalen Musikgeschichten veränderte, ist aus den Worten von Gernot Gruber ersichtlich: »In den 1970er Jahren, bei unseren Über-

³² *Musikgeschichte Mitteleuropas von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts*, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs Wien 1976. Hier wird der zentrale Teil Mitteleuropas behandelt, der Grenzbereich zwischen Österreich und den slawischen Völkern, insbesondere den Slowaken.

³³ *Medieval Music in Slovenia and its European Connections*, Jurij Snoj (Hg.), Proceedings from the international symposium, Ljubljana, June 19th and 20th 1997, Scientific Research Centre SASA, ZRC Publishing Ljubljana 1998.

³⁴ Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.). Verlegt bei Hans Schneider Tutzing 1998.

³⁵ Oskár Elschek, *Musikgeschichtliche Prozesse im mitteleuropäischen Raum und ihre musikwissenschaftliche Reflexion*, in: *Österreichische Musik u.w. E. Hilscher (Hg.)*. Tutzing 1998, 11–27.

³⁶ Pavol Polák (Hg.), *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, ASCO Art & Science Bratislava 1993 (*Historiae Musicae Europae Centralis* 1); derselbe, *Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*, Academic Electronic Press Bratislava 1997 (*Historia Musicae Europae Centralis* 2).

legung zur ersten Auflage der Musikgeschichte Österreichs haben wir uns zu einer strengen Begrenzung unseres Darstellungsraumes auf das Gebiet der heutigen Republik entschlossen. Dies geschah zum einen aus Gründen der Pragmatik, um eine beherrschbare Materialfülle zu erhalten, und ließ sich auch mit dem Hinweis darauf, daß das heutige Österreich in etwa den Kernländern der Habsburger entspricht, historisch einigermaßen legitimieren. Zum anderen scheuten wir uns, historische Kulturbeziehungen über die heutigen politischen Grenzen hinweg eingehender zu erörtern, um nicht den Verdacht einer kulturellen Vereinnahmung ehemals habsburgisch beherrschter Länder zu erregen. Jeglicher, und sei es auch bloß ein in ferne Geschichte projizierter Hegemonismus ist uns auch heute fremd – dennoch stehen wir vor einer gewandelten Situation, die uns und unsere Kollegen aus anderen Ländern unverkrampfter agieren und auch Gemeinsamkeiten in angemessener Weise aussprechen läßt.³⁷ In den folgenden Jahrzehnten erfüllten sich diese Vorstellungen, auch wenn die Schwierigkeiten bei der Erfassung mitteleuropäischer und der Landesgeschichten der Musik, nicht geringer wurden. Die Zusammenarbeit hat zugenommen und der Dialog bei der Klärung quellenkundlicher und stilistischer Fragen wurde zutreffender und detaillierter. Ende der 90er Jahre folgte der Konferenzserie von Pavol Polák, auf die klassizistische und barocke Vokal- und Instrumentalmusik Mitteleuropas ausgerichtet, eine weitere Tagungsserie. Sie wurde von Ladislav Kačič veranstaltet, diesmal unter der Schirmherrschaft des Kabinetts für Slawistik der Slowakischen Akademie der Wissenschaften. Es war ein Trio von internationalen Konferenzen und Veröffentlichungen, die vorrangig der geistlichen Musik gewidmet waren. Sie standen im Bezug zu den geistlichen Orden und ihrer musikalische Bedeutung. Es war die Musik der Gegenreformation und die Behandlung eines wichtigen Gesangsbuchs, des Cantus Catholici, mit einer reichen Bezugsstruktur zur Musik der mitteleuropäischen Länder, die als Tagungsthemen gewählt wurde. Die von Ladislav Kačič übernommenen Tagungen, die die geistlichen Musikgattungen analysierten, waren viel stärker auf die früheren Entwicklungen des 16. und 17. Jahrhunderts ausgerichtet.³⁸ Auf die besondere Situation der Erforschung des Kirchenliedes nimmt das Vorwort des Herausgebers (Zum Geleit) Bezug, wenn er meint: »Das Kirchenlied ist nicht nur ein typisch internationales Forschungsobjekt (mit vielen Konsequenzen) sondern auch eine Erscheinung, die bekannterweise 'keine Grenzen kennt', eine Erscheinung, die im wahrsten Sinne des Wortes 'international' (trotz der verschiedenen Sprachen) ist. Die Problematik des slowakischen Kirchenliedes des 17. Jahrhunderts ist jener des tschechischen, österreichischen, ungarischen und polnischen sehr verwandt; auch diese Konferenz zeigte, daß viele gemeinsame Probleme 'auf dem Tisch' liegen. Eine neue Sparte stellt das 'sich Öffnen' zum Osten, zum paraliturgischen Lied des byzantinischen Ritus vor, nicht nur in der Slowakei,

³⁷ Gernot Gruber, *Konzeptionelle Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung im mitteleuropäischen Raum*, in: P. Polák (Hg.), *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. ASCO Bratislava 1994, S. 21–22.

³⁸ Ladislav Kačič (Hg.), *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentismus und Josephinismus*, Academic Electronic Press Bratislava 1997; derselbe, *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei*, Academic Electronic Press Bratislava 2000; derselbe, *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe (Cantus Catholici und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa)*, Slawistisches Kabinet SAW. Bratislava 2002.

sondern auch in der Ukraine. Es zeigt sich schon heute (ein wenig paradox), daß in der Vergangenheit Westen und Osten in der Musik mehr als heute verbunden waren.³⁹

Jede Musikgattung hat unterschiedliche nationale und internationale Facetten, auch ein solches Phänomen wie die Volksmusik. Sie wird viel stärker als traditioneller Träger von ethnischen Stileigenschaften verstanden. Aus dieser Sicht war die mitteleuropäische Volksmusikforschung und Ethnomusikologie über eine lange Zeit in internationale komparative Projekte eingebunden. Es war die Volksmusik der Karpaten und des Balkans, aber auch neuere stilistische Entwicklungen, die untersucht wurden.⁴⁰ Die Volksmusikforschung war von ihren Anfängen an auf internationalen vergleichenden Methoden und Strategien aufgebaut, wie das die Gründung spezialisierter Studiengruppen im Rahmen des International Council for Traditional Music in der UNESCO dokumentieren. Sie wurden überwiegend von Forschern aus Mitteleuropa geleitet und auch thematisch bestimmt.⁴¹

In der erwähnten Serie von länder- und raumübergreifenden Untersuchungen ist noch auf eine weitere thematische Facette zu verweisen, auf jene die der slawischen Musik gewidmet war. Es ist nicht von ungefähr, daß gerade die drei letzten erwähnten Bände von L. Kačič im Slawistischen Kabinet der Slowakischen Akademie herausgegeben wurden. Es ist aber auch die vor zwei Jahrzehnten veranstaltete Tagung *Music of the Slavic nations and its influence upon European musical culture*, die auf Musikbeziehungen und Besonderheiten der Kontakte und Entwicklungen zwischen den slawischen Ländern und Nationen verwies. In diesem slawischen Bezug ist noch auf die ältere Tagung zu verweisen, die sich vor allem auf die altslawische liturgische Musik und die Volksmusik konzentrierte.⁴² Es war die Zeit in welcher versucht wurde eine Slawistische Musikwissenschaft zu begründen, wie sie Igor Belza vorschwebte, mit seinen Monographien der polnischen und tschechischen Musik gewidmet. Auch regionale und nationale Teilbereiche der slawischen Musikkulturen wurden untersucht,⁴³ wie das bei der Publikation von Dragotin Cvetko getan wurde, in seiner *Musikgeschichte der Südslawen*, welche mittel- und südslawischen Beziehungen in den europäischen Kontext einfügte.⁴⁴ Länder- oder nationale Musikkultu-

³⁹ L. Kačič (Hg.), *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe (Cantus Catholici und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa)*, Slawistisches Kabinet SAW, Bratislava 2002, S. 9.

⁴⁰ Oskár Elsček (Hg.), *Stredoeurópske štýly tradičnej hudby a tanca (Middle European Stiles in Traditional Folk Music and Dance)*, ASCO art & science Bratislava 2002.

⁴¹ Es war z.B. die Studiengruppe für Analyse und Klassifikation, die Studiengruppe für die Herausgabe der historischen Quellen der Volksmusik, die Studiengruppe für Volksmusikinstrumente u.a., wie das aus ihren Berichten ersichtlich ist: Andreas Michel, *Publications and Activities of the ICTM Study Group on Folk Musical Instruments*, in: Yearbook of the ICTM 23, 1991, 172–180; Oskár Elsček, *Publications and Activities of the ICTM Study Group on Analysis and Systematization*, dtto, 181–188; Wolfgang Suppan, *Publications and Activities of the ICTM Study Group on Historical Sources of Folk Music 1967–1988*, dtto. 189–194.

⁴² Ladislav Mokřý (Hg.), *Anfänge der slawischen Musik*, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften Bratislava 1966.

⁴³ In dieser Beziehung muß erwähnt werden, daß ich auf die umfangreiche Literatur der polnischen und tschechischer Musikgeschichtsforschung nur sehr beschränkt verwies, um den Rahmen dieses Beitrages nicht weitgehend sprengen würde

⁴⁴ *Musikgeschichte der Südslawen*, Bärenreiter Kassel u.a. Založba Obzorja Maribor 1975.

ren übergreifende Aspekte waren in der Regel auch in den tschechoslowakischen musikgeschichtlichen Synthesen enthalten, vor allem in heimatkundlichen Enzyklopädien und Synthesen.⁴⁵ Dies ist in vielen mitteleuropäischen Ländern geschehen, abgesehen von den selbständigen synthetischen Werken, auf die ich in anderen Veröffentlichungen hingewiesen habe.⁴⁶

Auch wenn zahlreiche internationale musikwissenschaftliche Aktivitäten in Mitteleuropa sich mit einem breiteren kulturgeographischen Themenkreis beschäftigen, die aus der internationalisierten Musikentwicklung resultieren, so ist doch die üblichere, aber auch qualitativ organischere Art, die Musikgeschichtsschreibung, wie sie im nationalen oder Länderrahmen verwirklicht wird, darzustellen. Sie schließen keine länderübergreifende Entwicklung und Phänomene aus, sondern interpretieren sich meist gemäß ihrer geographischen und ethnisch-kulturellen Besonderheiten. Es kann nicht meine Aufgabe sein, den Anteil der weiter gefaßten europäischen und mitteleuropäischen Beziehungen in solchen nationalen Musikgeschichten zu werten.⁴⁷ Es ist aber augenscheinlich, daß ihr Schwerpunkt in den nationalen oder länderbegrenzenden Umfang liegt. Dies entspricht ja auch ihrer kulturhistorischen und funktionellen Einfügung, in welcher die jeweilige Musik gelebt hat, unabhängig von ihrer Provenienz oder Entstehungsgeschichte. Diese, vor allem in der frühen und älteren Musikgeschichte zu eruieren, sie entsprechend quellenmäßig zu erfassen und einzuordnen, ist häufig besonders schwierig. Und hier beginnen nicht selten die Probleme, denn der Wirkungsort und der Wirkungskontext ist ein unterschiedlicher, im Vergleich zu jenem, wo sich diese musikgeschichtlichen Quellen heute befinden. Diese nicht genügend sensible Ignoranz in der Einordnung und Wertung der Quellen in ihrem Wirkungs- und Entstehungsland ist ein häufig auftretendes Problem der mitteleuropäischen, aber nicht nur der mitteleuropäischen Musikgeschichtsforschung. Das erfordert ein besonders sorgfältiges, korrektes und einsichtiges Verfahren, sich des rein nationalen und nationalistischen Blickwinkels zu entledigen, um die Musik zu begreifen und historisch zu interpretieren. Auch die alten und neuen Grenzziehungen, welche die historischen regionalen Verschiebungen verunsichern, ist an den veröffentlichten Länder-Musikgeschichten kaum ablesbar, sie wurden meist ignoriert oder verschwiegen. Wird das Konzept der mitteleuropäischen Musikgeschichten nur ein nationales und nur nach Ländern und Regionen begrenzt verstanden bleiben? Wird die Vielschichtigkeit der jeweiligen kulturgeschichtlichen Einordnung der Musik berücksichtigt werden? Davon hängt die Qualität der erreichten Forschungsergebnisse ab.

Die sprachliche Barriere spielt bei den Forschungen eine nicht unerhebliche Rolle, insofern nur solche Veröffentlichungen von der internationalen und länderübergreifenden Musikwissenschaft gelesen, verstanden und akzeptiert werden, die in Welt-

⁴⁵ Ladislav Mokřý, *Slovenská hudba*, in: Československá vlastiveda IX, Umní 3 Hudba, Praha 1971; Richard Rybarič, *Hudba*, in: Slovensko IV, Kultúra I., Bratislava 1979.

⁴⁶ Oskár Elschek, *Definy slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, ASCO art and science Bratislava 1996 (engl. Ausgabe 2003), und derselbe, *Musikgeschichtliche Prozesse im mitteleuropäischen Raum und ihre musikwissenschaftliche Reflexion*, in: Österreichische Musik u.w. E. Hilscher (Hg.), Tutzing 1998, 11–27.

⁴⁷ Dies ist z.T. geschehen in Oskár Elschek (Hg.), *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present*, VEDA Publisher of the Slovak Academy of Sciences Bratislava 2003, im Kapitel: Slovak Music in the Social and Cultural Context of Europe, S. 15–44, insbesondere: The Musical History of «Small» Nations, S. 23ff.

sprachen erscheinen. Bei 80% der Veröffentlichungen ist dem aber nicht so. Sie erscheinen in den Landessprachen. Sie bleiben von der internationalen Musikforschung weitgehend unberücksichtigt und unausgewertet und spielen nur in der heimischen Forschung jene Aufgabe die ihnen zusteht. In den einzelnen Ländern Mitteleuropas stehen jeweils an die 5–10 Synthesen (z.T. auch mehrbändige) zur nationalen Musikgeschichte zur Verfügung. Insbesondere in Polen, Tschechien, der Slowakei usw., die aber in den Landessprachen verfaßt wurden. Außerdem gibt es in den einzelnen Ländern zahlreiche spezielle musikgeschichtliche und musikwissenschaftliche Zeitschriften und Sammelbände, die sich mehr als ein Jahrhundert der Erforschung ihrer Musikkultur in landessprachlichen Veröffentlichungen widmen. Sie wurden und werden von der europäischen Musikforschung wegen ihrer sprachlichen Begrenztheit, und jeweils auch von den »anderen« nicht rezipiert. Mit diesem Zustand kann keine zufriedenstellende internationale Musikforschung verwirklicht werden. Sie kann nicht aus Fragmenten und Auszügen von Forschungsergebnissen bestehen.

Musik als Adaption und Neuschöpfung in Mitteleuropa

Jeder musikgeschichtliche Ablauf ist eine Summe eigener und übernommener Werküberlieferungen. Und dies ist auch in Mitteleuropa der Fall, wobei hier zumindest eine Viererbeziehung ins Kalkül gezogen werden muß:

- 1) die Schicht des gesamteuropäischen stilistischen Ablaufs,
- 2) jene des mitteleuropäischen Repertoires, der jeweiligen Länderentwicklung, also in einem gewissen Sinne die nationalen und multinationalen Entwicklungen in ihrem Gesamtrahmen.
- 3) Zu diesen kommt noch der regionale und mikroregionale Rahmen, mit seinen kultursozialen und geschichtlichen Besonderheiten.
- 4) Stadtgemeinschaften, inneregionale oder überregionale Fürstenhäuser, Familiensitze, Klöster und Orden, Schulen und andere quasi institutionelle Bereiche, prägen künstlerische Individualitäten, und sind weitere Faktoren, welche die Entwicklung beeinträchtigt haben.

Allen diesen stilbildenden Bereichen muß der gebührende Platz in der musikgeschichtlichen Forschung zugewiesen werden. Dies bezieht sich allerdings nicht nur auf die Kunstmusik, sondern gleichermaßen auf die Popular- und Volksmusik. Es ist ein vielschichtiges musikalisches Netzwerk, welches eine Gesamtheit von kulturellen Aspekten in der Musikgeschichte bilden.

Mitteleuropa ist aus dieser Sicht der europäischen Musikgeschichtsforschung ein relativ interessantes, aber ein ebenso kompliziertes Forschungsgebiet. Vor allem im Hinblick auf die am Anfang erwähnte multiethnische Entwicklung, auf die Formung der einzelnen innerregionalen Kontinuitäten, der nationalen Musikkulturen, ebenso wie auf die Vielzahl der länder- und kulturübergreifenden Probleme und ihre sprachlichen Grenzen. Diese sind nur in einer fruchtbaren und sachlichen Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Länderforschungen und Institutionen zu überwinden, um außer auf das Mosaik der einzelnen Musikkulturen Mitteleuropas auch auf ihre wesentlichen verbindenden Elemente hinweisen zu können.

UDK 78:323.1

Ivan Florjanc

Akademie für Musik, Universität in Ljubljana
 Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma
 Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
 Papeški inštitut za duhovno glasbo, Rim

Übernationales und nationales in der Musik

Nadnacionalno in nacionalno v glasbi

*„Regnum unius linguae uniusque moris
fragile et imbecille est.“*

*Ein Königreich, das aus einer Sprache und einer Kultur besteht,
ist zerbrechlich und schwach.
Heiliger Stefan, Ungarischer König*

ZUSAMMENFASSUNG

Beim Erforschen von nationalen und übernationalen Segmenten in der Musik ist der interdisziplinäre Zugang verpflichtend. Alle drei Begriffe in der Überschrift bleiben – trotz eines anderen Anscheins – immer noch ohne deutlicheren Definitionen. Der Begriff Nation hat sich lediglich in den letzten Jahrhunderten schon mehrmals verändert. Heute aber sind wir Zeugen von mehrschichtigen Identifikationsprozessen. C. L.-Strauss hat den Begriff Rasse ausgehöhlt und ihn mit Kultur gleichgesetzt, in der die Sprache die Rolle der ausschlaggebenden Diskriminante spielt. Die linguistische Analogie ist daher ein greifbares methodologisches Modell auch bei der Erforschung der Musik auf einem bestimmten geographischen Gebiet. Die nationalen und übernationalen Segmente (auch Segmente der Musik) auf einem geschlossenen geographischen Gebiet – wie z. B. Mitteleuropa – werden so langsam mit Hilfe einer Art kulturkundlicher Psychoanalyse in das Bewusstsein eindringen, d. h. mit Hilfe des Prozesses, bei dem durch das Vergleichen von unzähligen Angaben jenes ins Bewusstsein gerufen wird, was in den einzelnen Kulturen *un-* und *unter-*bewusst bzw. selbstverständlich ist. Diese Arbeit ist – außer einigen wenigen Ausnahmen – noch nicht getan.

POVZETEK

Pri študiju nacionalnih in nadnacionalnih segmentov v glasbi je meddisciplinski pristop obvezen. Vsi trije pojmi v naslovu ostajajo kljub drugačnemu videzu še vedno brez določnejših definicij. Pojem narod se je v zadnjih stoletjih že večkrat spreminjal, danes pa smo priča večplastnim identifikacijam. C. L.-Strauss (1971) je pojem rase, ki je bil pri definiranju nacije v 20. stoletju odločilen, identificiral s kulturo. Znotraj nje pa je po njegovem odločilna diskriminanta zlasti jezik. Lingvistična analogija je zato priročen metodološki model tudi pri študiju glasbe na zaokroženem geografskem področju. Nacionalni in nadnacionalni segmenti (tudi glasbeni) na področju kot npr. Srednja Evropa bodo lahko prikapljali v zavest s pomočjo neke vrste kulturološke psihoanalize, to pomeni s procesom, ko ob primerjavi številnih podatkov prinašamo v zavest tisto, kar je v posameznih kulturah *ne-* in *pod-*zavestno, oziroma samoumevno. Razen par izjem še to delo ni storjeno. Srednja Evropa, kjer se na malem prostoru stikajo številni narodi – torej kulture, je tudi kot enota odigrala v novejši zgodovini v več ozirih ključno vlogo. Zato lahko pomeni edinstven ne le glasbeni ampak širok kulturološki primer, ki mu je vredno posvetiti študijsko pozornost tudi z vidika sedanjih in prihodnjih družbenih odločitev.

Auf dem Symposium, das die musikalische Identität Mitteleuropas zum Thema hat, ist es notwendig drei Schlüsselbegriffe, auf denen unsere Erörterungen beruhen, zumindest in globalen Umrissen zu streifen: übernational, national und Musik. Normalerweise sind wir überzeugt, dass jeder dieser Begriffe klar und eindeutig ist und wir daher darunter ein und dieselbe Sache verstehen bzw. wir stellen uns vor, dass wir ein und dasselbe Begriffsverständnis davon haben. Es ist aber sofort ersichtlich, dass dem nicht so ist. Alle drei Begriffe stammen aus einem Bereich, der mit ganz persönlichen, tiefgründigen und obendrein äußerst intimen Schichten verflochten ist, die zwangsläufig den Begriffsinhalt bestimmen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Wort „Mama«: Dem Anschein nach handelt es sich im ersten Augenblick um einen objektiven Begriff, dennoch lässt sich aber schnell erkennen, dass jeder in den Wortinhalt die eigenen Erfahrungen, die eigene Bedeutung hineininterpretiert. Abstraktionen sind zwar auch beim Begriff „Mama« möglich und notwendig, jedoch stellt sich hierbei die Frage, womit wir es dann zu tun haben? Die Begriffe übernationales, nationales und Musik verhalten sich sehr ähnlich.

Es ist nicht notwendig, die komplexe und komplizierte Gesellschaftsstruktur Mitteleuropas gesondert hervorzuheben. Man kann sie bereits mit der folgenden schlichten Tatsache anschaulich darstellen, die auch ein Teil meiner persönlichen geschichtlichen Erfahrung ist. Meine Mutter ist heute 94 Jahre alt. In all ihren Jahren lebte sie bereits in fünf verschiedenen Staaten, obwohl ihr ständiger Wohnsitz immer derselbe geblieben ist: Österreich-Ungarn, altes Jugoslawien, Deutschland (Drittes Reich), neues Jugoslawien und heute Slowenien. Dasselbe erlebten in dieser Zeit die Bewohner von mindestens zehn verschiedenen Nationen Mitteleuropas. Sie leben auf verhältnismäßig kleinem Gebiet, der von Wien – dem einstigen und heutigen idealen Zentrum Mitteleuropas – kaum ein Paar hundert bis maximal tausend Kilometer entfernt ist. Die Plejade der Nationen und der Nationalitäten ist im Herzen Mitteleuropas nun einmal eine ersichtliche und unmittelbar wahrnehmbare Gegebenheit, die von niemandem negiert werden kann.

Die Suche nach nationalen und übernationalen Elementen in der Musik ist daher auf diesem kleinen zugleich aber äußerst vielfältigen Raum Mitteleuropas alles andere als eine leichte und einfache Arbeit. Jede Behauptung über die Präsenz von dem oder jenem nationalen Element in der Musik, beziehungsweise jede Behauptung über den *über*-nationalen Charakter der Musik eines bestimmten Komponisten bzw. von der oder jener geschichtlichen Stilrichtung beruht daher zwangsläufig auf – normalerweise nur stillem, unbewusstem manchmal aber sogar verschwiegenem – subjektivem Verständnis, das wir in die Wörter wie Nation, national/übernational, nationale Kultur, typisch »unsere« Musik oder typisch »unsere« Kultur u. ä. hineininterpretieren. Dieser Beitrag hat die Absicht auf einige grundlegende Fragen aus diesem Bereich aufmerksam zu machen. In jeder Wissenschaft ist die richtige Fragestellung von vorrangiger Bedeutung, um zu Antworten zu gelangen, die zeitlich und wertmäßig das Sekundärstadium des Forschungsprozesses darstellen.

*

Wenn wir das Wort *Nation* unter die Lupe nehmen, das den Wortstamm des eigenschaftswörtlich gebrauchten Wortpaares national/übernational bildet, stellen wir

sofort fest, dass es eine Menge von Begriffen gibt, die das Wort „Nation“ in den letzten ungefähr drei- bis vierhundert Jahren enthalten haben. Es geht um den Zeitabschnitt, als sich das geografische und nationale Bild Mitteleuropas etabliert und die Gestalt angenommen hat, die es in etwa noch heute hat.

In der Zeit des Rudolf II. und noch weit über seine Zeit hinaus war auf dem Gebiet des Mitteleuropas der Nationsbegriff aus der Renaissance bzw. dem Humanismus vorherrschend (1): Mit dem Wort *Nation* bezeichnete man damals die regionale, lokale oder soziale Zugehörigkeit, aber auch verschiedene Körperschaften. Von nationaler Zugehörigkeit in dieser Zeit zu sprechen, ist daher noch ohne Bedeutung. (2) Erst das 18. Jahrhundert (Vico, von Muralt, Voltaire, Herder) legte die Grundlage für ein Verständnis, in das sich der Begriff, der sich zur Zeit der französischen Revolution herausgebildet hat, wie ein Edelreis einpflanzte: Die *Nation* verstanden als *kollektive* Einheit bzw. als *Volk*, mit dem politischen Selbst-Bewusstsein, ein legitimer Träger der Staatshoheit zu sein – im Gegensatz zum Monarchen oder den privilegierten Schichten. (3) Die Zeit, die wir üblicherweise als das Zeitalter der Romantik bezeichnen, ist voll mit intellektuellen Anstrengungen (Fichte, M. de Stael, Manzoni, Mazzini, Prešeren u. a.), die Charakterzüge dessen, was wir als *Nation* benennen, abermals mehr oder weniger erfolgreich zu definieren. In dieser Zeit tritt die *Sprache* als maßgebliches Kriterium in den Vordergrund. Die Idee von der Sprache als grundlegende Diskriminante beim Definieren der Nation verbindet sich in der damaligen Zeit eng mit der politischen Kultur des liberalen, demokratischen aber auch konservativen Charakters. Eine Mischung aus diesen Zügen war der Nährboden für die ideologische Aufladung zahlreicher Nationalbewegungen im Europa des 19. Jahrhunderts. Insbesondere im deutschsprachigen Umfeld haben sich in dieser Zeit zwei Bedeutungen für den Begriff *Nation* gebildet: *Kulturnation* und *Staatsnation*. Das Gewimmel neuer Staaten am Ende des ersten Weltkrieges, die sich nach dem nationalen Prinzip formiert haben, wurde von der mehrmals kontradiktorischen Weiterentwicklung der Idee Nation im Einklang mit den ideologischen und kulturellen Hauptströmungen der Zeit einschließlich jener begleitet, die von internationalem Charakter waren wie z. B. der Liberalismus, der Sozialismus, der Kommunismus. Ein schöner zeitlich bedingter Begriffsabglanz dieser Entwicklung ist die Bezeichnung der damals – im Jahre 1919 – neu gegründeten internationalen Gemeinschaft der Nationen, der am 1. Januar 1942 die Neugründung der Vereinten Nationen (ONU) folgte, die noch heute unter der gleichen Bezeichnung existiert und alle Völker der Erde umfasst.

Die ideelle und praktische Zusammenfügung der Begriffe *Nation* und *Staat* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts, ließ die Nationalismen aufkeimen und sich ausbreiten, die wir uns bis heute auch in Mitteleuropa mit ansehen. Viele machen darauf aufmerksam (F. Chabod), dass im Phänomen der Nationalismen logischerweise und geschichtlich gesehen Ideenmodelle gegenwärtig sind, die naturalistische Komponenten wie z. B. das Land, die Rasse, die Sprache u. ä. beinhalten. Widerstandsfähiger gegen die Gefahr des Nationalismus sollten aber jene Nationen sein, die voluntaristische Züge in den Vordergrund stellen, die sich in Form von freien Wahlen äußern. Zahlreiche Ereignisse in der Geschichte beweisen, dass so eine Unterscheidung gegenstandslos ist: Oft schon waren

wir Zeugen, dass jedes noch so hohe Ideal bzw. Idee in der Lage war, in gegebenen geopolitischen und geschichtlichen Situationen ein starkes nationalistisches Potential bei zahlreichen Völkern in Europa und der Welt in Gang zu setzen.

Auf theoretischem Gebiet hat man, was den Nationsbegriff betrifft, versucht zwischen der Nation als *éthnos* und der Nation als *demos* zu unterscheiden. Mit *ethnos* soll die kulturelle, linguistische und andere ähnliche Zugehörigkeit gemeint sein. Mit dem Begriff Nation, verstanden als *demos*, soll hingegen insbesondere die Staatsangehörigkeit, einschließlich aller Rechte, Pflichten und der Loyalität gegenüber der demokratischen Verfassung gemeint sein. Es geht um eine Unterscheidung, die sich auf das bereits vorhin erwähnte Begriffsverständnis von Nation als *Kulturnation* und *Staatsnation* stützt. Beide Auffassungen gehören vor allem in den deutschsprachigen Raum.

Die heutige Situation überall in Europa, die wir als das Phänomen des *Sich-Zusammen-Schließens* auf höherem über/staatlichen Niveau und der stark zunehmenden *Immigration* von Menschen verschiedenster Rassen und aus allen Kontinenten miterleben, stellt neue Herausforderungen und führt zu neuen Erscheinungen. Es wird immer deutlicher, dass Nationalstaaten – geschichtlich gesehen – lediglich eine eigenartige Klammer sind, obwohl die »Religion« der Nationalstaaten ihre eigenen Märtyrer hat, genauso wie der Glaube. Auf jeden Fall aber ist es immer offensichtlicher, dass Nationalstaaten von kürzerer Dauer sind als die Religion, die einen Teil der Menschheit ausmacht. *Domovina/očetnjava/Vaterland/patria* usw. sind Begriffe, wofür vor noch nicht all zu langer Zeit – auch mit Hilfe emotionaler Unterstützung der Mütter – Tausende ihr Leben gegeben haben. Heute aber lösen gerade dieselben Begriffe bei einzelnen Personen eines bestimmten Staates den Prozess einer neuen Identitätssuche, einer Identitätserneuerung, einer radikalen Vervollständigung der persönlichen Ausweiskarte aus.

Das altehrwürdige vereinte Mitteleuropa kann in so mancher Hinsicht ein so manches Lösungsmodell bieten. Wir müssen aber einige Jahrhunderte weit zurückgreifen und die damaligen Modelle gründlich und neu überdenken.

*

Heute ist es erforderlich den Begriff der nationalen Identität auf dem Gebiet des gesamten Europas zu vertiefen. Ähnlich wie seinerzeit auf dem Gebiet des Mitteleuropas ist es unabdingbar von *übernationaler* und *internationaler* Identität im Bezug auf die nationale Identität zu sprechen. Die internationale Identität tritt immer dort und dann in Erscheinung, wo bzw. wenn die übernationale Identität aufkeimt bzw. im Begriff ist sich zu bilden. Auch hier ist es wiederum notwendig, das Verhältnis eines Teiles im Bezug auf das Ganze auf allen Ebenen zu definieren: auf der Ebene der Staaten, der Völker, religiöser und Rassengruppierungen u. ä. Es geht um das Definieren des Verhältnisses zwischen partikulär und allgemein und umgekehrt. Im Römischen Reich war es der Pantheon, der die beiden Dimensionen *partikulär-allgemein*, *Teil-Ganzes* sanktioniert und mit Erfolg bewertet hat. Jeder Gott eines noch so kleinen Volkes hatte im Pantheon in Rom seinen genau bestimmten Platz, was damals mit Hilfe von religiösen Symbolen die Anerkennung heutiger Begriffe von nationaler und persönlicher Identität bedeutete.

Der erwähnte Prozess der neuerlichen und mehrschichtigen Identifikation (C. Ginzburg) ist heute ein vielfältiges und äußerst stark verästeltes Geschehen. Ein sehr festes Kriterium dabei können verschiedene Perspektiven des Zugehörigkeitsgefühls sein:

- Identifikation auf Basis der Assimilation: So mancher Slowene war z. B. ein stark assimilierter Jugoslawe, jedoch der Angriff auf Slowenien im Jahre 1992 hat dieses spezifische Zugehörigkeitsgefühl vollkommen zunichte gemacht. Oder: Die Österreicher haben z. B. mit dem Anschluss einen Teil ihrer spezifischen Zugehörigkeit verloren, wie auch die Slowenen, Kroaten, Tschechen, Juden u. a. sie verloren haben, doch die Rassengesetze, die bei den anderen den Verlust der spezifischen Zugehörigkeit bewirkt haben, haben die Österreicher nicht berührt. Das Zugehörigkeitsgefühl der Österreicher wurde dadurch nicht beeinträchtigt. Meine Mutter fühlte sich als Österreich-ungarische Slowenin und nicht als slowenische Staatsangehörige der Österreich-ungarischen Monarchie und erinnert sich auch heute noch gern an den Österreich-ungarischen Staat ungeachtet dessen, dass ihr Bruder und ihr Vater im ersten Weltkrieg schwer verletzt wurden. Das Dritte Reich ist ihr völlig fremd geblieben.
- Identifikation auf Basis der Rassenzugehörigkeit: Die Identifikation aufgrund des Blutes, des Erdbodens, des Landes u. ä. kommt insbesondere dort vor, wo Menschen in ein und demselben Ort geboren werden und auch sterben, d. h. in der Gesellschaft derselben Menschen. Das Gleichsein und die Zugehörigkeit werden in so einem Umfeld als etwas Naturgegebenes erlebt. Heute geht dieses Zugehörigkeitsgefühl infolge der starken Migration zusehends zurück.
- Identifikation auf Basis der sprachlichen Zugehörigkeit: Dieser Identitätstypus ist vor allem an die Muttersprache gebunden, an jene Sprache, in der jemand denkt/spricht, zählt/rechnet usw.
- Identifikation auf Basis der geographischen Zugehörigkeit: Mitteleuropa hatte und hat hier immer noch einige günstige Möglichkeiten.
- Identifikation auf Basis eines pluralistischen Zugehörigkeitsgefühls: Das multiple Zugehörigkeitsgefühl ist heute wieder eine sehr häufige und verbreitete Erscheinung.
- Schamgefühl als Kriterium der Identifikation: Die Schamhaftigkeit, das Schamgefühl als starkes Zugehörigkeitskriterium – das geschieht immer dann, wenn ich mich schäme etwas zu tun, weil und sofern ich beispielsweise Slowenien – früher Jugoslawien – angehöre (aus meinem Blickwinkel betrachtet). In diesem Sinne ist folgende Frage bedeutsam: Wer schämt sich heute, wenn ein Europäer etwas Böses anrichtet? Ebenso kann ich mich schämen, wenn jemand aus meinem Kreis, dem ich angehöre, etwas Schlechtes macht. Die Scham kann ein sehr starker, wenn nicht der stärkste Indikator des Zugehörigkeitsgefühls sein. Der Zorn hingegen kann als Indikator der Nichtzugehörigkeit herangezogen werden.

Der, der den Prozess der neuerlichen Identifikation bzw. der Um-Identifizierung verwirklicht, ist schließlich und endlich eine Einzelperson, ein Individuum, ein Subjekt, das daher als Knotenpunkt des Geflechts bzw. als Schnittpunkt unterschiedlichster Mengen, einzelner Gesamtheiten und Texturen begriffen werden kann: eine Art Geistes- und Gewissensparlament, dem das sogenannte *Ich* den Vorsitz führt.

Beispiel: Ich stamme aus dem Savinja-Tal, bin ein Slowene, war Staatsbürger von Jugoslawien und Italien, bin männlich und Teil der Menschheit, habe einen Bart und bin von heller Hautfarbe, spreche die slowenische Muttersprache, bin katholischer Christ, Demokrat und Liberaler sowie Pazifist (wenn ich aber physisch angegriffen werde, kann ich mich im Nu in einen Texaner mit einer Pistole verwandeln), bin Komponist, Professor für die Kompositionslehre, Erforscher des Menschen und seiner geistigen Fähigkeiten insbesondere auf dem Gebiet der Musik u. ä., dennoch kann ich auf keines dieser Merkmale reduziert werden. Am wenigsten aber kann meine Identität auf den Fingerabdruck, die Regenbogenhaut oder den genetischen Abdruck beschränkt werden. Und das ungeachtet der Tatsache, dass mich gerade das am genauesten physisch bestimmt bzw. am tiefsten in meinen Körper reicht, in mein physisches *Ich*.

*

Intellektuelle Anstrengungen im letzten halben Jahrhundert haben einige Denkstützpunkte aufgestellt, die versucht haben auf rationalem Wege die Rückkehr der Irrwege beider Weltkriege zu verhindern. Claude Levi-Strauss hat im Rahmen dieser Anstrengungen Behauptungen herauskristallisiert, die heute ein allgemein anerkanntes Denkmodell darstellen: Würden wir innerhalb größerer Gruppierungen von Menschen Rassenunterschiede zu Beginn der Menschheitsgeschichte herausfinden wollen, würden wir uns (C. L.-Strauss, 1971) infolge derselben Tatsache in die Lage versetzen, dass wir nichts erfahren würden. Eine solche Untersuchung würde nicht die Rassenvielfalt, sondern die *kulturelle Vielfalt* aufdecken. Bei der Erforschung der Rassenunterschiede können wir uns auf den Grund des Körpers oder Geistes begeben, auf komplizierte Formen menschlichen Verhaltens, menschlicher Temperamente oder Rassen einlassen und werden immer nur auf *kulturelle Unterschiede* stoßen.

Diese Behauptung widerspricht nicht der Tatsache, dass unterschiedliche Kulturen auf gleichem Raum zusammenleben. Die Kultur einer Gruppierung ist diejenige, die vorgibt bzw. die Festlegungen von geographischen Grenzen, von freundschaftlichen oder feindlichen Beziehungen auch auf dem Gebiet des genetischen Austauschs mit Hilfe von Vermählungen hinnimmt. Die Rasse – folglich auch die einzelne Nation – ist schließlich und endlich nur eine von vielen Funktionen der Kultur. Die Kultur bestimmt die Rasse und nicht umgekehrt, denn sogar jede Kultur selektioniert biologische Merkmale, die wiederum auf die Kultur Einfluss nehmen. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass die Genetiker alte Begriffe wie z. B. *Rasstyp* schon vor geraumer Zeit mit den Begriffen wie *Volk* oder *Bevölkerung*, und das Wort *Rasse* sogar mit der Bezeichnung *genetischer Stock* ausgetauscht haben.

Für unsere Diskussion, wenn wir diesen Gedankenweg fortsetzen, ist jener Gedanke sehr verführerisch, der sich direkt aus Lévy-Strauss' Feststellung ableitet: Es geht um die Möglichkeit des Vergleichens kultureller Modelle mit linguistischen, d. h. mit gesprochener Sprache¹. Es geht um die sogenannte linguistische Analogie.

¹ It. *linguaggio*, engl. *language*, franz. *langage*, dt. Sprache.

Lévy-Strauss hat die linguistische Analogie wortwörtlich genommen. In der gesprochenen Sprache ist es nicht möglich, die Bedeutung direkt aus einzelnen isoliert auftretenden Wörtern, herauszufinden und auch nicht indirekt aus der Lautanalyse dieser Wörter, obwohl im Aussagesatz beides vorkommt. Ähnlich kann die Bedeutung einer kulturellen Erscheinung erst durch das Vergleichen unzähliger Angaben, mit Hilfe des interkulturellen Vergleichs, wie das in der Psychoanalyse gemacht wird, herausgefunden werden: Durch das Vergleichen unzähliger Angaben kann jenes bewusst gemacht werden, was in den einzelnen Kulturen selbstverständlich, infolge im wortwörtlichen Sinne *un-* bzw. *unter-*bewusst ist. Lévy-Strauss setzt es mit *l'esprit humain* gleich, was aber anscheinend bereits schon ein inhaltlicher Doppelgänger zu Durkheims *kollektiver Vernunft* sein kann. Allem Anschein nach klopft Lévy-Strauss – im Unterschied zum Sozialwissenschaftler Durkheim – mit seinem *l'esprit humain* vor allem an die Tür der Ästhetik, es versteht sich – der Ästhetik im weitesten Sinne.

*

Es ist bekannt, dass die gesprochene Sprache zuerst aus Lauten besteht, die so zusammengesetzt sind, dass sie sich intim mit der menschlichen Atmung decken. Mit der Atmung decken sie sich sogar dann, wenn es lediglich um den Gedankengang ohne Worte geht. Die Sprachmodelle sind sowohl klanglich als auch begrifflich kodifiziert und können allseitig Betrachtungs- und Studiengegenstand sein. Gerade dieser Bereich ist durch umfangreiche Forscherbemühungen von Linguisten auf der einen Seite (sie sind insbesondere auf das klangliche, physische Erscheinungsbild der Sprache aufmerksam) bis hin zu Grammatikern auf der anderen Seite (sie sind insbesondere auf das begriffliche, die Physikalität überschreitende Erscheinungsbild aufmerksam) abgedeckt. Eine ähnliche Forschungsatmosphäre durchdringt die Anthropologie und die Musikwissenschaft: die einen schenken mehr Aufmerksamkeit den sichtbaren und »greifbareren« Erscheinungen, für die anderen ist die abstrakte bzw. mentale Hintergrundseite derselben Erscheinungen verlockender.²

Beinahe ein Jahrhundert währende strukturalistische Untersuchungen und Studien haben uns gemeinsam mit den Forschungsergebnissen aus der Phonologie die Funktionsweise phonematischer Modelle weitgehend klar gemacht³. Die Bezeichnung (lat. *significatio*) bzw. die Bedeutung ist demnach mit einer bestimmten Auswahl unter unzähligen möglichen Geräuschen und Klängen sowie deren gegenseitigen Kombinationen beauftragt, die durch die menschliche Stimme erzeugt und wahrgenommen werden können. Mit anderen Worten: Eine bestimmte Bedeutung ist eng verbunden – wenn nicht im bestimmten Maße sogar schon abhängig – von ihren intensitätsmäßigen, höhenmäßigen, zeitlichen, mengen- und qualitätsmäßigen Klangnuancen. Das gilt für alle Sprachen und nicht nur für jene aus dem fernen Osten, die im musikalisch-klanglichem Sinne äußerst feinführend sind.

² Einst sagte man dazu einfach: physisch und metaphysisch.

³ Insbesondere die gründliche Forschungsarbeit Jakobsons auf dem Gebiet der Phonetik und seine linguistischen Untersuchungen hatten einen starken Einfluss auch auf die Ethnomusikwissenschaft und die Musikwissenschaft.

Die blutsverwandtschaftliche Verbindung ersten Grades mit der Musik ist von selbst ersichtlich und muss nicht gesondert bewiesen werden.

*

Hier entspringt vielleicht auch jenes Bedürfnis nach enger Verbindung im Zusammenhang des allumfassenden Wissens der Alten zwischen der Grammatik, der Rhetorik, der Dialektik, der Musik, aber auch der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie.⁴ Dieses Wissen nannte man Weisheit und jede dieser Wissenschaften war stolze und selbstbewusste Dienerin auf ihrem Hofstaat, was für die damaligen Begriffe bedeutet, dass jede von ihnen von adeliger Abstammung war. Die Musik war, wie wir gesehen haben, gleichwertiges – bei einigen Autoren sogar zentrales – Mitglied der allumfassenden göttlichen Weisheit, *sapientia divina*, wobei erstaunlicherweise die Poesie ausgeschlossen war und das mit verächtlichen Beinamen *infima doctrina*, was auf deutsch in etwa folgendes bedeuten würde: minderwertige oder sogar niederträchtige Wissenschaft.⁵ Dieses Primat hat die Musik unter den Wissenschaften verloren, als sie immer mehr zum Malen mit Klängen verkommen ist, eine Art Klangmalerei geworden ist und keine Wissenschaft mehr war. Diese Selbst-Degradierung der Musiker in der modernen Geschichte hat aber Rolle der Musik innerhalb des menschlichen Betätigungsfeldes, das wir so gerne als Kultur bezeichnen, nicht geschmälert. Hier knüpfen wir an die eingangs erwähnten Gedanken an. Jedoch kehren wir lieber zu unserer Analogie zurück, weil sie uns noch einige Schritte tiefer führen kann.

Die Musik nimmt auch heute noch ihren Platz unter den Wissenschaften ein, obwohl ihre damalige Rolle in andere Räumlichkeiten übersiedelt ist. Ich denke vor allem an die Rolle der Phonetik in der Linguistik und darüber hinaus in der Semiologie bzw. Semiotik. Schon allein die Rede, das Gespräch, das Streiten und Scherzen, das Weinen und Lachen u. ä. ist eine Art musikalischer Akt, der in musikalischer Verkleidung auftaucht und wir ihn mit dem Organ, das wir als Gehör⁶ bezeichnen, entkodifizieren.

Lediglich phonetisch betrachtet (was leicht auf das Biologische zurückgeführt werden kann), entsteht der Anschein, dass alle Sprachen einander sehr ähnlich sind, einige zumindest sogar fast gleich. Jedoch dieser einfachen Tatsache steht die konträre aber für alle evidente Tatsache gegenüber: nämlich der aus/gesprochene Gedanke besteht niemals nur in der nebeneinander in bestimmten an den Atemzug

⁴ Diese Verbindung ist präsent seit den Griechen über das gesamte Mittelalter hinweg (im Grunde geht es um den weitreichend Einfluss der karolingischen Reform) bis hin zu den Humanisten und darüber hinaus bis zu den Aufklärern, in verändertem Sinne sogar bis heute.

⁵ Im Mittelalter stellte in diesem Zusammenhang für die damaligen Denker die Frage, warum sich die *göttliche Wissenschaft* in der Bibel poetischer Bilder bedient, eine sehr verzwickte Angelegenheit dar. Darüber spricht Thomas von Aquin in deutlicher und verdichteter Form in seinem Werk *Summa Th., I, 1, 9*: »Utrum sacra scriptura debeat uti metaphoricis«.

⁶ Insbesondere die Verwendung des Wortes *Gehör* ruft in unserem kollektiven Bewusstsein eine allgemeine aber typisch musikalische Erscheinung hervor, dessen wir uns normalerweise nicht bewusst sind: jemandem Gehör schenken, Gehör für Menschen haben, sich Gehör verschaffen, Gehör finden, zu Gehör bringen u. ä. beinahe fast gleich wie jemand hat ein absolutes musikalisches Gehör.

gebundenen Abständen erfolgenden Aufstellung und Anordnung von Phonemen sowie morphologischen Elementen (Morphemen).⁷ Der aus/gesprochene Gedanke ist auf den ersten Blick wahrlich vor allem ein verästeltes grammatikalisches Gebilde, das die Bedeutung (lat. *significatio*, Bezeichnung) mit Hilfe des Aneinander-Reihens von Klängen und Geräuschen bzw. Wörtern und deren rhetorischen Intonationen⁸ vermittelt. Unter den Linguisten gibt es bis heute berechtigterweise kein Einvernehmen über die Existenz von universellen Grundsätzen in der Grammatik, noch weniger über die Art und den Typus dieser Grundsätze.

Die Analysen der Linguisten haben sich bis vor kurzem fast ausschließlich nur auf sequentielle, d. h. lineare, syntagmatische bzw. metonymische Ordnung der wörtlichen Wiedergabe der Klänge konzentriert. In der Musik könnte das die Melodie bedeuten. Das ist vollkommen verständlich, denn gerade diese Gesichtspunkte sind in der rational gegliederten Rede vorherrschend, trotz eines anderen Anscheins. Die Linguisten wollten daher zuerst herausfinden, wie einige Abläufe von Wortgliederungen jene Stufe erreicht haben, dass es ihnen gelungen ist, einen Sinn zu erlangen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Linguisten überhaupt nicht von den Anthropologen der Kultur der Boas-Schule. Die linguistische bzw. kulturelle Ganzheitlichkeit wäre demnach nur die einfache Summe des linearen Zählblattes sequentiell zusammengesetzter Teile, die wir einzeln wahrnehmen können. Die kulturelle bzw. sprachliche Aufsplitterung ist aber in Wirklichkeit eine sehr komplexe und komplizierte Erscheinung.

Parallel – beziehungsweise reziprok dazu – schenken die Linguisten bisher weniger Aufmerksamkeit den synchronischen, symbolischen, paradigmatischen und metaphorischen Gesichtspunkten, die den Sinn direkt vermitteln können, d. h. vor allem mit der Synthese. Die Metapher bzw. das Sinnbild in der Rede kann mit der Harmonie in der Musik verglichen werden. Sie ist überwiegend vor allem in poetischen Mitteilungen sowie in magisch/religiöser Sprachverwendung präsent.⁹ Hier steckt vielleicht der Grund, warum es lediglich in der Musiksprache (sofern sie so bezeichnet werden kann) möglich ist, mehr Bedeutungen gleichzeitig auszudrücken (sofern auch diese so bezeichnet werden können). Aus diesem Grund ist die Musik scheinbar hermetischer und erweckt den Eindruck der Unnahbarkeit, wenn nicht

⁷ Das Verhältnis zwischen dem Phonem und der Bedeutung wird mittels der Kombinationsreihe des Wortes *Roma* schön deutlich gemacht, die in italienischer Sprache erst in der fünfzehnten (*mora*, Strafe bei verspäteter Zahlung) bzw. vierundzwanzigsten Kombination (*amor*, Liebe) Wörter erzeugt, die in italienischer Sprache einen Sinn ergeben:

Roma – ramo – rmao – roam – raom – rmoa
 orma – oram – omar – omra – oamr – oarm
 mroa – mrao – *mora* – moar – maor – maro
 arom – armo – aorm – aomr – amro – *amor*

⁸ Mehr darüber in Chomsky, *Syntactic Structures* (1957) und in *Language and Mind* (1968). Dieses zweite Werk vgl. auch mit der lt. Übersetzung *Mente e linguaggio*, in: Chomsky, *Filosofia del linguaggio*, Torino, Boringhieri 1969, S. 131–245.

⁹ In diesem Zusammenhang ist die geschichtliche Tatsache aus dem Bereich der Musik interessant, dass der musikalisch entwicklungs-melodische (lineare) Gesichtspunkt der Vorgänger des harmonischen (vertikalen) Aspekts ist, obwohl die Harmonie auch in der Zeit der Polyphonie und sogar der Monodie immer präsent war, wenn auch nur im Unterbewussten. Könnten wir in diesem Zusammenhang abschließend sagen, dass die Musik wieder einmal der zuvorkommende Moment der menschlichen Geistesentwicklung ist.

manchmal sogar auch einer magischen Dimension. Jedoch darüber etwas mehr erst später. An dieser Stelle genügt schon die »geographische Angabe« darüber, wo sich jener Ort mit der Höhle befindet, die angeblich ins Jenseits führt – natürlich sinnbildlich ausgedrückt, d. h. »harmonisch«, wenn wir so noch rasch bis zum Ende unsere Gedanken weiterspinnen. In unserem Fall bedeutet das Jenseits in erster Linie die »Welt der Musiksprache«. Setzen wir daher diesen Weg fort, um zu sehen, wohin uns die linguistische Analogie noch führen kann.

*

Die Kultur kann somit, wie wir schon flüchtig erwähnt haben, vor allem als Kommunikation verstanden werden. Die Kultur kann nur über die sinnlich wahrnehmbare Textur des Einzelnen kommunizieren, der Empfänger/Sender kultureller Botschaften ist. Im Inneren der einzelnen Person, des Individuums geht es aber um Spannungen und Prozesse zwischen der Vernunft und dem Gehirn. Die Musik hat als bedeutender Teil der Kultur, sei es im Menschen selbst, sei es in Gruppen von Menschen, die ganz unterschiedlich bezeichnet werden können – auch mit nationalen Attributen – ebendiese Gesetzmäßigkeiten und ebendiese Funktionen.

Die Musik, obwohl wir bis heute ihre Definition nicht kennen, ist ausschließlich an den Klang und das Gehör gebunden, wenn es sich aber um Kunstmusik handelt auch an das Sehvermögen. In allen menschlichen Dimensionen versetzt uns die Musik heute auf dieselbe Art und Weise in Zeit und Raum, wie sich das den Pfahlbautenbewohnern des Sumpfgebiets um Ljubljana ereignet hat.

So wie die Sprache verschiedene Mundarten kennt, hat auch die Musik eigene Wege der Sinn- und Bedeutungsgebung. Wege, die – in erster Linie – an diese oder jene stilistische musikalische Form, an dieses oder jenes Klangmodell, manchmal sogar an diese oder jene Anordnung einzelner Stimmen gebunden sind. Diese Wege der Sinngebung sind eng an ein bestimmtes gesellschaftliches (soziologisches) und somit indirekt auch nationales Modell gebunden. Der Sinn, die Bedeutung, die Botschaft werden zwar empfangen, geformt, geboren – wie wir gesehen haben – aber auch angenommen und erfasst (perceive-receive) zuerst in jenen menschlichen »Organen«, wo der Gedanke, das Gewissen seinen Sitz haben bzw. wo die Freiheit und der Entscheidungsprozeß – das menschliche *Ich* also – wurzeln. Das gilt ebenso für das, was begrifflich ist – und daher mit Worten – eingefangen werden kann, als auch für das, was begrifflich ist – und daher mit Worten – nicht eingefangen werden kann. Zu dieser zweiten Kategorie zählt unter anderem fast zur Gänze auch die Musik. Obwohl es einerseits um nicht tastbare – quantitativ nicht messbare – Dinge geht, geht es aber andererseits um ein intimes Eingewebt-Sein in den Gemeinschaftskörper – und das regelmäßig, manchmal sogar auch in den gesamten Gesellschaftskörper. Nur über diesen Weg werden auch der Kern und der Inhalt der musikalischen Botschaft wahrnehmbar und fassbar, begrifflich und daher auch mit Worten einfangbar. Die Osmose in diesem Bereich kann am lebendigsten gerade in intimen und geschlossenen Gruppierungen von Menschen sein, z. B. in der Familie oder in primären Gruppen, wo die Membranen zwischen den Zellen dieser Grundgemeinschaft am dünnsten sind.

Eine uralte mythologische Musiküberlieferung aus dem europäischen Osten vermittelt uns folgendes: Orpheus – ein wunderbarer Sänger – hat bei seiner Wiederbelebungsverrichtung nicht philosophiert, keinen Vortrag gehalten, nicht gegrübelt und getüfelt, nicht taktisch überlegt und auch nicht Gedichte vorgetragen. Er hat gesungen und gespielt. Er hat sich – seiner Meinung nach – des tauglichsten »Instruments« bedient, des Werkzeugs-Waffen, um auf seinem Weg die feindseligen Kräfte der Unterwelt zu bewältigen. Auch die Konzentration und die Wegrichtung ist es ihm gelungen, durch das Singen beizubehalten. Er durfte nämlich nicht nach rückwärts blicken. Interessant und bedeutsam ist auch der Wortstamm des Wortes Orpheus. Das griechische *orfanós* ist das lateinische *orbo*, was auf deutsch einsam, Einzelgänger bzw. auch der Arme bedeutet. In einigen Überlieferungen wird Orpheus sogar die körperliche Blindheit zugeschrieben, um so angeblich besser mit den Augen des Geistes sehen zu können.

Es ist kein bloßer Zufall, das die menschliche Stimme lange Zeit als die einzige Form der Musik verstanden wurde, bezeichnet als *musica instrumentalis*. In solch einer Anschauung steckt wahrlich die ideelle Auffassung aus der Vergangenheit, in der die Musik als eine Art Gerüst gesehen wurde, das Festigkeit verlieh und die Harmonie aufrecht erhielt in allem, was lebt¹⁰. Man sprach von der Harmonie der Himmelskörper, die angeblich sogar, für das Ohr nicht hörbare Musik, bezeichnet als *musica mundana*, erzeugt haben, was den Gleichklang des gesamten Universums, des Himmels und der Erde, bedeutete. Ferner sprach man von *musica humana*, was das menschliche Universum, seine kleine Welt – seinen Mikrokosmos – bedeutete. Die Musik in der Bedeutung, die sie heute hat, stand erst an der dritten Stelle: Man bezeichnete sie als *musica instrumentalis*. Damit war nicht die Instrumentalmusik gemeint, sondern die Musik, die durch die menschliche Stimme erzeugt wird. Die menschliche Stimme ist nach dieser Auffassung das einzige Werkzeug (Instrument), das in der Lage ist der unhörbaren kosmischen und mikrokosmischen Musik Ausdruck zu verleihen. Obwohl uns heute die Auffassung in ihrer ursprünglichen Bedeutung nichts mehr sagt, kann sie für uns aber trotz allem in ihrer übertragenen Bedeutung sehr nützlich sein. Zum Glück hat die Allegorie erneut ihr eigenes Heimatrecht erlangt im Bezug auf das gesamte zeitgenössische menschliche Verhalten. Die Harmonie, die Ordnung im Menschen und in der Welt können zum gemeinsamen Nenner der Kunst und der Welt werden.

Ein altes Erkenntnisprinzip des Philosophen Aristoteles besagt: »Nihil in intellectu, quod non prius in sensu.« Dasselbe in der Terminologie unserer Betrachtungsweise ausgedrückt, würde heißen: Die gesamte Musik ist ein Klang, den der Mensch zurechtgelegt hat im Einklang mit seinen eigenen inneren Geistesbewegungen nach seinem inneren Abbild, ähnlich wie der Schöpfer. Das gilt für jede Musik ohne Ausnahme. Eine gewisse Form dieser Klangordnung ist daher zwangsläufig an ein be-

¹⁰ So dachte noch der Humanist J. Keppler (1571–1630), der in seiner astronomischen Abhandlung getrost den Begriff und Ausdruck *harmonices mundi* verwendet hat, wo es um die enge Verbindung harmonisch-mathematischer Gesetze als astronomische Grundlage des Kosmos gegangen ist. Auch der Philosoph Leibnitz spricht an der Schwelle zum neuen Zeitalter ohne Scham von der *prästablierten Harmonie*.

stimmtes Umfeld und an die Zeit gebunden. Sie widerspiegelt somit Modelle der einzelnen Person und der menschlichen Gemeinschaft, der eine bestimmte Musikart angehört und für die sie bestimmt sind. Sie kann uns daher viel sagen, sei es über die menschliche innere Textur selbst, sei es – andererseits – über die Textur seiner Kultur, der jeder Einzelne zugehörig ist.

Die Musik kann somit in der Tat – aus demselben Grund – einer der möglichen Wegen sein, um Erkenntnis darüber zu erlangen, wie eine bestimmte menschliche Gemeinschaft geordnet ist. Die Musik kann folglich die Rede der gesellschaftlichen Gruppierungen innerhalb der Menschheit sein. Eine Rede also, die Bezeichnungen (*significatio*), Bedeutungen, Botschaften beinhaltet. Dasselbe lässt sich aus dynamischem Blickwinkel ausdrücken: Die Musik ist die klangliche Abstimmung des Einzelnen und von Gruppierungen von Menschen untereinander, als Mittel des Sich-Bewusst-Werdens kann sie eine außerordentliche Gelegenheit zur Beseitigung von Störungen in der allseitigen kulturellen Kommunikation, Dissonation bzw. im allseitigen kulturellen Gleichklang werden. Denn die Musik offenbart – das können wir jetzt getrost versichern – das allertiefste Geheimnis über den Menschen und seine immensen Entwicklungsfähigkeiten, nämlich, dass die ursprünglichste Quelle jeder kulturellen Schaffenskraft jenes Bewusstsein ist, das aus der gesellschaftlichen Zusammenarbeit und dem Liebesaustausch erwächst.

*

Wenn die Behauptungen wahr sind, dass es keine Rassen gibt, sondern nur Kulturen, die gerade in den Sprachen ihre starke Diskriminante haben, wenn – außerdem – wahr ist, dass die Musik Sprache ist, dann wird es möglich sein, jene charakteristischen Merkmale herauszuschälen, die typisch sind für eine ganz bestimmte Kultur aber auch jene, die einer größeren Anzahl von kulturellen Einheiten gemeinsam sind. Die nationalen und übernationalen Segmente auf einem geschlossenen geographischen Gebiet – wie z. B. Mitteleuropa – werden so langsam mit geduldiger und beharrlicher kulturkundlicher Psychoanalyse in das Bewusstsein eindringen, d. h. durch das Vergleichen von unzähligen Angaben wird jenes ins Bewusstsein gerufen, was in den einzelnen Kulturen *un-* und *unter-*bewusst bzw. selbstverständlich ist. Erst, wenn diese Arbeit gründlich gemacht werden wird zumindest von Einzelnen – Individuen – als Drehscheibe des mehrschichtigen Geschehens in der Gesellschaft, wird es möglich sein etwas Stichhaltigeres über nationale und übernationale (also gemeinsame) Identitäten mit Bezug auf die Musik zu sagen.

Auch auf diesem Gebiet hat folgender Merksatz seine Gültigkeit: In dem Augenblick, wo wir die Quelle der Musik in uns erleben werden, wird es uns nicht schwer fallen, aufzuhorchen und das Plätschern der Quelle in anderen zu respektieren.

UDK 78(4-014)“14”

Bernhold Schmid

Musikhistorische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München
Glasbenozgodovinska komisija Bavarske akademije znanosti, München

Aspekte der Überlieferung von Mensuralmusik in Zentraleuropa während des 15. Jahrhunderts

Vidiki tradicije menzuralne glasbe v Srednji Evropi v 15. stoletju

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Der Mensuralcodex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek (Clm 14274) enthält zentraleuropäisches und auswärtiges Repertoire vom späten 14. Jahrhundert bis unmittelbar in Entstehungszeit der Handschrift (zwischen ca. 1436 und den frühen vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts). Wie in keiner anderen Quelle spiegelt sich das Repertoire und die Überlieferungssituation von mehrstimmiger Musik vor der Mitte des 15. Jahrhunderts in Zentraleuropa; der Codex ist deshalb bestens geeignet, uns über das Repertoire, den Kenntnisstand und das Niveau einheimischer Musiker zu unterrichten. Dies ist selbstverständlich durch die Analyse zentraleuropäischer Musik und ihres Vergleichs mit auswärtigem Repertoire möglich. Im vorliegenden Beitrag wird jedoch versucht, durch das Studium zentraleuropäischer Überlieferung von fremdländischer Musik Auskunft über das Niveau der Musiker in Zentraleuropa zu erhalten. Dies geschieht zunächst anhand der beiden Aufzeichnungen von Binchois' Chanson »C'est assez pour morir« im Emmeramer Codex (Nr. 247, fol. 127r und Nr. 250, fol. 129r) im Vergleich mit der besten Quelle für dieses Stück, dem älteren der beiden Escorial-Codices E-E V.III.24 (fol. 34v–35r). Die untextierte Aufzeichnung Nr. 247 aus Emmeram entspricht hinsichtlich des Notentexts (von geringfügigen Abweichungen abgesehen) der Aufzeichnung im Codex Escorial. Dies zeigt, daß frankoflämische Kompositionen schon rasch nach ihrer Entstehung in vorzüglichen Abschriften im zentraleuropäischen Raum verfügbar waren – zwischen

Menzuralni kodeks St. Emmeram v bavarski Staatsbibliothek (Clm 1427) vsebuje srednjeevropski in zunanji repertoar, ki sega od poznega 14. stoletja neposredno do časa nastanka rokopisa (med ok. 1436 in začetkom štiridesetih let 15. stoletja). V nobenem drugem viru mimo tega se ne zrcalita repertoar in situacija izročila večglasne muzike pred sredino 15. stoletja v Srednji Evropi; kodeks je zato zelo primeren, da nas pouči o repertoarju, poznavanju in ravni domačih glasbenikov. Seveda, to je mogoče narediti z analizo srednjeevropske glasbe in primerjavo le-te z zunanjim repertoarjem. Avtor skuša v prispevku prek analize repertorija iz tujih dežel v srednjeevropskem izročilu dobiti informacijo o ravni glasbenikov v Srednji Evropi. To se najprej zgodi ob obeh zapisih Binchoisove šansone »C'est assez pour morir« v kodeksu iz Emmerama (št. 247, fol. 127r in št. 250, fol. 129r) v primerjavi z najboljšim virom za to skladbo, starejšim od obeh Escorial kodeksov E-E V.III.24 (fol. 34v–35r). Zapis brez besedila št. 247 iz Emmerama ustreza glede notnega zapisa (z drobnimi odstopanji) zapisu v kodeksu Escorial. To kaže, da so bile frankoflamske kompozicije kmalu po nastanku dosegljive v odličnih prepisih v srednjeevropskem prostoru med kodeksom Escorial in zapisom »C'est assez« v Emmeramu je približno desetletje razlike. Št. 250 kodeksa Emmeram (kontrafakt »Virgo rosa venustatis« je podpisal pisec D) pa bistveno odstopa; odlomek je tako slab, da ga je treba označiti za »pokvarjenega«. Pri natančnejši obravnavi se vendarle

dem Codex Escorial und der Aufzeichnung des „C'est assez« in Emmeram dürften nur etwa 10 Jahre liegen – und erstklassig kopiert wurden. Nr.250 des Emmeramer Codex (ein von Schreiber D notiertes Kontrafakt »Virgo rosa venustatis«) hingegen weicht verschiedentlich ab; eine Stelle ist dermaßen schlecht überliefert, daß man sie als »verderbt« bezeichnen möchte. Bei näherem Betrachten ergibt sich indessen, daß die Änderungen als Korrekturversuche zu werten sind. Dem Schreiber mag eine schlechte Kopie vorgelegen haben, die er dann zu verbessern versuchte. Das Ergebnis ist bedeutend schlechter als Binchois' Original. Der Korrekturversuch zeigt jedoch, daß der Schreiber seine Vorlage als fehlerhaft erkannt hat, und daß er in der Lage war, korrigierend einzugreifen, wenn er auch das Original qualitativ nicht erreicht hat. Vorstellungen von frankoflämischer Satztechnik muß er also gehabt haben.

Häufig ist in zentraleuropäischen Quellen Dreistimmigkeit zur Zweistimmigkeit reduziert, indem der Contratenor weggelassen wird. Nicht selten sind dabei die beiden notierten Stimmen Cantus und Tenor in ihrer Faktur vereinfacht. Der erwähnte Schreiber D hat mehrmals fehlende Contratenores nachgetragen, so auch im Fall von Nr.274 des Codex Emmeram, einem Gloria von Hugo de Lantins (in Emmeram jedoch Forest zugeschrieben). Seine Nachträge von Contratenores zeigen ihn ebenfalls als einen Musiker, der den Versuch unternimmt, das Niveau frankoflämischer Komponisten zu erreichen, indem er deren Sätze in Originalgestalt überliefert will. Beim genannten Gloria mißlingt dies: Vergleicht man die Aufzeichnung in Emmeram durch den Schreiber D mit der konkordanten Überlieferung in I-Bc Q 15 (fol.84v-85r), so zeigt sich, daß in die Emmeramer Fassung zwei Quellen unterschiedlicher Qualität eingegangen sind: Der Contratenor ist unverändert überliefert, dem Außenstimmenpaar liegt jedoch eine rhythmisch vereinfachte zweistimmige Version zugrunde, was dem Schreiber D offenbar nicht aufgefallen ist.

izkaže, da so spremembe poskusi korekture. Pisec je morda dobil v roke slabo kopijo, ki jo je skušal izboljšati. Rezultat je precej slabši od Binchoisovega izvirnika. Poskus korekture pa kaže, da je prepisovalec prepoznal predlog za pomanjkljivo in da se je bil sposoben lotiti korigiranja, četudi kakovostno ni dosegel izvirnika. Predstave o frankoflamski stavčni tehniki je torej moral poznati.

V srednjeevropskih virih je triglasje pogosto skrčeno na dvoglasje, tako da je izpuščen kontratenor. Neredko sta pri tem oba zapisana glasova, katus in tenor, po svoji fakturi poenostavljena. Omenjeni pisec D je večkrat dodal manjkajoče kontratenorje, tudi v primeru št. 274 kodeksa Emmeram, Gloriji Huga de Lantinsa (v Emmeramu pripisano Forest). Njegovi pripisi kontratenorjev ga razkrivajo kot glasbenika, ki želi njihove stavke posredovati v izvorni obliki. Pri omenjeni Gloriji se mu to ni posrečilo. Primerjava zapisa v Emmeramu izpod peresa pisca D z ujemajočo se verzijo v I Bc Q 15 (fol.84v-85r) pokaže, da sta v inačici iz Emmerama prisotna dva vira različne kakovosti: kontratenor je prevzet brez sprememb, zunanjsima glasovoma pa je za osnovo ritmično poenostavljena dvoglasna različica, ki piscu D očitno ni bila všeč.

Der Mensuralcodex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs Clm 14274), eine Handschrift, die wie keine andere das Repertoire und die Überlieferungssituation von mehrstimmiger Musik im zentraleuropäischen Raum spiegelt,¹

¹ Die engen Beziehungen des Codex zu Wien — einige Teile dürften dort entstanden sein — faßt Reinhard Strohm, *Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria*, in: MD 38, 1984, S.218f zusammen. Er vertritt die These, daß das Repertoire von D-Mbs Clm 14274 dem der Schule und Kapelle von St. Stephan entspricht. (Weitere Literatur zur Entstehung der Quelle etc. bei Strohm in Fußn.)

enthält als Nr. 247 und als Nr. 250 Binchois' Chanson »C'est assez pour morir«. Das Stück ist somit zweimal nahezu benachbart innerhalb desselben Faszikels, jedoch von zwei verschiedenen Schreibern aufgezeichnet. Der von Ian Rumbold so genannte Schreiber D,² neben dem Besitzer und Kompilator Johann Poetzlinger der zweite Hauptschreiber der Handschrift, ist für die Notierung von Nr. 250 verantwortlich: Er textiert den Satz mit »Virgo rosa venustatis«, was der Tendenz der Quelle entspricht, weltliche Texte grundsätzlich zur geistlichen Kontrafaktur umzugestalten. Nr. 247 wurde von einem der in der Handschrift zahlreichen subsidiary scribes – wie Rumbold sie nennt – geschrieben: er gibt in allen drei Stimmen nur jeweils das originale Textincipit an, während seine Aufzeichnung ansonsten untextiert bleibt. Außer in D-Mbs Clm 14274 ist der Satz schließlich noch im älteren der beiden Escorial-Codices (E-E V.III.24) überliefert.³

Betrachtet man beide Aufzeichnungen aus D-Mbs Clm 14274 hinsichtlich des Notentexts näher und vergleicht man sie mit der Notierung in E-E V.III.24, so ergeben sich auch hier charakteristische Abweichungen:

Notenbeispiel 1a

D-Mbs 14274, Nr.250, M.1–4:

D-Mbs 14274, Nr.247, M.1–4:

E-E V.III.24, M.1–4:

Vir - go ro - sa ve - nu - sta - tis que pro - du - cta flo - re

C'est assez

C'est as - sez

² Vgl. Ian Rumbold, *The Compilation and Ownership of the 'St Emmeram' Codex* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274), in: *Early Music History* 2, Cambridge usw. 1982, S. 161–235.

³ D-Mbs Clm 14274 Nr. 247: fol.127r; Nr. 250: fol.129r. (Die Numerierung erfolgt nach Karl Dèzes, *Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10, 1927/28, S.65–105.) Ausgaben: Wolfgang Rehm, *Die Chansons von Gilles Binchois*, Mainz 1957, S.10. Das Kontrafakt ist ediert von A. Parris, *The Sacred Works of Gilles Binchois*, Diss. Bryn Mawr College 1965, Nr.63.

Escorial: E-E Ms. V.III.24, fol.34v–35r. Faksimileausgabe: Wolfgang Rehm (Hrsg.), *Codex Escorial: Chansonner*, Kassel 1958.

Notenbeispiel 1b

D-Mbs 14274, Nr.250, M.5–7,1:

D-Mbs 14274, Nr.247, M.5–7,1:

E-E V.III.24, M.5–7,1:

(Color ist durch hohle Noten angegeben)

C flo - re te - net de - cus ca - sti - ta - tis
 C
 C pour mo - rir de dueil

Notenbeispiel 1c

D-Mbs 14274, Nr.250, M.13,3–18,1:

D-Mbs 14274, Nr.247, M.13,3–18,1:

E-E V.III.24, M.13,3–18,1:

C Sal - ve ve - na ve - ni - e o pur - ga - trix cri - mi - num vir - go ple - na gra - ci - e
 C
 C Quant nulle foye je ne la voy

Bei allen gezeigten Beispielen jeweils aus der Oberstimme fällt auf, daß die Nr. 247 aus D-Mbs Clm 14274 und die Überlieferung in E-E V.III.24 große Ähnlichkeit haben,⁴ während die Notierung Nr. 250 aus Clm 14274 deutlich abweicht. Bei den

⁴ Dennis Slavin, Questions of Authority in Some Songs by Binchois, in: Journal of the Royal Musical Association 117/1, 1992, S.37, Fußn.37 behauptet, es gäbe zahlreiche Fehler und Varianten in D-Mbs Clm 14274. Im Fall von Nr.247 ist ihm zu widersprechen; der von ihm angeführte kritische Bericht von Rehms Ausgabe (vgl. Fußn.3) zeigt dies auch deutlich.

ersten Beispielen werden aus Gründen der Unterlegung mit neuem, lateinischem Text längere Notenwerte oder Ligaturen aufgebrochen, ein selbstverständlich scheidender Vorgang, der jedoch nicht immer durchgeführt wird: im Emmeramer Codex lassen sich mehrere Fälle zeigen, bei denen die Notierung der textierten Stimme dem neuen Text nicht angepaßt wird.⁵ Sodann ist in der Aufzeichnung Nr.250 zu beobachten, daß Rhythmen vereinfacht werden: Punktierter Noten mit nachfolgendem kleineren Notenwert werden durch zwei identische Werte ersetzt. Schließlich ergeben sich größere Abweichungen vom ursprünglichen Notentext in der Oberstimme (und übrigens auch am Ende des Contratenors) von Nr.250: Bei »purgatrix criminum« werden wiederum längere Notenwerte in kürzere zerlegt, um den Text unterzubringen, und bei »virgo plena gracie« wird der Rhythmus vereinfacht wiedergegeben. Der wesentliche Unterschied ist jedoch folgender: In Nr.250 findet sich nach der 2. Note eine überzählige Minima-Pause, die zu einer Verschiebung der Oberstimme führt; dafür wird aus der Semibrevis a' kurz vor Ende des Beispielabschnitts in Nr.250 eine Minima, um die überflüssige Minimapause vom Anfang wieder einzusparen. Nach der überzähligen Minimapause finden sich außerdem insbesondere bei »venie o purgatrix« Abweichungen hinsichtlich der Diastematie (vgl. die Einzeichnungen im obigen Notenbeispiel 1c – das h' bei »(ple)-na« dürfte ein Schreibfehler sein). Man könnte die Version dieses Schreibers einfach als »verderbt« abtun, dies ist jedoch eine vereinfachte Sichtweise des Sachverhalts. Die Änderungen in der Tonhöhe lassen sich sinnvoll nur als Korrekturversuche deuten, die aufgrund der Verschiebung der Oberstimme notwendig wurden. Es ergeben sich zwar bei »venie« und bei »virgo plena« klangliche Härten, die in der originalen Version in Nr.247 und in E-E V.III.24 nicht zu beobachten sind. Die aufgrund der Verschiebung notwendigen Korrekturen der Tonhöhen in Nr.250 führen aber zu einem deutlich besseren Ergebnis, als es zu erzielen gewesen wäre, wenn keine Änderungen bei der Diastematie vorgenommen worden wären, wie die folgenden Beispiele zeigen.

⁵ Textunterlegungsprobleme gibt es insbesondere dann, wenn bestimmte Passagen mehrfach textiert sind, so bei den Modellsätzen des Magnificat Nr.262 in D-Mbs Clm 14274.

Beim »Tota pulchra es« aus derselben Handschrift (Nr.261) — wir haben es nicht mit einer Kontrafaktur zu tun — sind mehrmals perfekte Breven anstatt einer Folge Brevis imperfecta – Semibrevis notiert, so daß der Text eigentlich nicht unterzubringen ist; die »richtige« Textierung bzw. Abfolge der Notenwerte ist den Vergleichsquellen zu entnehmen (I-Bc Q 15 [olim 37], fol.238v–239r; GB-Ob Ms. Can. misc. 213, fol.42v; F-Pn nouv. acquis. fr. 4379, fol.65r; I-Bu Ms. 2216, fol.33v–34r. F-Sm 222, fol.16r ist verloren, da Coussemaker diesen Satz nicht abgeschrieben hat).

Einen merkwürdigen Fall haben wir am Ende von D-Mbs Clm 14274, Nr.71 (»Recordare virgo mater« mit Tropus »Ab hac familia«) vor uns: Der Cantus firmus liegt durchgehend in der Oberstimme und wird erst am Schluß in den Tenor verlagert. Der Text liegt weiterhin in der Oberstimme, wo jedoch zwei Worte fehlen, da er vermutlich nicht ganz unterzubringen war.

Notenbeispiel 2a

D-Mbs 14274, Nr.250, M.13,3-18,1 mit durch Schreiber D vorgenommenen Änderungen in der Diastematie:

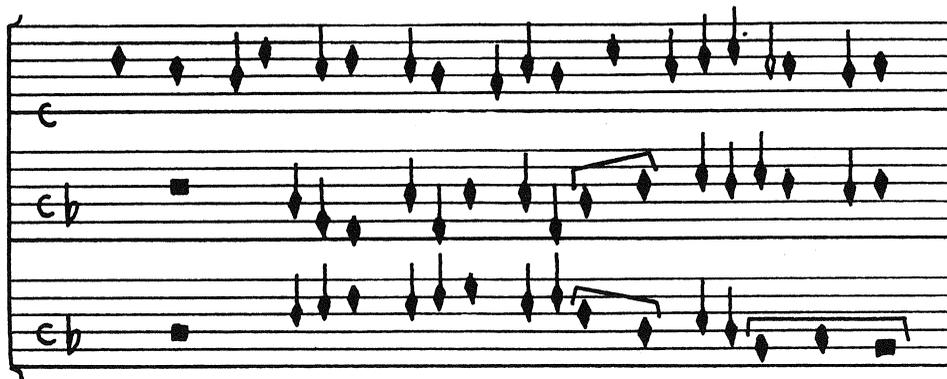
Musical score for 've-ni-e' and 'vir-goplena'. The score consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics 've-ni-e' and 'vir-goplena'. The middle and bottom staves contain the accompaniment. The score is annotated with arrows and double-headed arrows indicating diastematic changes (alterations in intervallic structure) between the original and the version by Schreiber D.

Notenbeispiel 2b

D-Mbs 14274, Nr.250, M.13,3-18,1 ohne Änderungen in der Diastematie:

Musical score for 've-ni-e' and 'vir-goplena', identical to the previous example but without the diastematic change annotations. It consists of three staves showing the vocal line and accompaniment.

Notenbeispiel 2c
E-E V.III.24, M.13,3–18,1



Korrigierende Eingriffe finden sich insbesondere beim Schreiber D häufiger. Im gezeigten Beispiel aus Nr.250 des Codex muß dem Schreiber für seine Abschrift eine fehlerhafte Quelle vorgelegen haben, die jene überflüssige Minimapause enthielt. Durch Auszählen der Notenwerte bis zur Kadenz stellte er fest, daß der Wert einer Minima überzählig war, worauf er vor der Kadenz den Wert einer Minima wegließ; dies ist ein bei Schreiber D und auch sonst im 15. Jahrhundert immer wieder zu beobachtendes Verfahren.⁶ Die Änderungen in der Diastematie mag er vorgenommen haben, indem er den Satz möglicherweise selbst zum Erklingen brachte und dabei korrigierende Eingriffe vornahm. Daß er möglicherweise die von ihm kopierten Sätze auch selbst aufgeführt hat, zeigt sich an der Tatsache, daß er vermutlich Organist gewesen ist: jedenfalls hat er in der Handschrift A-Wn 5094 einen Satz von Dufay zur Orgelpartitur umgeschrieben.⁷

Versuchen wir aus der Überlieferungssituation des »C'est assez« in D-Mbs Clm 14274 ein Fazit zu ziehen: Mit Nr. 247 haben wir eine Abschrift vor uns, die sehr nahe am zentralen Überlieferungsstrang liegt, wie die Nähe zu E-E V.III.24, einer zentralen Quelle für die Überlieferung der Chansons von Binchois, deutlich werden läßt.⁸ Es

⁶ Vgl. Bernhold Schmid, Zur Edition des Mensural-Codex St. Emmeram der Bayerischen Staatsbibliothek München, in: Musik in Bayern 47, 1993, S.52–54 (Beispiele von Korrektur durch korrespondierendes Ergänzen oder Weglassen von Notenwerten ohne diastematische Veränderungen; es handelt sich ebenfalls um Schreiber D). Vgl. dazu generell Martin Just, Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, 2 Bände, Tutzing 1975, Bd.1, S.112.

⁷ Theodor Göllner, Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts, in: Archiv für Musikwissenschaft 24, 1967, beschreibt S.172ff den Vorgang der Umschrift; Tom R. Ward, A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274, in: Early Music History 1, Cambridge usw. 1981, S.342 klärt die Identität des Schreibers D aus D-Mbs Clm 14274 mit der des Schreibers der Orgelpartitur in A-Wn 5094; Bernhold Schmid, Notationseigenheiten Im Mensural-Codex St. Emmeram (Clm 14274) und Organistenpraxis, in: Musik in Bayern 43, 1991, S.52–68 beschreibt die teils eigenständige Notation des Schreibers D, die mutmaßlich aus seiner Tätigkeit als Organist zu erklären ist.

⁸ Vgl. Dennis Slavin, Art. Escorial-Handschriften, in: MGG (2.Aufl.) 3, Sp. 153–154: »Die von Schreiber 1 kopierten Lieder weisen auf eine enge Verbindung mit dem Komponisten selbst.« »C'est assez« fol.34v–35r fällt unter die von Schreiber 1 notierten Sätze.

zeigt sich dabei zum einen, wie rasch sich das neue frankoflämische Repertoire im deutschen Sprachraum verbreitet, da zwischen E-E V.III.24 und der Aufzeichnung von Nr.247 bzw. 250 in D-Mbs Clm 14274 nur etwa 10 Jahre liegen dürften.⁹ Zum anderen ist zu konstatieren, daß das Repertoire offensichtlich in qualitativollen Abschriften kursierte. Wenn nur jeweils das Textincipit angegeben ist, dann mag man die Abschrift vielleicht als Grundlage für eine Umtextierung gesehen haben. Daß das denkbar ist, zeigt das vom selben Schreiber notierte »Mort en merchy«; ebenfalls eine Chanson von Binchois: über der Diskantstimme steht das Textincipit, darunter steht »Magnificat sexti toni ad omnes versus«, ohne daß eine Textunterlegung vorgenommen worden wäre. Der Schreiber geht also einen Schritt weiter als beim »C'est assez«, da festgelegt und angegeben wird, womit das Stück neu zu textieren ist.¹⁰

Mit Nr. 250 hingegen liegt eine Aufzeichnung vor, die zeigt, daß einige Schreiber in der Lage sind, fehlerhafte Vorlagen einigermaßen zu korrigieren. Das bedeutet, daß sie Vorstellungen von der Kompositionsweise, vom Satz frankoflämischer Meister haben und nicht nur kopieren.

Es sei zum Vergleich eine Passage aus einem anderen in D-Mbs Clm 14274 überlieferten Satz vorgeführt, nämlich die Textstelle »propter magnam gloriam tuam« aus einem Gloria, das als Nr.274 (fol.152v–153r) in unserer Handschrift enthalten ist, außerdem in der Handschrift I-Bc Q 15 (Nr.86, fol.84v–85r) und in I-TRmd 93 (fol.172v–173r) sowie davon abhängig in I-TRmn 90 (fol.142v–143r). In Clm 14274 wird das Stück Forest zugeschrieben, in Bc Q 15 hingegen Hugo de Lantins. Aufgrund der zuverlässigeren Zuschreibungen in der italienischen Quelle, außerdem weil englische Merkmale im Stück nicht zu finden sind, dürfte es sich um ein Stück von Hugo de Lantins handeln. Schreiber in Clm 14274 ist wie bei Nr.250 der von Rumbold so genannte Schreiber D.

⁹ Slavin datiert E-E V.III.24 in die 1430er Jahre (vgl. seinen Art. Escorial-Handschriften, in: MGG 3, Sp.152), die weiß geschriebenen Faszikel von D-Mbs Clm 14274 dürften Rumbold, Compilation, S.206/207 zufolge aus den frühen 1440er Jahren stammen (vgl. auch Reinhard Strohm, Zur Datierung des Codex St. Emmeram (Clm 14274): Ein Zwischenbericht, in: Quellenstudien zur Musik der Renaissance II: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit, Wiesbaden 1983, S.235 kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Dagmar Braunschweig-Pauli, Studien zum sogenannten Codex St. Emmeram. Entstehung, Datierung und Besitzer der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (Olim Mus. ms. 3232a), in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 66, 1982, S.46, datiert hingegen denjenigen Abschnitt der Handschrift, der Nr.250 enthält, in die Jahre zwischen 1456 und 1459). – Die Beobachtung, daß zwischen der zentralen Tradition für Binchois' Chanson und der Überlieferung in D-Mbs Clm 14274 kein allzu großer Zeitraum liegen dürfte, ist keineswegs singular: vgl. Lorenz Welker, New light on Oswald von Wolkenstein: central European traditions and Burgundian polyphony, in: Early Music History 7, Cambridge usw. 1987, S.191/192, wo er dasselbe Phänomen für Oswald von Wolkensteins Kontrafakturen feststellt.

¹⁰ D-Mbs Clm 14274, Nr.245, fol.126v. Vgl. aber Dennis Slavin, Genre, final and range: unique sorting procedures in a fifteenth-century chansonnier, in: Musica Disciplina 43, 1989, S.115, Fußn.3, der unter Berufung auf David Fallows' Art. Binchois in New Grove Dictionary of Music and Musicians anzweifelt, daß es sich tatsächlich um das Kontrafakt einer Chanson handelt.

Notenbeispiel 3a

D-Mbs 14274, Nr.274, M.17–24:

E - bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am do - mi - ne de - us rex ce - le - stis

Notenbeispiel 3b

I-Bc Q 15, M.17–24:

E - bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am do - mi - ne de - us rex ce - le - stis

Die Gegenüberstellung der Aufzeichnungen aus I-Bc Q 15 – I-TRmd 93 und TRmn 90 entsprechen Bc Q 15 – und Clm 14274 zeigt Varianten beim rhythmischen Gefüge der Außenstimmen.¹¹ Die Konzeption beider in Bc Q 15 stark konstruktiv gestalteten Stimmen wird in Mbs Clm 14274 durch einen sehr viel schlichteren Satz ersetzt, der zunächst Note gegen Note verläuft. Identisch hingegen ist in allen Quellen der Contratenor. In der Fassung aus Bc Q 15 und TRmd/TRmn gibt es keinerlei Probleme bei der Dissonanzbehandlung, während die in den Außenstimmen vereinfachte Version aus Mbs Clm 14274 mitunter erhebliche Dissonanzen aufweist.¹² Wieder ist zu fragen, ob wir es mit einer verderbten Aufzeichnung im eigentlichen Sinn zu tun haben. Betrachten wir das Cantus-Tenor-Paar in Mbs Clm 14274, so ergeben sich nämlich auch hier keine größeren Probleme,¹³ so daß also der unverändert übernommene Contratenor dissoniert. In dieser Weise zweistimmig betrachtet ergibt der Satz zweifellos mehr Sinn als mit dem Contratenor. Einfach von einer fehlerhaften Aufzeichnung auszugehen wäre verfehlt. Es sei ein Erklärungsversuch gemacht: In deutschen

¹¹ Die Minimapause im Tenor bei »tu-(am)« fehlt im Manuskript. Fügt man sie ein, dann entspricht die Passage der Lesart von Bc Q 15.

¹² Z.B. bei: »(ma)-gnam»: f e'; »glo-(riam)»: c' h'; »(glo)-ri-(am)»: g f' a'; »(glori)-am»: f e' etc.

¹³ Hinzuweisen ist lediglich auf die Quarte bei »-gnam».

Quellen finden sich häufig zur Zweistimmigkeit reduzierte und auch sonst vereinfachte Überlieferungen von ursprünglich dreistimmigen Sätzen.¹⁴ Eine derart vereinfachte Aufzeichnung könnte die Vorlage für die Fassung in Mbs Clm 14274 gewesen sein. Nun hat aber gerade der Schreiber D in dieser Quelle gelegentlich die Contratenores nachgetragen.¹⁵ Möglicherweise ist seine Notierung deshalb aus zwei verschiedenen Quellen zusammengefloßen: ursprünglich mag ihm der Satz in zweistimmiger Fassung vorgelegen haben, nachträglich wurde ihm eine Quelle mit Contratenor bekannt, er trug deshalb diese dritte Stimme mit ein. Die sich ergebenden klanglichen Probleme sofort zu erkennen macht die Stimmnotation unmöglich. In einer Aufzeichnung des Satzes treffen somit zwei Überlieferungen aufeinander, die verschiedene Entwicklungsstufen repräsentieren. Es zeigt sich die Heterogenität der Überlieferung so extrem wie selten anhand einer einzelnen Aufzeichnung.

Wie sind die Detailergebnisse der obigen Vergleiche verschiedener Aufzeichnungen eines Stücks zu werten? Welche Schlüsse sind daraus zu ziehen, bzw. wie lassen sich unsere Beobachtungen in einen größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang einordnen? Wie Mbs Clm 14274 deutlich macht, ist das Repertoire im zentraleuropäischen Raum weit gestreut:¹⁶ retrospektive einheimische Mehrstimmigkeit steht neben französischem, englischem und italienischem Repertoire aus dem späten 14. Jahrhundert. Daneben sind moderne frankoflämische Sätze in verschiedensten Überlieferungsstadien enthalten: mehrere Sätze werden durch Weglassen des Contratenors zur Zweistimmigkeit reduziert und damit vielleicht den eigenen, evtl. bescheideneren Vorstellungen von Mehrstimmigkeit angeglichen. Andere Kompositionen weichen in Mbs Clm 14274 mehr oder weniger stark von sogenannten »guten« Quellen ab – ein Beispiel dafür ist die besprochene Version des »C'est assez« von Schreiber D – während die Aufzeichnung diverser Sätze in Clm 14274 von »guten« Handschriften kaum zu unterscheiden ist (vgl. die ebenfalls besprochene Nr.247). Schließlich enthält die Handschrift eine Anzahl von Kompositionen des Wiener Kantors Hermann Edlerauer, von Blasius, Kungesperger etc. als Unica, sowie ein auch sonst verbreitetes »Kyrie fons bonitatis« von Petrus Wilhelmi,¹⁷ die nach Art moderner frankoflämischer Chansonsätze gestaltet sind. Mögen sie auch deren Geschmeidigkeit nicht erreichen,¹⁸ so ist doch eindeutig, daß sich frankoflämische Satztechniken auch in Zentraleuropa auszubreiten beginnen,¹⁹ daß man sich jedenfalls in einem Adaptions- und Lernprozeß befindet, daß man dabei ist, Rückstände aufzuholen.

Soweit zur Repertoirestreuung in D-Mbs Clm 14274, die die stilistische Breite der im zentraleuropäischen Raum vorhandenen Musik eindrucksvoll repräsentiert. Der

¹⁴ In Mbs Clm 14274 sind das z.B. folgende Sätze: Nr.31, 78, 102, 117, 134, 157, 172, 195, 236.

¹⁵ Z.B. bei Nr.14/16 und 192; die Nr.54 ist der Contratenor zu Nr. 51, wie Lorenz Welker festgestellt hat (vgl. Lorenz Welker, *Dufay songs in German manuscripts*, in: John Kmetz (Hrsg.), *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, Cambridge 1994, S.11, Fußn.26.

¹⁶ Zum Repertoire in Österreich generell vgl. Strohm, *Polyphony*, S.205ff.

¹⁷ Wilhelms »Kyrie fons bonitatis« findet sich in den I-TRmd 93, fol.94v–95r u. fol.358r–395r, sowie TRmn 90, fol.65v–66r.

¹⁸ Dèzes, *Mensuralcodex*, S.72ff versucht einige Merkmale von Kompositionen Wilhelms oder Edlerauers herauszuarbeiten, betrachtet diese jedoch nur vor dem Hintergrund von Dufay und Binchois und kommt deshalb zu einer ausschließlich negativen Sichtweise.

¹⁹ Vgl. Strohm, *Polyphony*, S.225.

Entwicklungsstand bzw. das Aufholen der in diesen Regionen entstandenen Kompositionen gegenüber den Satztechniken und der stilistischen Entwicklung insbesondere frankoflämischer Komponisten läßt sich nun zwar an einheimischen Sätzen ablesen. In meinem Beitrag ging es mir jedoch darum, zu zeigen, daß auch die Überlieferungssituation ausländischer Sätze in zentraleuropäischen Quellen den jeweiligen Entwicklungsstand sowie die Lern- und Adaptionprozesse dokumentieren und beleuchten kann. So zeigt die Reduktion dreistimmiger Vorlagen zur Zweistimmigkeit bei gleichzeitiger rhythmischer Vereinfachung, wie sie in den Außenstimmen des besprochenen »Et in terra« (Mbs Clm 14274, Nr.274) zu beobachten ist, immerhin soweit die Fähigkeit des Umgangs mit Kompositionen von ausgereifter Satztechnik, als man in der Lage ist, die Vorlage umzuarbeiten, um das Stück dem eigenen bescheideneren Niveau anzupassen. Das häufig zu beobachtende Nachtragen von Contratenores läßt das erwachende Interesse an Originalfassungen erkennen: es wird nicht mehr als notwendig empfunden, die Sätze in vereinfachter Form zu übernehmen. Die Möglichkeit, korrigierende Eingriffe in fehlerhafte Vorlagen vorzunehmen, zeigt schließlich Kenntnisse oder wenigstens Vorstellungen von moderner Satztechnik. Am Ende derartiger an der Überlieferung ausländischer Musik abzulesender Lernvorgänge stehen Komponisten wie der Wiener Kantor Hermann Edlerauer etc. Besonders der für D-Mbs Clm 14274 so wichtige Schreiber D repräsentiert eine wesentliche Entwicklungsstufe auf diesem Weg, da er in der Lage ist, nicht nur abzuschreiben, sondern auch einzugreifen. Er korrigiert,²⁰ trägt Contratenores teils nur nach, übernimmt sie teils aber auch unmittelbar – im Gegensatz zu diversen anderen Schreibern in Clm 14274 hat er jedenfalls keine Sätze in reduzierter Form notiert, sondern stets in vollständiger Dreistimmigkeit – er führt mutmaßlich Material aus verschiedenen Quellen zusammen, was seine Aufzeichnung des Glorias Nr. 274 wahrscheinlich macht, schließlich ist seine in A-Wn 5094 vermutlich für das Orgelspiel bestimmte Partitur einer Dufay-Chanson zu nennen.²¹ Somit dokumentiert er ein fortgeschrittenes Stadium beim Adaptionprozeß frankoflämischer Satztechniken. Jedenfalls haben wir in ihm einen Musiker, nicht nur einen Kopisten vor uns. Möglicherweise ist er einer der »modernen« Komponisten wie Edlerauer, die mit Unica in Mbs Clm 14274 vertreten sind; er entstammt vielleicht unmittelbar dem Wiener Umkreis Edlerauers.²²

²⁰ Gelegentlich korrigiert er auch von anderen Schreibern in Mbs Clm 14274 fehlerhaft aufgezeichnete Sätze: dies ist z.B. der Fall im »Ave tota casta« (Nr.192, fol.92v–93r), vgl. Schmid, Edition, S.50–51.

²¹ Vgl. oben Fußn.7.

²² Den Schreiber mit Edlerauer selbst zu identifizieren, dürfte abwegig sein, da Scribe D den Namen Edlerauer in durchaus verschiedener Weise schreibt.

UDK 78(4-014)"15"

Lilian P. Pruett

North Carolina central University, Durham
Centralna univerza severne Karoline, Durham

Central Europe in the Sixteenth Century: A Musical Melting Pot

Srednja Evropa v šestnajstem stoletju: glasbeni talilni lonec

SUMMARY

After briefly reviewing the problems arising from attempts to identify precise geographical outlines of Central Europe in the course of time, the author opts to use the limitations existing in the sixteenth century, the time frame of the presentation. This means, essentially, the borders of the Habsburg homelands, i.e., the southeastern part of the Holy Roman Empire. The paper argues that the roots of Central European musical practices were established through the foundation of regulated institutional entities such as the imperial chapels of Maximilian I (1496) and other rulers (Albrecht V of Bavaria, 1550), their successors and imitators, as well as the transalpine Renaissance church centers. As these institutions were staffed by musicians coming from virtually every corner of Europe – each practitioner bringing his own territorial contribution with him – the emerging musical consciousness of the Central European region had as cosmopolitan a foundation as that of Europe at large. Still, the proximity of the Central European art music scene to the variety of local ethnic traditions may be interpreted as lending a flavor to the musical expression of the area, endowing it with a character of its own. While in its beginnings the recipient of many influences from multinational contributors, in a later, equally cosmopolitan period (the Classicism of the eighteenth century), Central Europe reciprocates in equal measure, its contributions exerting impact upon European music in general.

POVZETEK

Po kratkem pregledu problemov, ki jih prinesejo poskusi identificiranja natančnih geografskih obrov Srednje Evrope skozi zgodovino, avtorica predlaga uporabo zamejitev, ki so obstajale v šestnajstem stoletju, časovnem okviru prezentacije. To v bistvu pomeni: meje habsburških dežel, t.j. jugovzhodni del Svetega rimskega cesarstva. Prispevek zagovarja stališče, da so korenine glasbenih praks Srednje Evrope pognale z nastankom vodenih institucionalnih entitet, kot so dvorna kapela Maximiliana I (1496) in drugih vodij (Albrecht V bavarski, 1550), njihovih naslednikov in posnemovalcev, kakor tudi transalpinskih renesančnih cerkvenih središč. Z naraščanjem števila prihajajočih glasbenikov iz virtualno vsakega koščka Evrope in vsak udeleženec je prinesel svoj teritorialni delež s seboj – je porajajoča se glasbena zavest regije Srednje Evrope imela enako kozmopolitsko osnovo kot Evropa v celoti. Povezanost srednjeevropske glasbene scene z raznolikostjo lokalnih etničnih tradicij je mogoče razumeti kot nekaj, kar podeljuje okus glasbenemu izrazu tega področja, puščajoč mu samosvoj značaj. Na začetku recipient mnogih vplivov multinacionalnih ustvarjalcev, Srednja Evropa kasneje v enako kozmopolitskem obdobju (klasicizmu 18. stoletja) deluje vzajemno v enaki meri. In njeni prispevki k zunajevropski glasbi so veliki.

As I began to marshal my thoughts in preparation for this gathering devoted to the probing of a Central European musical identity, I faced two immediate questions of definition. The first and obvious one concerns this entity we refer to as Central Europe. Like most of you here in this room, I have an idea of what I mean when I use the term, but when I started to put precise geographical borders to this concept, I began to run into difficulties. The preliminary paper by our host, Dr. Klemenčič, on the topic,¹ which he kindly made available through the internet at the time the invitations were issued, presented a brief overview of the complications. The borders of »Central Europe« exhibit great elasticity depending on what century of history one considers, ranging from a re-drawing of the Habsburg holdings at different times, to various twentieth-century constructs. A significant contributing factor in one's final image of what the area encompasses is the motivation of the person doing the considering, whether one is driven primarily by cultural, artistic, and intellectual impulses, or by political and commercial considerations. In recent history, that is, within the last three decades, references to Central Europe have generally had to do with politics and economics and, more often than not, they have claimed legitimacy of the nomenclature essentially only for the original three 1991 signatories of the Visegrad group: Poland, Hungary, and Czechoslovakia. In that restricted view, the Cold-War function of Central Europe was to provide a third area between Western Europe and the Soviet-dominated East. Also, there was a clear demarcation line between this Central Europe and the Balkans farther to the south. The demarcation was strengthened when the named countries joined NATO and applied for admission to the European Union. But note that the borders are shifting again: since Slovenia will become part of the EU in 2004, the line for the Balkans will slip slightly southward. The new demarcation line seems to be now determined less by geography and more by the religious division of Roman Catholicism and Orthodoxy. And let us not forget that the serious topic of mapping Central Europe also admits some opportunities for levity, or at least they strike me as such. There have been some maps drawn that would divide Europe into horizontal bands for Northern, Central, and Southern Europe, with the Central band stretching from the French Atlantic coast through the Czech Republic and Slovakia, while another one suggests a vertical banding reaching from Finland to the Mediterranean Sea, sandwiched between Western and Eastern Europe.² Clearly, the question of Central Europe remains in a state of flux. Several weeks ago, in the *International Herald Tribune*, I encountered an article suggesting that Vienna was resuming its »old position« as capital of Central Europe, while another one stated that the eastern border of Central Europe is to be sought at the right bank of the Danube river in Novi Sad, with the Balkans starting at the left bank.

In my opinion, these kinds of political interpretations of Central Europe may be challenging and problematic in their own ways, but are not practical in a discussion that intends to probe abstract intellectual, cultural, societal, and spiritual interrela-

¹ *Music History Beyond Borders and the Borders of the Musical Central Europe*, available on <http://www.oeaw.ac.at/mufo/agora/klemencic.html>

² Vaclav Pinkava, »Lateral Thinking on the Meaning of Central Europe Today,« in *Central Europe Review*, 28 June 1999.

tionships, rather than transitory political and commercial alliances, which are subject to changing ideological or temporary pragmatic orientations. For instance, some of the recent purely political mappings categorically deny any Central European validity to the German-speaking area. However, such exclusion is inappropriate in the cultural sphere. In fact, there would have to be a drastic revisionist rewriting of history to accommodate such a Draconian separation. For, like it or not, the many centuries of Habsburg rule did put an imprint upon many facets of the area's constituent nations. Thus, as my time frame is mainly the sixteenth century, I shall opt for the area valid at that time: the lower half of the Holy Roman Empire including a part of Italy, the lands controlled by the House of Habsburg.

This brings me to the second element in need of definition: remember that I started out saying that there were two areas needing clarification. To my mind, the concept of «music» needs to be delimited as well. As I understand this probing towards a regional musical identity, the implied focus is art music, a phenomenon separable from ethnic or folk music, popular music, or utilitarian music, notwithstanding the significant cross-pollinations that may occur among them. Folk music cannot be of concern here, since, by definition, each individual area populated by a recognizable ethnic group is likely to give its own distinct ethnic flavor to its music – not open to a larger region-wide interpretation, but rather intrinsically hostile to it.

For good measure, I might as well clarify how I interpret the concept of identity. Identity is an idea tied to individualism; it describes the properties and characteristics that enable us to recognize and set apart one individual from another. The concept can be expanded to communities, characteristics separating groups from one another. We may speak of national identities; the stereotypical images of the reserved and stiff-upper-lip English, the logical and analytical French, the voluble and emotional Italian, the serious and humorless German, or the melancholy, long-suffering Russian come to mind. Regardless of the superficiality of this stereotypical approach, we must admit that there is a grain of truth to it. When we attempt to posit something like a regional musical identity, on one hand, we narrow down the group concept to a limited group, namely the practitioners and adherents of an art, and on the other hand, enlarge it to a region which is home to diverse populations of many nationalities. Obviously, the complexities multiply. The notion that such a regional musical identity may reveal itself is, perhaps, unusual. But I do believe that it is a defensible one. I also believe it requires us to leave behind the superficialities of temporal political thought and delve deep into the historical past, a past whose events exerted their impact upon the emergence of such a musical identity. This kind of identity is not something that arises quickly, but evolves over ages, subject to continuous fluctuation.

While music is arguably coeval with the history of mankind, a large part of the region in question, the core of our amorphous Central Europe, remained musically nearly a blank page far longer than the countries of Western Europe, that is, as far as recorded evidence is concerned. This is not to imply that there was no musical activity, only that, for a long time, such activity did not significantly extend beyond parochial confines. I also fully acknowledge the role the Roman church played in this

scenario. As new lands were being won for Christianity, they adopted the growing musical codification that accompanied the development of the liturgical order – and that very practice becomes one factor contributing to the eventual emerging identity. But what I am looking for is a time when art music takes hold in the broader general life of the region, when it becomes institutionalized as an establishment with a recorded history, setting down a musical genetic code. From those beginnings it could grow into a living entity sending out roots, absorbing nourishment from various sources, and emerging with an identity that succeeding generations could draw upon, albeit altering, modifying, and enriching it according to their own needs. The process may be comparable to the development of an individual personality inheriting certain parental traits and characteristics which are then molded by environment and outside influences, and, indeed, by personal choices as the individual matures.

A historical event that set into motion such a defining germinative process can actually be pinpointed. I believe it was the establishment of the Imperial Chapel in the reign of Holy Roman Emperor Maximilian I in 1498. From the very first moment, this institution revealed a diversity in its components that survived through the ages as the body grew into a formative musical center. In fact, the Imperial Chapel became the fountainhead from which a recognizable musical identity could emerge. The original inspiration to establish this regional organization was not home-grown: Maximilian used the famous musical chapel of the Burgundian dukes as his model, the chapel whose musical character had been shaped by Dufay and his contemporaries Binchois, Busnois, Ghizeghem and others.³ Remember that Maximilian came to know the Burgundian Chapel very well when he took Mary, the daughter and heir of the last Burgundian duke, Charles the Bold, to be his wife in 1477. Twenty years later, far from the then-dominant musical west, Maximilian commanded that a comparable unit be established at his court in Vienna, and the person he chose to create and mold this new body was Georg Slatkonja, native of Ljubljana. A product of his native region, a graduate of the university of Vienna, and the eventual Bishop of Vienna, Slatkonja proceeded to build a musical establishment that would come to rival, perhaps even outshine any other of its time. That first chapel, active in Vienna, Linz, and Innsbruck may be seen as the seed of organized art music in the Central European region. Slatkonja's musical chapel was highly successful and visible; it provided the model to be admired and envied. (There is an artistic reminder of the chapel's glory in Maximilian's famous »Triumphzug,« the set of woodcuts by Hans Burgkmair, in which the court musicians are immortalized for posterity. We also have a sizeable surviving repertory.) In 1519, however, this magnificent chapel faced dissolution after the death of Emperor Maximilian, who was almost penniless at the time. His successor, Charles V, disbanded the organization: his own interests lay with his own Flemish and Spanish Chapels, not the distant one in the eastern reaches of the Empire, and Maximilian's musicians scattered in all directions. However, revival of the musical body came under Ferdinand I, who first renewed the chapel's charter

³ Although Dufay spent most of his life in papal service, he does appear listed as chaplain in the Burgundian chapel (perhaps an honorary position?) and his music was certainly well known there.

in 1527, when he was King of Bohemia and Hungary, then reaffirmed it in 1564, when Ferdinand became Holy Roman Emperor after the abdication of his older brother, Charles V. The chapel soon regained its prominence and it continued under Maximilian II, and on through succeeding centuries. This second incarnation of the imperial chapel, at different times headquartered in various locations throughout the Central European region, is the objective of my attention, as it attracted and absorbed musicians and composers from wide-ranging geographical areas, thus ensuring that many streams contributed to the foundations of an emerging musical identity. Not the least reason for the international character of the musical atmosphere of the age was the multinational familial intertwining of the ruling house, the Hapsburgs, with many of the most notable European dynasties. Let me remind you that Ferdinand I married Anna Jagiellonska of the Polish royal line, and thus their children – several of whom became very important for the musical furtherance in their respective lands – were half Polish. The younger generations, in turn, married into Polish, Italian, German, and French royalty and nobility, thus sustaining the internationalization of the culture.

As for the music, composers, singers, and performers were recruited from all corners; let me mention just a few names. Large numbers came from the Netherlands, not surprising, in view of the prominence of Netherlandish musicians at the time. Among the best known immigrants are Jacob Vaet, Philippe de Monte, Jacob Regnart, Carl Luython, Christopher Hollander, Jacobus de Kerle. From Italy came Giovanni Gabrieli, Annibale Perini, Simone Gatto, Josephus Dusinelli. From France, Guillaume Costeley, Alard Gaucquier. From Rumania, Silesia, and Bohemia, came Valentin Bakfark, Thomas Stoltzer, The Newsidler brothers, Jan Turnovský, Christof Harant. Poland provided Waclaw Szamotulczik, Nicholas Gomólka. From Spain came Mattheus Flecha, Francisco de Novo Portu, Hieronymus Ramirez, and so on. These men brought their musical backgrounds with them: contrapuntal techniques from the Netherlands, liking for full sonorities and textural clarification from Italy, instrumental practices from many different areas. Interestingly, the imperial trumpeter choir (as listed in the court payment records) frequently came from a single place; for example, in 1551, the entire band of twelve brass players came from Brescia. At other times, Udine appears prominently and repeatedly in the lists. When these instrumentalists provided entertainment at meals – which was one of their daily duties – they reportedly played improvised rather than written out compositions, and it is likely that folk songs and dances from their respective home areas were part of their repertoires, thus introducing many strands into the developing musical language.⁴

The cosmopolitan atmosphere at court was reflected in the urban and church centers. Thus we find Jacobus Gallus (Handl/Petelin, 1550–1591), a native Slovenian, first in Vienna as member of the imperial chapel, later celebrated as composer in Olomouc and Prague. Slovenia provided some lesser lights as well, among them Andreas Reinschall of Ljubljana, who served as subcantor at St. Stephen's in Vienna.

⁴ This may be gleaned from a letter of Wilhelm of Bavaria to Archduke Karl of Styria, as quoted in Hanna Schäffer, »Maria von Bayern und die Musik. Musikmäzenatentum am bayrischen und am innerösterreichischen Hof,« *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark* 83 (1992), p. 244.

In that capacity he taught the choirboys, and also left his legacy as scribe of several large choirbooks in which the Mass repertory of the imperial chapel is preserved.⁵ Musical practices of the central tradition were disseminated far into the outlying areas: for example, the »Zinggenplaser« Joannes Fiamengo, a brass player at the courts of Karl in Graz and Albrecht II in Munich in the later 1560s, is recorded as a member of the Ducal Chapel in Dubrovnik (in 1554 and 1560). Netherlanders, Frenchmen, and Italians served in important positions in towns of the Adriatic littoral and elsewhere in the central European region. I shall cite only the three generations of Courtoys in Dubrovnik (Lambert senior, Henri, Lambert junior) between 1553 and 1664; in Cracow there was Luca Marenzio (1596-98), Annibale Stabile, and Claudio Merula; and Georg Kugelman, who came from the court in Graz, served for a number of years in Ljubljana, before returning to Graz.

In short, I believe that at its roots the musical identity of the central European lands was forged much in the same way as it was in the western reaches: through the contributions of a widely diverse group of musicians coming together from many places, then following essentially similar stylistic paths. This is especially demonstrable during the first truly cosmopolitan period of music history, the sixteenth-century Renaissance, in which there is a great amount of stylistic conformity from one region to another. In the seventeenth century, much of Central Europe is more isolated, no doubt in large measure owing to the dominant non-artistic events, the Thirty-Years War and the Ottoman incursions. Thus, local growth spurts—or, conversely, a slowing down of activities—are more typical during that time span. But in the following eighteenth century, the period of perhaps the most intense cosmopolitanism, musical Central Europe revives with a vengeance. Let me remind you of the Bohemian source of one of the dominant Classical incubation centers: the court orchestra of Mannheim; or, of the significant roles of Vienna and Prague, both centers receptive to, and in frequent exchange with, the musical atmosphere of the more distant reaches of Central Europe. Is there anyone who truly believes that Haydn's music would be exactly what it is had he spent his entire life in, say, Hamburg, Paris, or London rather than at Eszterháza? Or that Jan Ladislaus Dussek had no impact on the newly developing Romantic piano style? The wide range is easily documentable: we have Mysliveček celebrated for his oratorios in Italy; Vanhal writing symphonies in Varaždin; Jarnović creating violin concerti in France, and so on. Thus, using the viewpoint of a broad historical perspective, I suggest that, at its foundations, the Central European musical identity is, in fact, a Pan-European one. On the other hand, I posit that the Western musical identity of today would have no resemblance to the reality we know, were we to remove the Central European region from it.

⁵ Berlin 40025, Brussels 27086, Vienna 15946. For a more detailed discussion on Reinschall see Lilian Pruett, »Sixteenth-Century Manuscripts in Brussels, Berlin, and Vienna: Physical Evidence as a Tool for Historic Reconstruction,« in *Revue belge de musicologie* vol. L (1996), pp. 274 ff.

UDK 782.034.7(450:4-014)

Reinhard Strohm

Faculty of Music, University of Oxford
Fakulteta za glasbo Univerze v Oxfordu

'Italian Opera' in 'Central Europe', 1600–1780: Research Trends and the Geographic Imagination

Italijanska opera v Srednji Evropi, 1600–1780: smeri raziskovanja in geografska domišljija

SUMMARY

This brief survey of literature, provided with a bibliography, proposes to critically inform about research carried out over the last 30 years, and to identify research trends regarding subject definition, methodology and epistemology of the apparent duality, 'Italian Opera' and 'Central Europe'. A main question is how researchers have imagined their subject as a geographical space, and what their changing priorities had to do with developing regional concepts in music history.

It is shown how, in the 1960s and 70s, the reception of Italian Opera in Europe was conceptualised as a national and European, not a regional question; how specialisation on mechanisms of production and consumption in the 1980s instigated more socially-oriented research, and how in this context both a nationalist and a universalist direction were being undermined. A renewed focus in the 1990s on small-scale production units such as individual cities, opera companies and travelling individuals enabled researchers to re-categorise Italian opera as a regional and diverse phenomenon. The contribution of such projects as the *Storia dell'Opera Italiana* (ed. Bianconi), the various *Hofkultur* researches in Germany, and the ESF programme *Music in Europe, 1600-1900*, with its study group on *Italian Opera in Central Europe* (Dubowy et al.) have now become influential. International collaboration also beyond 'central' Europe has seemed the most appropriate means of achieving good research results. Central Europe was, at least in ope-

POVZETEK

Kratki pregled literature, opremljen z bibliografijo, kritično informira o raziskavah, ki so nastale v zadnjih tridesetih letih, in identificira trende, ki zadevajo definiranje predmeta, metodologijo in epistemologijo navidezne dvojnosti »italijanska opera« in »Srednja Evropa«. Glavno vprašanje je, kako so si raziskovalci predstavljali svoj predmet raziskave kot geografski prostor, in kaj so njihove spreminjajoče se prioritete imele opraviti z regionalnimi koncepti zgodovine glasbe.

Prikazano je, kako se v 1960. in 1970. recepcija italijanske opere v Evropi konceptualizira kot nacionalno in evropsko, ne regionalno vprašanje; kako specializacija za mehanizme produkcije in porabe v 1980. napeljevala k bolj sociološko naravnane-mu raziskovanju in kako sta pri tem spodkopana oba, tako nacionalistična kot univerzalistična usmeritev. Prenovljeno gledišče v 1990. na zamejene produkcijske enote, kot so mesto, operne družbe in potujoči posamezniki, je omogočilo raziskovalcem ponovno kategorizirati italijansko opero kot regionalen in raznolik pojav. Prispevki projektov, kakršen je *Storia dell'Opera Italiana* (ur. Bianconi), različne raziskave *Hofkultur* v Nemčiji in ESF program *Music in Europe, 1600-1900* s študijsko skupino *Italian Opera in Central Europe* (Dubowy idr.) so postale vplivne. Mednarodno sodelovanje tudi čez meje »srednje« Evrope se je zdelo najbolj ustrezno sredstvo za doseganje dobrih raziskovalnih rezultatov. Srednja Evropa je bila, vsaj po operi, tipizirana po svojem interesu za glasbo 'ne-srednje'

ra, typified by its interest for the music of 'non-central' Italy. The concept of Central Europe in music (as in other matters) is a concept without borders.

Italije. Koncept Srednje Evrope v glasbi (kakor tudi pri drugih rečeh) je koncept brez meja.

This brief survey proposes to critically inform about research carried out over the last 30 years, and to identify research trends regarding subject definition, methodology and epistemology of the apparent duality, 'Italian Opera' and 'Central Europe'. A main question will be if and how researchers have imagined their subject as a geographical space, and what their changing priorities may have had to do with developing regional concepts in music history.

In 1973, Anna Amalie Abert provided a point of departure for our enquiry. The universally-respected Italian opera specialist history filled a geographical-political space (Italy and the 'Holy Roman Empire') and a time-frame (1745–90) with the careers and works of opera composers such as Handel, Hasse and Gluck. Abert's horizon could not be called 'central European', however, because she did not attempt to identify regional structures or practices; Italian opera was implicitly defined by her as an authorial art sponsored by German-speaking courts, a supra-national commodity whose history had happened in Dresden, Vienna or Mannheim as well as in Italy.

Abert's basic approaches were already present in two earlier contributions: Alan Yorke-Long's *Music at Court* of 1954, surveying eighteenth-century opera at the courts of Dresden, Parma, Berlin and Württemberg, and Daniel Hertz's conference paper of 1967, where the relevance of regional differences for style periodisation in music was recognised. Hertz argued that eighteenth-century Italian opera did not conform to general style periodisations but rather developed according to its own genre concept, which was forged in Italy, especially in Naples, in the 1720s. The 'Neapolitan tradition' of opera, and its European unfolding in a 'Metastasian epoch', were narratives floated by German- and American-led musicology in the 1960s. Despite the Italian, 'regionalist' ancestry of the term 'Neapolitan', these narratives maintained an anti-regionalist conceptualisation of Italian opera as a genre.

Nationalism – Europeanism – Localism

Nevertheless, the idea that region or locality influence or even determine a cultural practice – an idea almost never questioned in musical research today – was implied by Abert and Hertz, and in Germany it was then understood in strictly national terms. The Hamburg conference report, *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich* (1981), for example, suggested a relationship with other countries – musicologists in the *Bundesrepublik* were European-minded – but what it emphasised about Hamburg opera was its 'early' German-ness. In the local source research on opera at Hamburg (Zelm, 1978; Marx, 1978), the geographical and cultural framework was German, not 'mitteleuropäisch'.

'European-ness' was admittedly also popular in German and Italian opera research then. The eastern half of Europe was of course not considered. The 'European-

ness' of great composers such as Handel or Vivaldi was addressed in collective volumes, for example those edited by Degrada (1978, 1980), which employed the formula 'famous artist X. from A. to B.', suggesting a supra-regional or European transfer. The formula is still found in volumes on Draghi (2000) and on the Bibiena family (2002).

Local Italian studies of opera strongly increased in the 1980s, often supported by local authorities aiming at tourist business and European community aid. Locally-focused publications have appeared on Venice, Sarti, Vivaldi, Gasparini, Roma, Reggio, Galuppi, Vinci, Scarlatti, Senesino, Naples, Florence, and many similar topics, often drawing on local archival research.

The geographical space as imagined by researchers in the 1980s was local and national – and perhaps tempered by European rhetoric – but not strictly-speaking regional. Austria, however, has no acknowledged national opera tradition, and its splendid opera history has sometimes fared badly when treated as part of 'German opera' (*New Grove*, 1992), whilst major Austrian publications (e.g., Seifert's, 1985) tended to treat Vienna or Habsburg only. The Italianate internationality of Habsburg court culture, or the universality of prominent Italians such as Pietro Metastasio (as shown in Joly, 1978, or Sommer-Mathis, 2000), put Austria's regional artists and central European neighbours in the shadow. Strohm, 1995, sketched a 'central European' framework, with Vienna as its point of gravitation. Seifert, 1996, acknowledged a Habsburgian operatic circuit 'north of the Alps'. A bi-national 'Austro-Italian Baroque' was coined in connection with Fux (White, 1992).

Other locally-focused research, whether on Mannheim (Würtz, 1984; Finscher, 1992), Dresden (Stuede et al., 1978; Landmann, 1995; Marx, 2000), or Munich (Liebscher, 1994), typically originated as institutional history. But it developed from the study of individual 'Hofkapellen' via the comparative view of 'Hofmusik' (Reimer, 1991) to that of 'Hofkultur', ultimately touching cultural, ceremonial and mentality issues. The court-culture approach was compatible with a 'European' outlook, now also discovering countries other than Italy and Germany, for example Russia (Bimberg, 1984), Bohemia (Freeman, 1992) or Poland (Poniatowska and Żórawska-Witkowska, 1995).

The re-valuation of local history also led to the recognition that 'small is beautiful', for example small opera centres and courts (Brusniak, 1992). This interest in the provincial sphere further dispelled notions of international or national stylistic *norms*, to which *variety* of artistic goals and products was being opposed. Taken together, these studies may nevertheless reveal what is not even envisaged by the individual authors: parallels or patterns across the various courts and cities in their practice of dealing with Italian opera.

Specialised Disciplines

In the 1980s, when the notions of author, work and style were being dismantled, musicology benefitted from the influx of specialised sister disciplines and methodologies which had rarely been consulted by earlier opera researchers. Baroque 'per-

formance practice' came first; libretto studies were second, mostly encouraged by splendid new databases such as Sartori's libretto catalogue (1993–4) and more specialised bibliographies. Iconographic evidence, facsimile editions and art history publications increased access to elements of the operatic artefact which were not displayed in the critical edition format of the musical classics. Perhaps most importantly, theatre historians specialised more and more on opera studies (Viale Ferrero, 1988, Sommer-Mathis, 1994). Several other special disciplines or topics, from rhetoric and gesture to dance history and literary studies, pursued their interest in local and regional opera history. The interdisciplinary trend may have helped the replacement of the spatial model 'Germany- Italy-Europe' with a more flexible imagination, which aimed to transcend the Austro-Germanic ghetto, and to explore multi-cultural link-roads.

Production, Consumption, Function

Before these new roads could be opened, a stronger notion of opera as musical *practice* needed to develop, to allow the human agents of the art and their temporal-spatial conditioning to be appreciated. The most important contribution of the 1980s to our discipline besides 'localism' and 'specialism' was a socio-cultural approach best expressed in the title of Bianconi's and Walker's ground-breaking article of 1984, 'Production, consumption and political function of seventeenth-century Italian opera'. Research interest shifted to production systems and performance, to singers, libretto, managers, to local and international politics as a framework for the semantics of opera. The comprehensive new *Storia dell'Opera Italiana*, edited by Bianconi (1987 ff; affectionately dubbed 'StOpIt'), is expected to carry these priorities through all the fields of that history. Only the systematic volumes four to six have so far appeared. In *Volume Two* (typescript submitted in 1990, now under revision), the history of Italian opera in 'central Europe', England, France and Iberia in the period 1600–1800 will be surveyed.

The relevance of these studies to the 'geographic imagination' is their capacity to re-evaluate collective and spatially-defined activities. Usually, 'regionality' is only implied in these studies, as for example when the travels and correspondence of opera practitioners are considered as part of his/her creative activity. 'People studies', however, had already been attempted in sections of the 1984 article by Bianconi-Walker, where certain singers and impresarios are portrayed. The approach was incorporated into 'StOpIt' (for example by Surian). Researchers working on this basis occasionally attempted large-scale sociological theorising, for example Piperno in 'StOpIt' and Reimer in his *Hofmusik* (1991). More often, individual case studies of local production and consumption were successful (as in Freeman, 1992). The trend towards a new spatial image *through* the study of creative and itinerant individuals (a phenomenon later known as 'diaspora') was the most significant. Sartori became a vital resource for 'diaspora' studies, as for example in Weiss (1986) and Mamy (1988; the first publication to use the term).

From Dissemination to Co-operation

In Don Neville's poignant title 'Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera' (1982), the spatial imagination began to invade the history of styles and ideas; the antithesis of Norm und Vielfalt became familiar as a spatial metaphor. The 'dissemination' or 'circulation' paradigm of the 1980s, however, has yielded to studies of travel and diaspora of individuals, whether they be singers, impresarios, composers, critics, diplomats or gentlemen on grand tour. Focusing on people also meant adopting stricter sociological methodologies and entering such areas as religion, gender, family and identity. Unexpected links between regions through the career of travelling artists were revealed in impresarios' careers (Strohm, 1982), singers' and instrumentalists' biographies (Lindgren, 1984; Dubowy, 2001), and studies of itinerant opera companies (Rasch, 1992; King-Willaert, 1993; Strohm, 1999 and 2001).

The idea of a 'central European phenomenon' gained considerably in these studies: neither the institutional study of *Hofkultur* nor the 'reception, circulation and dissemination' paradigms had demonstrated with similar ease how central European cultural centres could function interactively. Inevitably, also bi-lateral links with non-central regions (for example, Italy-Poland, or Austria-Spain) were compared to those *within* the central area.

Co-operative research is familiar today, but it has become essential in opera history, which needs to consider varied disciplines and local practices. Just like opera production, modern historical research needs long-term institutional support for the sake of coherence, but equally it needs ever-renewed input and challenge from diversity and from the outside. The benefit of such diversity for our field is demonstrated, for example, in many collective volumes on Venetian opera, edited by theatre historian Maria Teresa Muraro; in the 'central German' musicological series directed by Friedhelm Brunsniak at Arolsen; and in the Italian-German conferences sponsored by the 'Amici della Musica' (A.M.I.S.) and directed by Alberto Colzani, Norbert Dubowy and others.

The multi-authored series *Storia dell'Opera Italiana*, introduced above, is an ongoing research enterprise which has stimulated others. In a non-conference volume convened by Albert Dunning and edited by Reinhard Strohm, the *Eighteenth-century Diaspora of Italian Music and Musicians* (1991) has been illustrated; new regional accents are set with London, Russia and the Netherlands, and the bi-national view is exemplified with the pair Italy-France.

The largest project so far that focuses entirely on *Italian Opera in Central Europe, 1600–1780*, is a section (Group 1) of the European Science Foundation (ESF) programme *Musical Life in Europe, 1600–1900* (1996–).

The key-word 'central Europe' is no longer another word for 'Germany' or 'Holy Roman Empire' but characterises the outlook itself: a collaboration of scholars of different specialisations and of course from different language backgrounds. Three volumes are forthcoming (2003–5): vol. 1, Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy and Reinhard Strohm (eds), *Institutions and Ceremonies*; vol. 2, Andrea Sommer-Mathis and Herbert Seifert (eds), *Italianità in Opera*; vol. 3, Dorothea Schröder and Alina Żorawska-Witkowska (eds), *Opera Subjects and European Relationships*.

Volume One presents the institutional production of Italian operas mostly in central European cities, and the phenomenon of ceremoniality in opera, by interpreting historical source-texts, archival documents, and the libretti and opera repertoires themselves, particularly the less well-known ones. Metoda Kokole reports on Ljubljana, Samantha Owens on Stuttgart, Rudolf Rasch on Amsterdam, Juliane Riepe on Bonn, Reiner Kleinertz on Madrid, Angela Romagnoli on Bohemia, Żórawska-Witkowska on Poland; the better-known centres are addressed by Herbert Seifert (Austria), Martha Feldman (Naples), Andrea Sommer-Mathis (Vienna). Procedures and typologies of opera production are comparatively discussed in Norbert Dubowy's introductory essay; Bärbel Pelker compares the overlapping concepts of 'Hofmusik' and 'Hofoper'. Itinerant opera companies feature in Owens, Rasch, and Riepe, whilst Kokole and Romagnoli describe the operatic patronage of local aristocracy. The majority of results suggests a close analogy between Italian and non-Italian forms and aims of production and consumption.

The volume also reflects recent research on central European *Hofkultur*, *ceremonial* and diplomacy in their relevance for opera history (Fischer, Pelker, Riepe, Schröder, Sommer-Mathis). Some contributions concern the ideology, mentality and cultural anthropology of opera users (Kleinertz, Fischer, Feldman, Streubühr). Opera texts are also investigated to reveal contemporary (and possibly local) approaches to ideology and ceremoniality (Giuntini, Menchelli-Buttini, Strohm).

Towards a Conclusion

Among the thematic orientations in this field of opera studies that seem most promising today, the 'geographic imagination' is present although not the most obvious. Strong contestants are the paradigms of *Hofkultur*, *Ceremoniality*, *Festkultur*, the concern for minority issues, women, alternative voices; the anthropological branch of cultural studies (Feldman, 1995); ideology studies (Strohm, 2002). The last-named approaches might easily extend into comparative studies going beyond opera and, in fact, beyond Europe. What the presently successful co-operative projects seem to promise, is a dynamic attitude to research, an interactive practice without borders and without standard notions. The geographic imagination is always shifting. Opera of this period itself appears as a changing network of bi-lateral and multi-lateral interactions, rather than a sum of defined entities – particularly in the area we now call 'central Europe'. That the diversity which characterised central Europe often came from the outside, from Italy in our case, may be part of a definition of central Europe as well. Central Europe was – and remains, I hope – an area with open borders.

Bibliography

- Alan Yorke-Long, *Music at Court. Four Eighteenth-Century Studies* (London, 1954)
 Daniel Heartz, 'Opera and the Periodization of Eighteenth-Century Music', in *IMS 10th Congress Report Ljubljana 1967* (Kassel : Bärenreiter, 1970), 160–8
 Anna Amalie Abert, 'Opera in Italy and the Holy Roman Empire (chapters a-e)', in: *The Age of Enlightenment 1745–1790*, ed. by E. Wellesz and F. W. Sternfeld (London: Oxford University Press, 1973; *The New Oxford History of Music*, 7), 1–172

- Howard M. Brown and Eric Weimer (eds), *Italian Opera 1640–1770*, facsimile edn, 60 vols (New York: Garland, Inc., 1977 ff.)
- Francesco Degrada and Maria Teresa Muraro (eds), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa* (Milan: Electa, 1978)
- Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–67)* (Clermont Ferrand: Presses de l'Université II, 1978)
- Hans Joachim Marx, 'Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht', *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1978), 7–34
- Wolfram Steude, Ortrun Landmann and Dieter Härtwig, *Musikgeschichte Dresdens in Umrissen* (Dresden, 1978)
- Klaus Zelm, 'Die Sänger der Hamburger Gänsemarkt-Oper', *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1978), 35–73
- Francesco Degrada (ed.), *Vivaldi Veneziano Europeo* (Florence: Olschki, 1980)
- August Buck et al. (eds), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert: Vorträge und Referate gehalten anlässlich der Tagung des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 4. bis 8. September 1979*, 3 vols (Hamburg, 1981; Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 8)
- Constantin Floros et al. (eds), *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich. Mozart und die Oper seiner Zeit* (Laaber, 1981) (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, vol. 5)
- Hans Joachim Marx, 'Politische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Hamburger Barockoper', in: *Die frühdeutsche Oper*, 81–8
- Lorenzo Bianconi and Giovanni Morelli (eds), *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, 2 vols (Florence: Olschki, 1982)
- Reinhard Strohm, 'Vivaldi's Career as an Opera Producer', in: *Antonio Vivaldi: Teatro Musicale*, 11–63
- Don J. Neville (ed.), *Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera, 1730–1790*, 2 vols (London, Ontario: Department of Music History; Studies in Music 7, vols 1/2, 1982)
- Lorenzo Bianconi and Thomas Walker, 'Production, consumption and political function of seventeenth-century Italian opera', *Early Music History* 4 (Cambridge, 1984), 209–96
- Guido Bimberg, 'Die italienische opera seria im russischen Musiktheater des 18. Jahrhunderts, 2. Teil', *Händel-Jahrbuch* 30 (1984), 121–38
- Lowell Lindgren, 'La carriera di Gaetano Berenstadt, contralto evirato (ca. 1690–1735)', *Rivista Italiana di Musicologia* 19 (1984), 36–112
- Roland Würtz (ed.), *Mannheim und Italien – zur Vorgeschichte der Mannheimer. Bericht über das Mannheimer Kolloquium 1982* (Mainz: Schott, 1984; Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 25)
- Sabine Henze, 'Opera seria am kurpfälzischen Hofe. Traettas *Sofonisba*, de Majos *Ifigenia in Tauride*, Bachs *Temistocle*', in: *Mannheim und Italien*, 78–96
- Elena Sala Di Felice and Laura Sannia Nowé (eds), *Metastasio e il melodramma* (Padua: Liviana Editrice, 1985)

- Elena Sala Di Felice, 'Virtù e felicità alla corte di Vienna', in: *Metastasio e il melodramma*, 55–87
- Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing: Schneider, 1985; *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 25)
- Susi Davoli (ed.), *Civiltà teatrale e settecento emiliano* (Bologna: Mulino, 1986)
- Franco Piperno, 'Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco', in: *Civiltà teatrale*, 345–65
- Piero Weiss, 'La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del settecento: il caso dell'opera buffa', in: *Civiltà teatrale*, 241–56
- Reinhard Strohm, 'Italienische Barockoper in Deutschland: Eine Forschungsaufgabe', in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1986), 348–63
- Lorenzo Bianconi and G. Pestelli (eds), *Storia dell'opera italiana*, vols 4–6 (Turin: EdT, 1987–1988)
- Franco Piperno, 'Il sistema produttivo, fino al 1780', in: *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, 1987, 1–75
- Elvidio Surian, 'L'operista', in: *Storia dell'opera italiana*, vol. 4, 1987, 293–345
- Mercedes Viale Ferrero, 'Luogo teatrale e spazio scenico', in: *Storia dell'opera italiana*, vol. 5, 1988, 1–122
- Antonio Fanna and Giovanni Morelli (eds): *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e Cronologia Critica delle Opere*, 2 vols (Florence: Olschki, 1988)
- Sylvie Mamy, 'La diaspora dei cantanti veneziani nella prima metà del Settecento', in: *Nuovi studi vivaldiani*, 591–631
- Reinhard Strohm, 'Die Epochenkrise der deutschen Opernpflege', in: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld, 61. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft 1986*, ed. by Christoph Wolff (Kassel, etc.: Bärenreiter, 1988), 155–66
- Giovanna Gronda (ed.), *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia* (Bologna: Il Mulino, 1990)
- Maria Teresa Muraro (ed.), *L'Opera italiana a Vienna prima del Metastasio* (Florence: Olschki, 1990)
- Franco Piperno, 'Venezia e Vienna. Produzione e circolazione dello spettacolo operistico', in: *L'opera italiana*, 115–25
- Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland, 1500–1800* (Wilhelmshaven: Noetzel, 1991)
- Thomas Bauman and Paul Griffiths, 'Germany, Austria', *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1992), vol. 2, 386–93
- Ludwig Finscher (ed.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* (Mannheim, 1992)
- Paul Corneilson, 'Die Oper am kurfürstlichen Hof zu Mannheim', in: *Die Mannheimer Hofkapelle*, 113–29
- Daniel E. Freeman, *The Opera Theater of Franz Anton von Sporck in Prague* (New York: Pendragon Press, 1992; *Studies in Czech Music*, 2)
- Rudolf Rasch, 'Operatroepen in Amsterdam, 1750–1763', *De Achttiende Eeuw*, 29 (1992), 171–192

- Harry White (ed.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque* (Aldershot, 1992)
- Friedhelm Brusniak (ed.), *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992: Tagungsbericht* (Cologne: Studio, 1993; Arolser Beiträge zur Musikforschung 1)
- Richard G. King and Saskia Willaert, 'Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels, and Amsterdam, 1748–50', *Journal of the Royal Musical Association*, 118 (1993), 246–275
- Friedhelm Brusniak (ed.), *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert, VIII. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht* (Cologne, 1994; Arolser Beiträge zur Musikforschung 2)
- Norbert Dubowy, 'Italienische Opern im mitteldeutschen Theater am Ende des 17. Jahrhunderts: Dresden und Leipzig', in: *Barockes Musiktheater*, 23–48
- Julia Liebscher, 'Barockes Musiktheater-Repertoire am Hoftheater München. Zum Opernspielplan des 17. und 18. Jahrhunderts', in: *Barockes Musiktheater*, 157–166
- Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 vols (Cuneo: Bertola & Locatelli, 1993–1994)
- Andrea Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* (Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994)
- Joerg Jochen Berns and Thomas Rahn (eds.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit* (Tübingen, 1995; *Frühe Neuzeit* 25)
- Claudia Schnitzer, »Königreiche – Wirtschaften – Bauernhochzeiten: Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielformen höfischer Maskerade«, in: *Zeremoniell*, 280–331
- Friedhelm Brusniak (ed.), *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit. 9. Arolser Barock-Festspiele 1994, Tagungsbericht* (Cologne: Studio, 1995; Arolser Beiträge zur Musikforschung 3)
- Norbert Dubowy, 'Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs »Italienischer Periode«, in: *Italienische Musiker*, 73–95
- Alberto Colzani, Norbert Dubowy, et al. (eds): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca / Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland (Atti del Convegno, Lovenjo di Menaggio, 1993)* (Como: A.M.I.S., 1995)
- Ortrun Landmann, 'Italienische Opernpraxis in Dresden', in: *Il melodramma italiano*, 23–30
- Dorothea Schröder, 'Die Einführung der italienischen Oper in Hamburg durch Johann Georg Conradi und Johann Sigismund Kusser (1693–1696), in: *Il melodramma italiano*, 43–56
- Feldman, Martha: 'Magic Mirrors and the *Seria* Stage: Thoughts Toward a Ritual View', *JAMS* 48 (1995), 423–84
- Hans Joachim Marx and Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)* (Laaber: Laaber-Verlag, 1995)
- Irena Poniatowska and Alina Żórawska-Witkowska (eds), *Johann Adolf Hasse und Polen* (Warsaw: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1995)

- Reinhard Strohm, 'Wien und die mitteleuropäische Opernpflege der Aufklärungszeit', in: *Europa im Zeitalter Mozarts*, ed. by Moritz Csáky and Walter Pass (Vienna, etc.: Böhlau, 1995), 391–6
- Markus Engelhardt (ed.), »in Teutschland noch ganz ohnbekandt«: *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum* (Frankfurt, etc.: Peter Lang, 1996)
- Herbert Seifert, 'Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck', in: Engelhardt (ed.), »in Teutschland«, 29–44
- Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie* (Warsaw: Zamek Królewski, 1997)
- Alberto Colzani, Norbert Dubowy, et al. (eds), *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII (Lovenjo di Menaggio, 1997)* (Como: A.M.I.S., 1999)
- Reinhard Strohm, 'North-Italian *operisti* in the light of new musical sources', in: *Il teatro musicale italiano*, 423–438
- Christine Fischer, 'Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' *Talestri, regina delle amazzoni*', in: Gabriele Busch-Salmen and Eva Rieger (eds), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse* (Herbolzheim, 2000), 176–204
- Barbara Marx (ed.), *Elbflorenz: Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert* (Amsterdam – Dresden: Verlag der Kunst, 2000)
- Emilio Sala and Davide Daolmi (eds.), »*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*«: *Antonio Draghi da Rimini a Vienna* (Lucca, 2000; ConNotazioni 7)
- Andrea Sommer-Mathis, 'Achille in Sciro: eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasio *dramma per musica* in Wien (1736), Neapel (1737) und Madrid (1744)', in: Andrea Sommer-Mathis and Elizabeth Th. Hilscher (eds), *Pietro Metastasio (1698–1782) – uomo universale: Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio* (Wien, 2000; Sitzungsberichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 676), 221–250
- Reinhard Strohm (ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians* (Turnhout: Brepols, 2001)
- Reinhard Strohm, 'Italian *operisti* North of the Alps, c. 1700–1750', in: *The Eighteenth-Century Diaspora*, 1–59
- Norbert Dubowy, 'Italienische Instrumentisten in deutschen Hofkapellen', in: *The Eighteenth-Century Diaspora*, 61–120
- Daniela Galligani (ed.), *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, (Florence: Alinea editrice, 2002)
- Reinhard Strohm, 'Costanza e Fortezza: Investigation of the Baroque Ideology', in *I Bibiena*, 75–91
- Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy and Reinhard Strohm (eds), *Italian Opera in Central Europe, 1600–1780, vol. 1: Institutions and Ceremonies* (Berlin, 2005; Musical Life in Europe, 1600–1900, 1).

UDK 78:271.3"16/18"

Ladislav Kačič

Kabinet für Slawistik der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava
Kabinet za slavistiko Slovaške akademije znanosti, Bratislava

Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17.–19. Jahrhundert

Srednjeevropski okviri frančiškanske glasbene kulture v obdobju 17.–19. stoletja

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Der Beitrag befaßt sich mit der Musik und Musikkultur in einigen Franziskanerprovinzen Mitteleuropas (*Provincia S. Bernardini, Provincia S. Mariae in Hungaria, Provincia SS. Salvatoris, Provincia S. Wenceslai, Provincia S. Leopoldi, Provincia S. Ladislai, Provincia S. Joannis a Capistrano, Custodia S. Stephani, Provincia S. Antonii*). Zuerst wird ein historischer Hintergrund dieser Provinzen im 17.–19. Jahrhundert skizziert. Im folgenden wird die Problematik der musikalischen Identität der Franziskaner in drei Problembereiche näher beschrieben: 1. **Migration der Musiker** (die war besonders im 17. Jahrhundert wichtig, als noch z. B. Kustodie des hl. Ladislaus zur Marianischen Provinz gehörte). 2. **Das gemeinsame Repertoire** war im 17. Jahrhundert von großer Wichtigkeit, es war spezifisch »mitteleuropäisch« (d. h. unterschiedlich z. B. von Italien u. ä.), im 18. Jahrhundert hat sich das Repertoire mehr und mehr zur Selbständigkeit entwickelt. Gemeinsam war für die Franziskanerprovinzen Mitteleuropas auch die Aufführungspraxis der Figuralmusik (kleine, »bescheidene« Besetzung, z. B. 1-stimmiger Chor mit Orgelbegleitung und 2 Trompeten). 3. **Franziskanermusik und »lingua vernacula«** – ist auch ein bedeutender Beitrag zum Thema Identität, denn Franziskaner in Mitteleuropa haben vom 17. Jahrhundert die sog. Volkssprachen gefördert. Es hat sich nicht nur in einer intensiven Entwicklung des Kirchenliedes geäußert, son-

Prispevek govori o glasbi in glasbeni kulturi v nekaterih frančiškanskih provincah Srednje Evrope (*Provincia S. Bernardini, Provincia S. Mariae in Hungaria, Provincia SS. Salvatoris, Provincia S. Wenceslai, Provincia S. Leopoldi, Provincia S. Ladislai, Provincia S. Joannis a Capistrano, Custodia S. Stephani, Provincia S. Antonii*). Najprej bo skicirano zgodovinsko ozadje omenjenih provinc v obdobju od 17. do 19. stoletja. V nadaljevanju bo v treh točkah podrobneje opisana problematika glasbene identitete frančiškanov: 1. **Migracija glasbenikov** je bila posebno pomembna v 17. stoletju, ko je npr. kustodija svetega Ladislava še pripadala marijanski provinci. 2. **Skupni repertoar** je bil v 17. stoletju velikega pomena. Bil je značilno »srednjeevropski« (to pomeni različen npr. od italijanskega ipd.). V 18. stoletju je postajal vedno bolj samostojen. Frančiškanskim provincam Srednje Evrope je bila skupna tudi izvajalska praksa figuralne glasbe (majhna, »skromna« zasedba, npr. enoglasni zbor s spremeljavo orgel in dveh trobent). 3. **Frančiškanska glasba in »lingua vernacula«** – je prav tako pomemben prispevek k vprašanju identitete, saj so frančiškani v Srednji Evropi od 17. stoletja naprej pospeševali t.i. ljudske jezike. To se ni kazalo samo v intenzivnem razvoju cerkvene pesmi, temveč tudi v daljših kompozicijah (npr. arijah) na slovaška, nemška, madžarska idr. besedila.

dem auch in längeren Kompositionen (z. B. Arien) mit slowakischen, deutschen, ungarischen u. a. Texten.

Für die richtige Wahrnehmung der Franziskaner-Musikkultur in Mitteleuropa ist es notwendig zuerst die Entwicklungsgeschichte, Peripetien und die historischen Zusammenhänge der mitteleuropäischen Franziskanerprovinzen zu erörtern. Obwohl Franziskaner im mitteleuropäischen Raum schon im 13. Jahrhundert zu Lebzeiten von hl. Franz von Assisi präsent waren¹, konzentrieren wir uns auf ihre spätere Geschichte im Zeitraum vom 17. bis 19. Jahrhundert, als die Franziskaner nach dem stufenweisen Verdrängen der Türken aus dem mitteleuropäischen Raum einen mächtigen Aufschwung bis zu den Josephinischen Reformen erlebt haben.

Im Zusammenhang mit einem der größten Meilensteine in der franziskanischen Geschichte, der Teilung des Franziskanerordens 1517 auf zwei selbständige Orden – Minoriten (Konventualen) und Franziskaner (Observanten) – hat das Generalkapitel in Burgos (1523) u. a. beschlossen, zwei selbständige Franziskanerprovinzen der Observanten im Königreich Ungarn zu gründen: *Provincia S. Mariae in Hungaria* und *Provincia SS. Salvatoris*. Diese zwei Provinzen wurden später, im 17. Jahrhundert, die Gründer anderer mitteleuropäischer Provinzen: im Rahmen der Marianischen Provinz entstand 1655 *Custodia Slavoniae*, die dank dem Fleiße von P. Paulus Jančić de Tauris OFM, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der Franziskaner in Mitteleuropa,² 1661 zur selbständigen *Provincia S. Ladislai* ernannt wurde. Aus der Salvatorianischen Provinz hat sich 1640 wiederum in Transylvanien *Custodia S. Stephani* getrennt,³ die aber erst 1729 zur Provinz erhoben wurde. (Ihre Interessen in dieser Kustodie, bzw. Provinz haben auch die Franziskaner aus Bosnien gewahrt.) Im 18. Jahrhundert entstanden im südslawischen Raum aus den ursprünglichen, streng observanten *Provincia Bosnae Argentinae* noch zwei neue Provinzen – 1757 *Provincia S. Joannis a Capistrano* und schon 1735 in Dalmatien *Provincia SS. Redemptoris*. Alle mitteleuropäischen Franziskanerprovinzen haben vor allem im 18. Jahrhundert eine intensive Entwicklung erlebt, wovon z. B. die Zahl der Klöster und Mitglieder Zeugnis ablegt:⁴

¹ Die ersten Franziskaner hat schon das Generalkapitel 1217 nach Mitteleuropa gesandt. Nachrichten über die organisatorische Struktur sind jedoch erst etwa zehn Jahre später vorhanden – *Custodia Strigoniensis*, 1228.

² P. Seraphinus Farkas OFM: *Scriptores Ord. Min. S. P. Francisci Provinciae Hungariae Reformatae nunc S. Mariae*. Posonii 1879, S. 22.

³ P. Odoricus Balázsovits OFM: *Brevis historia conventuum Ordinis S. Francisci Seraphici Reformatae Provinciae S. Mariae Hungariae*. Posonii 1869, S. 19. Auch *Fekete könyv. Az Erdélyi ferences kusztdia története, Kájoni János kézirat, 1684*, hrsg. von Kornél Szovák. Szeged 1991.

⁴ P. Heribert Holzapfel OFM: *Handbuch der Geschichte des Franziskanerordens*. Freiburg im Breisgau 1909, S. 415–417.

Tabelle Nr. 1

Provincia	ca. 1680	1700	1762
<i>S. Mariae in Hungaria</i>	18/361	24/350	28/856
<i>Sanctissimi Salvatoris</i>	18/325	23/352	32/931
<i>Sancti Ladislai Regis</i>	9/145	17/166	17/[?]
<i>S. Bernardini (Wiener Prov.)</i>	22/484	24/580	27/871
<i>S. Leopoldi (Tiroler Provinz)</i>	13/253?	17/333	18/489
<i>S. Antonii (Bayerische P.)</i>	20/520	27/582	37/1016!
<i>S. Wenceslai (Bohemische P.)</i>	22/493	29/681	22/413
<i>Carniolae</i>		16/293	18/444
<i>S. Stephani (Transylvania) bis 1729 Custodia</i>	3/42	4/53	13/301
<i>Bosnae Argentinae</i>	18/426	23/420	23/[?]
<i>Bosnae Croatiae (bis 1688)</i>	5/180		
<i>S. Ioannis Capistrani</i>	–	–	?
<i>SS. Redemptoris in Dalmatia</i>			

Alle diese Provinzen kann man natürlich aus dem Aspekt der Nationalität nicht als homogene Einheiten betrachten. Es war eher umgekehrt, z. B. in der Marianischen Provinz wurden 1727–1735 in den Nationalitätenstreit der Deutschen und Ungarn als dritte große Gruppe auch Slowaken und Kroaten (zusammen) als eine »*Natio slavica*« einbezogen.⁵ Während der Josephinischen Reformen wurde die Zahl der Klöster und der Franziskaner stark reduziert, z. B. Marianische Provinz hatte an der Wende des 18. Jahrhunderts nur 20 Klöster und 368 Franziskaner,⁶ noch schlimmer war es in Österreich. Von der Wiener Provinz des hl. Bernardin sind in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nur 4 Klöster geblieben (Wien, St. Pölten, Maria Enzersdorf, Maria Lanzendorf), die 1825 der Kapistranischen Provinz zugeteilt wurden.⁷ Das »nachaufklärerische«, säkularisierte 19. Jahrhundert bedeutete eindeutig den Verfall des Franziskanertums in Mitteleuropa und damit auch den Verfall der Musik dieses Ordens. Wenn wir also die musikalische Identität Mitteleuropas am Beispiel der Franziskaner näher beobachten wollen, ist es notwendig die Situation, wie sie in diesen kurzen allgemeingeschichtlichen Darstellung skizziert ist, im Auge zu behalten.

*

1. Migration der Franziskaner-Musiker. Weil in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts mitteleuropäische Franziskaner-Mutterprovinzen noch größer als später waren

⁵ Vgl. näher Ladislav Kačic: *P. Marcus Repkovič OFM a národnostný spor františkánov mariánskej provincie v rokoch 1727–1735*. In: *Slavica Slovaca*, Bratislava 1997, Jg. 32, Nr. 2, S. 59–71. Einen ähnlichen Streit gab es schon im 17. Jahrhundert in der Salvatorianischen Provinz zwischen den ungarischen und slowakischen Mitbrüdern. Vgl. dazu P. Laetus Danišovič OFM: *Definy minoritov I. – Osvietenská historiografia Rádu františkánskeho v našich krajinách*. Bratislava 1934, S. 93–99.

⁶ P. Arnold Magyar OFM: *340 Jahre Franziskaner in Güssing (1638–1978)*. Güssing 1980, S. 24.

⁷ Ebenda, S. 27.

und ihre Klöster sich auf einem relativ großem Territorium befanden (z. B. Marianische Provinz – die heutige Slowakei, Ungarn, Burgenland, Slowenien), umfasste die Migration der Musiker – Organisten, Regenschori – damals ein viel breiteres Territorium als später. So z. B. haben dieselben Musiker (Organisten, Directores chori) der Marianischen Provinz sowohl in Bratislava/Prefßburg oder Trnava/Tyrnau, als auch in Zagreb, Varaždin, Križevici, Krapina und Ormož gewirkt: P. CASIMIRUS VOGLER (er war auch Komponist) in Varaždin (1647), Križevici (1648–49) und Zagreb (1650–55), P. EMERICUS ISAAC in Križevici (1646), Ormož (1647), Varaždin (1649, 1652–55) und Krapina (1650), P. ATHANASIVS NAŠER in Varaždin (1646, 1650–51), Križevici (1647), Ormož (1649) und Zagreb (1652).

Die Migration der Franziskanermusiker zwischen den Provinzen war aber eher eine Ausnahme. So z. B. ist einer der bedeutendsten Franziskaner Komponisten des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa, der aus Mähren stammende P. FRANCISCUS VOGLER (um 1623–1688) im Jahre 1668 aus der Marianischen Provinz in die Salvatorianische übergetreten.⁸ Ein anderes Beispiel stellte im 18. Jahrhundert P. DISMAS GRAPMAYR (1721–1808), ebenfalls ein guter Komponist, dar. Er war ursprünglich Mitglied der Österreichischen Provinz des hl. Bernardin und trat 1761 (als »in mente turbatus«) aufgrund einer Intervention des Ordensgeneralministers zur Marianischen Provinz über.⁹ Diese Tatsachen, d. h. die Migration der Musiker zwischen den Provinzen, hatten konkrete Folgen in der Musik, vor allem im Repertoire.

2. Das gemeinsame Repertoire. Obwohl die Franziskanerprovinzen in Mitteleuropa relativ geschlossene organisatorische Einheiten bildeten, ähnlich auch im aufgeführten Musikrepertoire,¹⁰ war im 17. Jahrhundert dieses Repertoire noch zum Großteil gemeinsam, wie es am Beispiel der Messe folgende Tabelle (S. 118) zeigt:

* Diese Messe ist zum Teil gregorianisch, sie ist nicht eindeutig einzuordnen (s. Pál Richter: *Organo-Missale – Musical Relationships of a Franciscan Manuscript in the 17th Century*, in: Musik der Geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. hrsg. von Ladislav Kačič, Bratislava 1997, S. 140).

Auf den ersten Blick kann man hier einige deutlichen Merkmale erkennen. Es fällt ins Auge vor allem die große Zahl gemeinsamer Messen in zwei benachbarten Provinzen auf, z. B. in der Wiener Provinz des hl. Bernardin und der Marianischen Provinz, ebenso in bezug auf die Böhmisches Provinz des hl. Wenceslaus (inklusive Messen der »nicht-franziskanischen Komponisten!«)¹¹ usw. Aber einige Messen, wie z. B. jene von P. EUSEBIUS SCHREINER (ME I/186) und andere als »Viennensis« (bzw.

⁸ Näheres über ihm s. P. Věslav Gajoš OFM: *Dva hudobné zborníky zo 17. storočia*. In: *Musicologica slovacica* 1/2, Bratislava 1969, S. 301, sowie Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest 1991, S. 29.

⁹ Seine fast »romanhafte« (kurz zusammengefaßte) Lebensgeschichte siehe ebenda, S. 27–28.

¹⁰ Ausführlicher zu dieser Problematik s. Ladislav Kačič: *Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert*. In: *Musicologica Istropolitana* I, Universitas Comeniana Facultas Philosophica Bratislava, hrsg. von Marta Hulková und »ubomír Chalupka, Bratislava 2002, S. 53–102.

¹¹ Im untersten Teil der Tabelle – P. Bernardus Artophaeus OFMConv, Alexander Hrdý, P. Adalbertus Pelikán SP. Diese Messen wurden Bestandteil der Repertoires der Wiener Provinz des hl. Bernardin.

»Viennense«) bezeichnete Werke, waren für alle mitteleuropäischen Provinzen gemeinsam. Diese oft vorkommende Werke, zu denen ME I/183, I/185, I/187, I/189, I/190, aber z. B. auch Requiem von P. QUIRINUS HIMMER, ME I/101 und eine Messe von P. EDUARD PANHOLZER aus Tirol (ME I/123) gehören, beweisen, daß die Wiener Franziskanerprovinz in Mitteleuropa eine zentrale Rolle spielte. Aus dieser Provinz sind auch die ersten im spezifisch Franziskanischen Stil komponierte Figuralmassen für einstimmigen Mönchschor mit Orgelbegleitung und nur mit zwei Trompeten aus der Zeit um die Wende des 17. Jahrhunderts in die Nachbarprovinzen gelangt (ME I/140, ME I/128 u. a.).

Dieses kurz beschriebene gemeinsame Repertoire war also spezifisch für die Franziskaner in Mitteleuropa und unterscheidet sich grundsätzlich von anderen Regionen Europas (z. B. Italien). Spezifisch »mitteleuropäisch« war auch die Aufführungspraxis der Franziskanischen Figuralmusik: im Grunde geht es um den 1-stimmigen (im 18. Jahrhundert höchstens 2-stimmigen C+B) Chor mit Orgelbegleitung, dazu zuerst 2 Trompeten (oder Hörner), und letztendlich auch Streichinstrumente (das sog. Kirchentrio). Diese Praxis ist in allen mitteleuropäischen Provinzen quellenmäßig belegt, obwohl Stimmhefte für Instrumente nur aus der Wiener Provinz des hl. Bernardin, sowie aus der Marianischen und Bayerischen Provinzen überliefert sind.¹² Auch die spätere Praxis der einfachen 2-, (höchstens 3-) stimmigen Vokalbesetzung mit Orgelbegleitung war für alle Franziskanerprovinzen Mitteleuropas gemeinsam.¹³

Im 18. Jahrhundert hat sich das Musikrepertoire in den mitteleuropäischen Franziskanerprovinzen nach und nach verselbständigt. Nach heutigen Erkenntnissen pflegte jede Provinz mehr und mehr nur ihre »eigene« Musik, d. h. das Schaffen der eigenen Provinzkomponisten gewann das Übergewicht. Im 18. Jahrhundert gibt es ein stark reduziertes gemeinsames Repertoire fast ausschließlich nur in je zwei Provinzen, nur sehr wenige Werke haben allgemeine Verbreitung gefunden. Zu ihnen gehören vor allem fast hundertprozentig anonym überlieferte Messen des weltlichen Organisten des Wiener Franziskanerklosters FERDINAND STEINER († 1750):¹⁴ eine seiner C-dur-Messen wurde Bestandteil des Repertoires in der Provinz des hl. Bernardin, in der Marianischen, Böhmisches, Tiroler Provinzen, sowie in der Kapistraner Provinz, u. zw. im vom P. Josephus Maria Cordans OFM zusammengestellten und vom Provinzial, sowie Generaldeffinitor P. Josephus Janković OFM 1750 streng angeordnetem Meßrepertoire¹⁵ (als *Missa S. Didaci*). Zu diesem Repertoire gehörte auch eine ebenfalls nur anonym überlieferte C-dur-Messe des in Tirol wirkenden weltlichen Komponisten GIOVANNI ABONDIO GROTTI, die nicht nur zum Stammrepertoire in Tiroler Provinz des hl. Leopold, sondern auch zum Repertoire der Wiener Provinz (ME I/167), sowie der Marianischen und Kapistranischen (*Missa S. Clarae*) Provinzen gehörte. Die Verfasser der weiteren zweier Messen des gemeinsamen mitteleuropäischen Franziska-

¹² Mehr darüber s. Ladislav Kačić: *Repertorie und Aufführungspraxis*, a. a. O., S. 85–98.

¹³ Ebenda, vgl. auch Vjera Katalinić: *Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu*, Zagreb 1991.

¹⁴ Näheres über ihm s. Ladislav Kačić: *Missa franciscana*, a. a. O., S. 27.

¹⁵ Vgl. Ladislav Kačić: *Repertoire und Aufführungspraxis*, a. a. O., S. 68, sowie Vjera Katalinić: *Von Jesuiten zu Franziskanern – Kroatische geistliche Musikkultur im 18. Jahrhundert*. In: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, hrsg. von Ladislav Kačić, Bratislava 1997, S. 101.

Tabelle Nr. 2: Anmerkung: Die in drei und mehreren Provinzen auffindbare Messen sind in Halbdick-, die Figuralmessen in Kursivschrift aufgezeichnet, wobei hier bemerkt werden muß, daß zwischen der Figuralmesse und der typischen Franziskaner Missa choralis keine »eindeutige« Trennungslinie existiert. Dies betrifft auch Messen auf verschiedene gregorianische Canti firmi oder Kirchenlieder.

Provincia S. Leopoldi	Provincia Bohemicae S. Wenceslai (1698)	Provincia S. Bernardini (1697) M. Enzersdorf Graz	Prov. S. Mariae in Hungaria (1671) [ca 1655]	(ca 1730)	Custodia Sancti Stephani (1667)	Prov. Semi Salvatoris (1755f)
St. Antoni	S. Antoni Paduani	ME I/183	G	S. Antoni	(Ch/1)	?
Trombetis	Viennensis	ME I/185	G	Tubichialis	(Ch/2)	?
Viennensis Austraca	Inceri Aulhoris	ME I/187	G	Romannum	(Ch/3)	[Romana]
	Emautina (P. Ph. Pohl)	-	-	F. Vogleri	(Ch/4)	[P. F. Vogleri]
	Viennensis S. Bonaventurae	-	-	Brunensis	(Ch/5)	[Brunensis]
P. Eusebii [Schreiner]	Viennensis S. Bonaventurae	ME I/186	G	Puskensis	(Ch/6)	[Puskensis]
	Ordinis Antiqua (1) (gregorianisch)*	-	-	Viennensis antiqua	-	[Viennensis]
		-	-	Polonica (Lachica)	-	-
		-	-	super Gaude Dei Genitrix	-	-
		-	-	super Tota pulchra	-	-
		-	-	super Infimiae bonitatis	-	-
	Belehemitica [P. M. Hartmann OFM]	-	-	de B. V. M. Pappis	-	-
Papalis	Adventualis / Papalis Inceri Aulhoris	-	-	Papalis	(Rep. 1)	Missa XIII. Caracolum: Missa XXIX. Pappis
Prima sub Triplo		ME I/190	G	Gracensis	-	-
Barvatica		ME I/189	G	super Tonnium Viennensem	-	-
Pauli de Tauris		ME I/188	G		-	-
Natalitia Solemnis		ME I/114	G		-	-
Requiem Viennense		ME I/101	G	Requiem	(Rep. 3d)	<i>Requiem usude</i>
		P. Q. Himmer	-	S. Didaci	(Rep. 1)	-
V. P. Eduardi [Pantolzer]		ME I/123	G	Petri de Alcantara	(Rep. 5)	-
Viennensis		ME I/140	G	S. Bernardini	(Rep. 2)	-
		ME I/125	G	S. Bonaventurae	(Rep. 3)	-
		ME I/131	G	S. Marcelli	(Rep. 20)	-
S. Didaci (G. Dull)		ME I/128	G	S. Leonis Papae	(Rep. 32)	-
	P. Bernardus Atrophaeus	ME I/137	G		-	-
	OF-M. Com		-		-	-
Bernardi	P. B. Atrophaeus	ME I/126	-		-	-
	P. B. Atrophaeus	ME I/141	-		-	-
	A. Hrdý	ME I/138	G		-	-
	P. Adalbertus SP	ME I/129	G		-	-
	P. V. Jühner OFM	ME I/129	G		-	-
	S. Bernardini vulgo Valdecientium	-	G		-	-
S. Capistrani		ME I/117	G	(S. Dominici)**	-	-
B. V. Mariae		ME I/119	G	(S. Bernardini)**	-	-
		ME I/122	G	(S. Paschalis)**	-	-
		-	G	SP. N. Francisci	-	-

nerepertoires des 18. Jahrhunderts – ME I/134 und ME I/172 – ist es nicht gelungen zu identifizieren (sie bleiben vorläufig nur als »Austriaca«, d. h. halbanonym bekannt). Viele solche Kompositionen, die man als »halbanonym« bezeichnen darf, gehörten zum Stammrepertoire von mehr als zwei mitteleuropäischen Franziskanerprovinzen, sie trugen oft auch im 18. Jahrhundert noch »topographische« Bezeichnungen: *Missa Viennesis*, *Tota pulchra Olomoucense*, *Lytaniae Bavaricae*, *Missa Bohemica*, *Sacrum Slavonicum*, *Lytaniae Carniolicae*, *Missa Croatica* usw. Solche Titel beweisen, daß das Repertoire auch im 18. Jahrhundert noch migrierte, wenn man auch den konkreten Autor nicht genau wußte (er war für die Franziskaner keinesfalls bedeutend, bzw. interessant)¹⁶. Zwischen anonymen Werken, die im 18. Jahrhundert in mehreren Franziskanischen Provinzen Mitteleuropas gespielt wurden, kann man nicht nur Ordenskomponisten, wie z. B. P. ENGELBERTUS KATZER (1719–1779) oder P. ADRIANUS DAMIAN (1708–1750) aus der Wiener Provinz, oder P. PANTALEON ROŠKOVSKÝ (1734–1789) und P. GAUDENTIUS DETTELBACH (1739–1818) aus der Marianischen Provinz u. v. a. identifizieren, sondern manchmal auch allgemein bekannte und aufgeführte Komponisten, wie den Herzogenburger Augustinerchorherren JOHANN GEORG DONBERGER oder den weltlichen Priester aus Bozen CANDIDUS FAITELLI.¹⁷

3. Franziskanermusik und *lingua vernacula*«. Franziskaner gehörten immer zu den größten Förderern der Volkssprachen, es genügt an dieser Stelle nur den Gründer des Ordens und seine »*Laudes creaturarum*« (»*Canticum de sol*«), oder den großen Dante Alighieri, einen Franziskaner-Tertiaren, zu nennen. Es ist bekannt, daß Franziskaner vom Anfang an große Bedeutung den Volkssprachen in Seelsorge beigemessen haben. In mitteleuropäischen Provinzen hatten z. B. einzelne Klöster im 17.–19. Jahrhundert spezielle Prediger (slowakische, deutsche, ungarische, kroatische usw.) für alle Sprachen der Bevölkerung in der Umgebung des gegebenen Klosters. Mehrere namhafte slowakische Musiker und Komponisten aus dem Franziskanerorden waren zugleich bedeutende Prediger, z. B. P. Paulinus Bajan, P. Nobertus Foit, P. Marcus Repkovič, P. Georgius Zrunek u. a. Etwas Ähnliches wie für die Redekunst gilt auch für die Franziskanermusik. Seit dem 17. Jahrhundert hat vor allem das Kirchenlied bei den Franziskanern Mitteleuropas eine große Entwicklung erfahren.¹⁸ Es sind an dieser Stelle z. B. viele franziskanische slowakische Gesangbücher aus der Marianischen und Salvatorianischen Provinzen zu nennen: schon seit den 1660er Jahren des 17. Jh. hat P. EDMUND BEHOVIČ die sog. *Handschriftliche Gestalt des Cantus Catholici*¹⁹ bei seiner Missionstätigkeit in der damals zum Großteil protestantischen Städten und Ortschaften der heutigen Südwest-Slowakei verwendet. Später im 18.

¹⁶ Zum Problem der Anonymität des »*Opus franciscanum*« s. Ladislav Kačič: *Opus franciscanum v zápise a zvukovej podobe*. In: Slovenská hudba, 18. Jg., 1992, Nr. 1, S. 136–145.

¹⁷ Ladislav Kačič: *Repertoire und Aufführungspraxis*, a. a. O., S. 71 u. 85.

¹⁸ Über das deutsche und ungarische Kirchenlied s. näher Pál Richter: *Die Verwertung der Kirchenlieder in der Franziskaner Quellen (17.–18. Jahrhundert)*. In: Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa / in der Slowakei, hrsg. von Ladislav Kačič, Bratislava 2000, S. 207–226.

¹⁹ Näheres über diese wichtige Quelle s. Peter Ruščin: *Duchovné piesne notovaných slovenských katolíckych spevníkov 17. storočia* (PhD.), Bratislava 1999, sowie Peter Ruščin: *Najstarší rukopisný slovenský katolícky spevník*. In: Slavica Slovaca, Bratislava 1999, Jg. 34, Nr. 2, S. 106–123.

Jahrhundert hat allein P. PAULINUS BAJAN (1721–1792) fünf Gesangbücher mit vornehmlich slowakischen und teilweise auch lateinischen Texten geschrieben: *Jubilus Cordis III* (1749), *Beckovský slovenský spevník* (1758), *Promptuarium Hebdomadae Sanctae* (1758), *Promptuarium chorale* (1780) und *Skalický slovenský spevník* (1783).²⁰ Ähnlich lässt sich es bei anderen seinen Mitbrüdern konstatieren.²¹ Diese Gesangbücher beinhalten nicht nur Kirchenlieder, sondern oft auch Arien in slowakischer Sprache, oder auch lateinische und lateinisch-slowakische Kompositionen (mit sog. makaronischem Text). Zu den originellsten Schöpfungen vielleicht nicht nur der Franziskanermusik in Mitteleuropa gehören zwei lateinisch-slowakische, früher irrtümlich P. Edmund Pascha OFM zugeschriebene Weihnachtsmessen von P. GEORGIUS ZRUNEK (1736–1789) aus seiner *Harmonia pastoralis* (1766), die auch in lateinisch-ungarischen Versionen (aus dem Jahr 1767) existierten.²² In diesem Zusammenhang ist auch die Anordnung des Deffinitorius der Salvatorianischen Provinz aus dem Jahre 1791 interessant: »*ut cantus lingua vernacula in tota Alma Provincia uniformiter canteatur*«. ²³ Nicht nur in den Wiener und Tiroler Provinzen sind viele deutsche Kirchenlieder,²⁴ als auch Arien usw. in deutscher Sprache vorzufinden, sondern in der national stark gemischten Marianischen Provinz sind solche Werke in slowakischer, deutscher und ungarischer Sprache überliefert (neben Kirchenliedern noch Strophen- und Da-Capo-Arien). Von der Sprache her sind ebenfalls Gesangbücher des 19. Jahrhunderts aus dieser Provinz bezeichnend: *Kirchenlieder* (1847) und vor allem *Nábožné katolícké pesničky* (1848) des FR. COECILIANUS PLIHAL beinhalten sowohl slowakische (50%), als auch deutsche (20%) und ungarische (30%) Kirchenlieder.²⁵ Fr. C. Plihal wirkte nämlich in der »dreisprachigen« Stadt Preßburg. Er ist aber nur ein typischer stellvertretender Beispiel für viele seine Vorgänger und Zeitgenossen im Franziskanerorden in allen Provinzen Mitteleuropas.

²⁰ Vgl. näher P. Všeľad Gajdoš OFM: *Hudobné zborníky Paulína Bajana*. In: Musicologica slovaca III, Bratislava 1971, S. 181–225, sowie Ladislav Kačič: *P. Paulín Bajan – františkánsky hudobník a kazateľ*. In: P. Paulín Bajan OFM (1721–1792) a slovenská hudba, literatúra, jazyk 18. storočia, hrsg. von Ladislav Kačič, Bratislava 1992, S. 51–64.

²¹ Von P. Marcus Repkovič sind 2 umfangreiche lateinisch-slowakische Gesangbücher überliefert, von P. Macarius Hargaš ebenfalls 2, von P. Georgius Zrunek (zusammen mit P. Edmund Pascha) 1 usw.

²² P. Georgius Zrunek OFM: *Missa I pro Festis Natalitatis (ex Harmonia pastoralis)*, hrsg. von Ladislav Kačič, Bratislava 1993.

²³ Ernest Zavarský: *Príspevok k dejinám hudby v Kremnici v rokoch 1651–1800*. In: Hudobný archív 3, Martin, S. 340.

²⁴ Vgl. Pál Richter: *Die Verwendung der Kirchenlieder*, a. a. O., passim.

²⁵ Ladislav Kačič: *hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí*. In: Duchovná hudba v 19. storočí (Bibliotheca Musicae Neosoliensis, Bd. 2), hrsg. von Jana Lengová, Banská Bystrica 1995, S. 57–63.

UDK 78(43)

Elisabeth Th. Fritz

Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien
 Komisija za muzikologijo Avstrijske akademije znanosti, Dunaj

Das Sacrum Imperium Romanum als höfischer Musikraum

Sveto rimsko cesarstvo kot dvorni glasbeni prostor

SUMMARY

For more than thousand years (800–1806) the Holy Roman Empire was the political and culture centre in Europe, dominating not only the space now called middle Europe, but also parts of Italy. Based on a strictly hierarchical feudal system of courts (with the imperial court at the top), which were bound together in a difficult network with changing alliances, the Holy Roman Empire did not change to a »modern« system of state organisation as France or England did at the end of the Middle ages, but exists as feudal based alliance of sovereign states.

With the beginning of the 16th century representation as political instrument became more and more important and within courtly arts as poetry, painting and music. Court chapels were founded or reorganized, music became a part of all ceremonies – not only weddings, coronation, but also Reichstage and other imperial events.

For musicians this network of courts but also official meetings, weddings and imperial events were important – for changing to other courts, influences of new style, teaching, playing together with musicians of other court chapels etc.

POVZETEK

Več kot tisoč let (800–1806) je bilo Sveto rimsko cesarstvo politično in kulturno središče v Evropi, ki je prevladovalo ne le prostor, ki se danes imenuje Srednja Evropa, temveč tudi dele Italije. Zasnovano na trdnem hierarhičnem fevdalnem sistemu dvorov (s cesarskim dvorom na vrhu), ki so bili povezani v gosto mrežo spreminjajočih se zavezništov, se Sveto rimsko cesarstvo ni spremenilo v »moderen« sistem državnih organizacij, kot sta se Francija ali Anglija ob koncu srednjega veka, temveč je obstajalo kot fevdalno osnovana zveza suverenih držav. Od začetkov 16. stoletja je postala reprezentacija kot politični instrument vedno bolj pomembna, znotraj tega pa pridobivajo na pomenu zlasti poezija, slikarstvo in glasba. Dvorne kapele so se ustanovljale ali reorganizirale, glasba je postala del vseh ceremonij ne le porok, kronanj, temveč tudi parlamentarnih in dvornih dogodkov.

Za glasbenike je bila pomembna ta mreža dvorov in uradnih srečanj, porok in vladarskih dogodkov za izmenjavo med dvori, nove slogovne vplive, poučevanje, skupno muziciranje med glasbeniki različnih dvornih kapel itd.

Wer sich mit der »musikalischen Identität Mitteleuropas« beschäftigt, kann dies nicht, ohne jenes Staatengebilde einzubeziehen, das 1006 Jahre (von 800, der Krönung Karls des Großen, bis 1806, der Aufhebung des Reiches durch Kaiser Franz II.) den identitätsstiftenden Rahmen für diesen Raum, aber auch darüber hinaus, bildete:

dem Sacrum Imperium Romanum oder Heiligen Römischen Reich (deutscher Nation¹).

1. Das Reich

Das Sacrum Imperium Romanum, das »Reich«, ist mit heutigem Staats- und Nationenverständnis kaum zu begreifen. Bis zu seinem Ende ein buntes Konglomerat an unterschiedlichen Staatengebilden, die in ebenfalls unterschiedlicher Weise durch ein komplexes Lehens- und Pfründewesen miteinander verbunden waren, entsprach es keineswegs den heutigen Vorstellungen von Staatlichkeit, aber auch nicht dem heute bestehender Staatenbünde wie der Europäischen Union oder den Vereinigten Staaten von Amerika². Getragen durch eine kirchlich legitimierte Reichsidee³, basierte es im wesentlichen auf durch einen ritterlich-christlichen Ehrenkodex getragenes Lehenssystem und Beziehungsnetzwerk. Der Kaiser, seit der Goldenen Bulle Karls IV. durch die sieben Kurfürsten gewählt, war auf die Loyalität seiner Fürsten ebenso angewiesen, wie auf gute Beziehungen zu den Nachbarländern des Reiches, das aufgrund seiner heterogenen Strukturen wesentlich verletzlicher war als z. B. das seit dem 100jährigen Krieg sich als territorial geeinter Flächenstaat präsentierende Frankreich. Schließlich befanden sich unter den souveränen Fürsten des Reiches nicht wenige, die über die selbe, wenn nicht sogar mehr Macht, Vermögen und Ansehen verfügten als der Kaiser (und nicht selten hatte man in der langen Geschichte des Reiches mit Absicht einen unbedeutenden Fürsten zum Kaiser gewählt, in der Hoffnung, die eigene Souveränität in möglichst hohem Maße erhalten zu können⁴).

Aus der komplexen Struktur des Reiches folgt einerseits, daß aufgrund der kleinräumigen Binnenstruktur souveräner Staaten von einem grenzenlosen Mitteleuropa keineswegs die Rede sein konnte, und dessen Bewohner und Untertanen ihre »Natio«, ihre Herkunft mehrfach definierten mußten. Die Bezeichnung »deutsch« (Heiliges Römisches Reich *deutscher* Nation) ist demnach keineswegs im einengenden nationalistischen Sinne des 19. und 20. Jahrhunderts zu deuten, sondern als Zugehörigkeit zum Reich und dessen multikultureller und multiethnischer Gemeinschaft, und

¹ Die Bezeichnung »deutsch« (Sacrum Imperium Romanum Teutonicum) ist seit dem 15. Jahrhundert in Verwendung und versteht deutsch nicht im national(istisch)en Sinn.

² Die meisten Lexika und auch das dtv Wörterbuch zur Geschichte (Konrad Fuchs – Heribert Raabe [Hg.], dtv Wörterbuch zur Geschichte, München ⁶1987, Bd. 2: Stichwort Reich) weichen einer Definition des Heiligen Römischen Reiches aus. Ronald G. Asch ist einer der wenigen, die einen Versuch wagen: »In contrast to France and England, and to a lesser extent also in contrast to the Spanish dominions, the Holy Roman Empire was not a state ruled from a single centre; indeed, it was not really a state at all, but a political 'commonwealth' of an older kind, only loosely bound together and with a multitude of autonomous or semi-autonomous rulers.« Ronald G. Asch, Introduction, in: Ronald G. Asch – Adolf M. Birke (ed.), Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650. London 1991, 29.

³ Bis in die Frühneuzeit war nicht die Kaiserwahl durch die Kurfürsten, sondern die Krönung durch den Papst in Rom ausschlaggebend für die Legitimation des Amtes. Erst in der Frühneuzeit (v. a. nach Karl V.) war die Wahl ausschlaggebend; in Zeiten konfessioneller Zersplitterung hätte die Legitimation durch ein nur von Teilen der Reichsfürsten anerkanntes geistliches Oberhaupt das lose Staatengebilde des Reiches zusätzlich destabilisiert.

⁴ Auch der »kleine« schwäbische Fürst Rudolph von Habsburg war aus diesen Gründen gewählt worden, doch hatten die Kurfürsten nicht mit dem Ehrgeiz Rudolphs und der Durchsetzungskraft seiner Familie gerechnet.

wurde durch eine Herkunftsbezeichnung im engeren Sinn (Tiroler, Sachse etc.) ergänzt. Wenn man bedenkt, daß nicht nur Böhmen, Mähren und Schlesien, sondern bis in das Barock auch große Teile Oberitaliens zum Reich gehörten, wird die Dimension des Staatenbundes deutlich⁵.

Aus der spezifischen Struktur des Reiches resultierte nicht nur seine kulturelle (auch sprachliche) Vielfalt, sondern auch aufgrund der Zusammensetzung aus souveränen Teilstaaten eine plurizentrische Machtstruktur mit zahlreichen Höfen und adeligen Haushaltungen unterschiedlicher Größe, Prachtentfaltung und politischer Gewichtung, die nicht nur durch ein diplomatisches, sondern oft auch familiäres Netzwerk (man denke beispielsweise an die Heiratspolitik der Habsburger) verbunden waren. Im Gegensatz zum französischen Hof, dessen Vorbildstellung unbestritten und der das erstrebenswertere Ziel des Adels war, gab es im Reich mehrere Höfe, die mit dem Kaiserhof in Konkurrenz traten – ein für die kulturelle Entwicklung des Reiches nicht unwesentlicher Faktor.

2. Hof

Der Hof war die »familia«⁶ des Herrschers und inkludierte neben den Mitgliedern der Familie (im engeren wie im weiteren Sinn), die Gefolgschaft der Adeligen (Höflinge) wie auch der Bediensteten (Beamte, Diener und Garden)⁷. Er war an die Person des Herrschers gebunden und befand sich immer dort, wo sich dieser aufhielt (nach dem alten Grundsatz »ubi caesar, ibi Roma«)⁸. Die starke personelle Bindung brachte es mit sich, daß der Tod des Herrschers auch das Ende seines Hofes bedeutete⁹. Der Hofadel mußte neue Allianzen suchen, und vielen der alten Ratgeber und Vertrauten des verstorbenen Herrschers war angeraten, sich auf ihre Güter zurückzuziehen; die Bediensteten konnten im günstigsten Fall auf eine Übernahme in den Hof des Nachfolgers hoffen, dessen bereits bestehender Hof aufgrund der neuen Würde eine Erweiterung durch in Zeremoniell und Repräsentation erfahrene Kräfte bedurfte. War jedoch keine Kontinuität der Hofhaltung möglich, wurde eine mehr oder minder große Zahl an Bediensteten freigesetzt, die nach Aufgaben an anderen Höfen suchen mußten bzw. (v.a. die Spitzenkräfte in Verwaltung und Kunst) von »Headhuntern« anderer Höfe abengagiert wurden; das enge Netzwerk, das die Höfe

⁵ Zur Ausdehnung des Heiligen Römischen Reiches vgl. F. W. Putzger – Egon Lendl – Wilhelm Wagner, *Historischer Weltatlas zur allgemeinen und österreichischen Geschichte*. Wien 1981.

⁶ »Familia« im Verständnis der römischen Antike als Hausgemeinschaft bzw. Gemeinschaft aller unter der Verfügungsgewalt des pater familias.

⁷ Dazu Jeroen Duindam, *The court of the Austrian Habsburgs: locus of a composite heritage*, in: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 8 (1998) 2, 28f.

⁸ »[...] In a formal sense, 'the court' was, by definition, wherever the prince happened to take up residence. Once the ruler's household had acquired a regular residential base, however, it came to be identified far more closely with its urban and architectonic settings. Only a fraction of the total number of courtiers was ever actually housed in the ruler's palace. 'The court' included not only the palace buildings, but also the personnel of the household and many of the functions of government, within a single portmanteau meaning.« John Adamson, *Introduction. The Making of the Ancien-régime Court. 1500–1700*, in: John Adamson (ed.), *The Princely Courts of Europe. Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime. 1500–1750*. London 1999, 11.

⁹ Vgl. J. Duindam, siehe Anm. 7, 30.

des Reiches miteinander verband, begünstigte den raschen Aufbau neuer Patronage-Klientel-Beziehungen¹⁰.

Hatte bereits der Wandel des Fürstenbildes zu Beginn der Frühneuzeit und der dadurch bedingte erhöhte Aufwand für Repräsentation ein Anwachsen des künstlerischen Personals innerhalb der Hofstaaten bewirkt, steigerte sich die Größe der Höfe mit dem Wechsel vom herumziehenden Hof bzw. Herrscher zu festen Residenzen deutlich. »Perhaps the most obvious effect of the shift from peripatetic entourage to residential court was its impact on the size of the monarch's household. Even if we confine our analysis to salaried officers, there is a clear trend in almost all of the major European courts towards steady expansion in the two centuries after 1500. The Munich household establishment (Hofstaat) of the Wittelbach Dukes of Bavaria, for example, burgeoned from a mere 162 in 1508 to 866 in 1571. By the late seventeenth century, it stood at well over a thousand, making it the second largest in the Holy Roman Empire and one of the largest in Europe. The Medici ducal household at Florence rose from some 168 in 1564 to a peak of 792 in 1695, before reducing in scale in the early eighteenth century. [...]«¹¹ Ähnlich war die Entwicklung des Kaiserhofes: Unter Maximilian I. ca. 500 Personen umfassend, sank die Zahl unter Ferdinand I. leicht ab, um unter Maximilian II. wieder einen Stand von ca. 500 Personen zu erreichen. Bis zur Regierungszeit Leopolds I. war dann der Hofstab mit ca. 600 Personen in seiner Größe relativ stabil. Erst in Folge der strukturellen (Neu-)Entwicklung des Hofes unter Leopold I. und in der Regierungszeit seiner beiden Söhne stieg die Zahl auf 2000 bis 2500 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts an¹². Diese Steigerung ist jedoch weniger auf den Zuzug von Adel an den Hof (wie z. B. in Frankreich unter Ludwig XIV.) zurückzuführen, als vielmehr auf den Ausbau von Verwaltungspersonal, Dienerschaft und nicht zuletzt künstlerischem bzw. wissenschaftlichem Personal (Theater und Bibliotheken hatten für ihre Entwicklung schließlich eine feste Residenz zur Voraussetzung).

Im Gegensatz zum französischen Hof (und somit auch im Gegensatz zu den betreffend das Reich zunehmend kritisch¹³ betrachteten Theorien von Norbert Elias¹⁴)

¹⁰ Bei Bewerbungen an den Wiener Hof wurde z. B. immer wieder auf bereits bestehende Beziehungen zum Hof (die Nennung eines Gewährsmannes wie Hinweise auf Patronagemakler) hingewiesen, wie auf Erfahrung in Diensten bei anderen Höfen (vgl. Obersthofmeisteramtsprotokolle bzw. Obersthofmeisteramtsakten im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien).

¹¹ John Adamson, siehe Anm. 8, 12.

¹² J. Duindam, siehe Anm. 7, 30f.

¹³ Zur Kritik an Norbert Elias vgl. u.a. Ronald G. Asch, Introduction, in: Ronald G. Asch – Adolf M. Birke (ed.), *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age. c. 1450–1650*. Oxford–New York 1991, S. 1–38. S. 2–3: »Nevertheless, we still know little about the court as a political and social institution. What we do know is to a large extent due to the work of the historian and sociologist Norbert Elias – one could almost say he was the first to discover the court as an area of research. Elias sees the court essentially as an instrument which served to 'domesticate' the nobility and to consolidate the absolutist state. His interpretation is based largely on the court society at Versailles during the reign of Louis XIV and the contemporary analysis of it provided by the duc de Saint-Simon. [...] In the final analysis the model Elias puts forward rests too heavily on the assumption of a fundamental opposition between ruler and nobility, an opposition that made it advisable for the king or prince to reduce the local influence of the nobility by drawing them to the court.«

¹⁴ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main 1983 (Surkamp-TB Wissenschaft 423).

strebte der Reichadel nur eingeschränkt an den Kaiserhof, sondern imitierte diesen (bzw. – je nach aktueller politischer Ausrichtung – den französischen Hof) in der eigenen Residenz. Dadurch ergab sich für den Bereich der Hofkünste (Dichtung, Malerei, Architektur und Musik) die Möglichkeit der Multiplikation des Arbeitsgebietes. Ein kodifizierter höfischer Stil ermöglichte den Künstlern mit diesem erlernten Vokabular an allen Höfen des Reiches tätig zu sein¹⁵. Von einem verbindlichen Reichs- oder Kaiserstil¹⁶ zu sprechen, ist jedoch problematisch, vielmehr handelte es sich um einen höfischen Stil, dessen Vokabular je nach Ausrichtung des Hofes (nach Italien, nach Wien oder nach Frankreich) modifiziert wurde.

3. Musik und Musiker

Ein mehr oder minder festes Engagement an einer Kirche oder einem Hof zu bekommen, war seit jeher für einen Musiker ein erstrebenswertes Ziel, da es ihm nicht nur soziale Sicherheit, sondern auch Ansehen und die Möglichkeit des sozialen Aufstieges bot (nicht selten wurden Musiker in Hofdiensten in den Adelsstand erhoben). Im Gegensatz zum herumziehenden Musiker, dem Vaganten, dem die schützende Hand eines »Patrons« (eines Grundherrn, Adligen, Regenten etc.) fehlte und der somit auch bar grundlegender bürgerlicher Rechte war, konnte der in höfischen Diensten stehende Musiker darauf zählen, daß das Ansehen seines Dienstherrn auch ein wenig auf ihn »abfärbte«. Unter diesen Auspizien wird die Beliebtheit von Titular- und Ehrenstellen, durch die ein Patronage-Verhältnis suggeriert wurde, das zwar de facto nicht bestand, dem Besitzer des Titels jedoch an anderen Höfen bzw. Institutionen Tür und Tor öffnete¹⁷, verständlich. Reisenden Virtuosen, die sich nicht der schützenden Hand eines Patrons versichern konnten, blieb jedoch bis zum Ende des ancien régime der schlechte Ruf der Vaganten anhaften: Personen die man nicht in die Höfe hineinlassen wollte und denen daher auch der Musikraum des Höfenetzwerkes weitgehend versperrt blieb. Auch die Mozarts, obwohl aus einem Hof kommend, sich jedoch als reisende Virtuosen primär präsentierend, blieben davor nicht ver-

¹⁵ Vgl. dazu Elisabeth Th. Hilscher, »...dedicata alla sacra cesarea maestà ...«. Joseph I (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen, in: Studien zur Musikwissenschaft 41 (1992) 96–101; bzw. Elisabeth Th. Hilscher, Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik. Graz–Wien–Köln 2000, v. a. 44–52 und 89–97.

¹⁶ Diese These stammt vom Kunsthistoriker Hans Sedlmayr (Die politische Bedeutung des deutschen Barocks. Der »Reichsstil«, in: Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik. München 1938, 126–40) und wurde von der Musikwissenschaft aufgegriffen (vgl. Friedrich W. Riedel, Der »Reichsstil« in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Kassel 1963, 34–36). Von der Kunstgeschichte mittlerweile als nicht haltbar verworfen, kann sich die Musikwissenschaft jedoch immer noch nicht von dieser These eines durch den Kaiserhof in Wien und seiner Hofmusikkapelle geprägten und von allen (resp. vielen) Hofkapellen im Reich imitierten Stiles trennen. Vgl. dazu auch den Artikel Kaiserstil, in: Oesterreichisches Musiklexikon 2 (2003) 935f.

¹⁷ Neben Kammervirtuosen-Titel, Kammer-Kompositor, Kammer-Kapellmeister etc. waren auch Widmungen sehr beliebt; von Antonio Lotti, der Joseph I. Duetti, Terzetti, e Madrigali à piu voci [...], Venedig 1705, widmete, wird berichtet, er habe die goldene Kette mit dem Bildnis des Kaisers, die er als Dank für die Dedikation erhalten hatte, stolz bei jedem offiziellen Anlaß getragen, v. a. aber jährlich an jenem Tag, »an welchem er dem k.k. Gesandten in Venedig seinen Ehrenbesuch abzulegen pflegte.« Anton Schmid, Der berühmte Tonsetzer Antonio Lotti, in: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst (Hg. A. Schmid) 2 (1845) 587, zitiert bei Elisabeth Th. Hilscher, »... dedicata ...«, siehe Anm. 15, 123.

schont. Als Wolfgang Amadeus 1771 nach seinem Triumph mit Ascanio in Alba in Mailand hoffte, von Erzherzog Ferdinand in dessen Hof aufgenommen zu werden, riet Maria Theresia ihrem Sohn vom einem Engagement des unsteten, sich beständig auf Reisen befindlichen Komponisten ab¹⁸. Hofmusiker waren Dienstleister in Sachen Repräsentation und ihre stete Anwesenheit und Verfügbarkeit für den Herrscher notwendig.

Dennoch konnten die Hofmusiker (und v. a. die Spitzenkräfte unter ihnen) keineswegs auf eine ruhiges Leben an einem Ort hoffen. Schon seit dem Spätmittelalter, als Repräsentation und Zeremoniell immer wichtiger zur Präsentation von Macht und Ansehen wurden, hatten Musiker ihre Dienstherrn zu allen großen Ereignissen im Reich zu begleiten. Da bis zur Regierungszeit Kaiser Ferdinands II. das Heilige Römische Reich ein Wanderkönigtum war, d.h. nicht nur der Herrscher zwischen mehreren Residenzen hin- und herreiste, sondern auch die Reichstage an unterschiedlichen Orten stattfanden, mußten nicht nur die Musiker in kaiserlichen Diensten quer durch das Reich fahren; Paul Hofhaimer klagte rückblickend, er hätte mit Maximilian »wie ein Zigeuner durchs Land ziehen müssen«¹⁹. Walter Senn stellte anlässlich der Maximilian-Ausstellung in Innsbruck 1969 ein Itinerar der Hofmusikkapelle zusammen, das anschaulich die intensive Reisetätigkeit des maximilianeischen Hofes vor Augen führt²⁰:

1495 Worms, Reichstag (nur Hofhaimer und die Instrumentalisten?)

1496 Augsburg, ein Teil der Kapelle übersiedelt nach Wien

1498: Freiburg, Reichstag, an dem auch die Kantorei Friedrich des Weisen anwesend ist

1500 Augsburg (März–August), Reichstag; dann Tirol, Bruneck (30. November)

1501 Linz (Januar–März), Nürnberg (Reichstag), Innsbruck

1503 Innsbruck (September, Oktober), Augsburg (Dezember?)

1504 Augsburg (nur Instrumentalisten?)

1505 Hagenau im Elsaß, Köln (Reichstag)

1506 Augsburg (nur Instrumentalisten?)

1507 Konstanz, Reichstag

1510 Augsburg, Reichstag

1511 Innsbruck (Herbst bis Dezember)

1512 Worms, Koblenz, Trier (Reichstag), Augsburg, Köln (Reichstag)

1515 Wien (Fürstenkongreß)

1516 Wien, Augsburg

1518 Innsbruck, Augsburg (Reichstag), Innsbruck

Dieses Itinerar betraf nicht nur die Mitglieder des kaiserlichen Hofes, sondern auch alle Reichsfürsten und deren Höfe, handelte es sich bei den meisten Stationen doch um offizielle Termine des Reiches wie Reichstage oder Fürstenkongreß, Hochzeiten, Begräbnisse. Für die Musiker bedeuteten diese Reisen (abgesehen von den

¹⁸ Dazu: E. Th. Hilscher, Mit Leier, siehe Anm. 15, 174.

¹⁹ Gernot Gruber, Beginn der Neuzeit, in: Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber (Hg.), Musikgeschichte Österreichs 1. Wien–Köln–Weimar 1995, 188.

²⁰ Walter Senn, Maximilian und die Musik, in: Ausstellung Maximilian I. Innsbruck 1969

Strapazen und Kosten) ein Zusammentreffen mit den besten Musikern der Zeit, das nicht selten (auch unter dem Einfluß der Dienstherren) in einem Um-die-Wette-Musizieren endete. Neben der Überprüfung des eigenen Könnens brachte es (v.a. für Musiker an kleineren Höfen) eine Erweiterung des musikalischen Horizontes und die Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen: nicht nur, um an größere Höfe zu wechseln, sondern auch, um bei bedeutenden Musikerpersönlichkeiten die eigenen Fähigkeiten perfektionieren zu können. Nicht selten stürzten sich die Herrscher in Schulden, nur um bei diesen offiziellen Anlässen ihrem Stand und ihrer Würde entsprechend repräsentieren zu können. Schon Maximilian I., einer der ersten Fürsten, die Kultur, und v. a. Musik, als Mittel der Propaganda einsetzten, verwendete seine Hofmusiker anlässlich der Wahl seines Sohnes Philipp zum römischen König 1485/86 in Aachen bzw. Frankfurt am Main, um sich als erster Fürst des Reiches zu präsentieren²¹. Meist wurde die Musik zu Krönungsfeierlichkeiten nicht ausschließlich durch die kaiserliche Kapelle bestritten; ortsansässige Musiker (z. B. der Hauptkirchen) und Hofkapellen befreundeter Reichsfürsten ergänzten die kaiserliche Kapelle. Da Bankette, Bälle, Serenaden etc. in den zu diesem Zweck eilig in den jeweiligen Reichsstädten errichteten Residenzen der bedeutenden Reichsfürsten große Feierlichkeiten des Reiches begleiteten, war die Möglichkeit des künstlerischen Austausches sehr groß²².

Große Bedeutung im kulturellen Transfer ist dem Austausch bzw. Teil-Austausch von Hofstaaten z. B. im Zuge von Hochzeiten zu geben. Die Prinzessinnen kamen nicht nur mit einem kleinen eigenen Hofstaat ausgestattet an die jeweiligen Höfe, sondern traten in der Folge meist als Mäzeninnen (Patronagemakler) ihrer ehemaligen Landsleute an den Höfen des Reiches auf. Als Beispiele sollen hier nur die bayrischen Prinzessinnen (Maria und Maria Anna) genannte werden, die im 16. Jahrhundert in die innerösterreichische Linie des Hauses Habsburg einheirateten bzw. die Medici- und Gonzaga-Prinzessinnen (allen voran die beiden Eleonoren²³), die durch ihren aktiven Einsatz in kulturellen und v. a. musikalischen Angelegenheiten einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung des musikalischen Barock in Österreich hatten. Dieser Transfer funktionierte ebenfalls in umgekehrter Richtung, also aus dem Reich heraus z. B. an italienische Höfe außerhalb des Reiches oder nach Polen.

²¹ Gernot Gruber, siehe Anm. 19, 184.

²² «Mit seinem früh verstorbenen Sohn [Philipp dem Schönen] war Maximilian noch zweimal zusammengetroffen. Beide Treffen wurden natürlich auch zu musikalischen Festen, deren in Chroniken entsprechend gedacht wurde: 1503 weilte Philipp mit seinem Gefolge, darunter 39 Kapellisten und Hofmusiker, auf der Rückreise aus Spanien in Hall in Tirol. Wie bei derartigen Anlässen üblich, wirkten die Kapellen beider Herrscher gemeinsam an der Ausgestaltung höfischer Festlichkeiten. Einen solchen Anlaß bot das Totenamt für Maximilians Schwager, Hermes von Mailand, in Innsbruck. [...] Das letzte Treffen zwischen Maximilian und Philipp fand dann anlässlich des Abschlusses des Vertrages von Blois mit dem französischen König in Hagenau im Elsaß statt. Wiederum musizierten die anwesenden Kapellen gemeinsam oder abwechselnd bei offiziellen Festlichkeiten. Ähnliches ereignete sich 1512 am Reichstag in Trier, als die Kapellen Maximilians und Herzog Ulrichs von Württemberg am Palmsonntag Offizium und Passion figurierten.» Gernot Gruber, siehe Anm. 19, 191.

²³ Eleonora Gonzaga (I), die zweite Frau Kaiser Ferdinands II., und Eleonora Gonzaga (II.), die dritte Frau Kaiser Ferdinands III., werden mit der Einführung von Oper und Oratorium in den österreichischen Ländern in Verbindung gebracht; Eleonora (II.) verfügte in ihrer langen Witwenschaft über eine hervorragende Hofmusikkapelle, die durchaus in Konkurrenz mit kaiserlichen ihres Stiefsohnes Leopold I. stand.

Einen Sonderfall stellt die Anstellung Heinrich Isaacs durch Maximilian I. dar: Nach der Vertreibung der Medici aus Florenz ohne Herrschaft, sicherte sich der Kaiser den prominenten Musiker durch eine (damals singuläre) Anstellung als Hof-Komponist, ließ im jedoch jegliche Reisefreiheit, da der Kaiser erkannte, daß Isaac für Ruf und Ansehen des Kaisers so nützlicher sein konnte, als durch eine feste räumliche Bindung an den Hof²⁴.

Studienreisen von Musikern, oft aufgrund eines Stipendiums, das ein adeliger Mäzen gestiftet hatte, oder im Auftrag des Dienstherrn dienten ebenfalls dem Kulturtransfer, waren sie doch nicht selten mit dem Auftrag, die neuesten Musikalien für die Kapelle »zu Hause« (d.h. im Reich) anzukaufen bzw. sich um neues künstlerisches Personal umzusehen. In jedem Fall war die Mobilität der Musiker jedoch an die Zustimmung bzw. den ausdrücklichen Wunsch eines Dienstherrn oder Mäzens, eines Patrons, gebunden, dessen Sendschreiben nicht nur die zahlreichen Grenzschränken, sondern auch die Türen zu einflußreichen Kreisen öffneten. Als adeliges Pendant zu den Studienreisen der Musiker ist die Cavalierstour zu erwähnen, seit der Frühneuzeit von vielen deutschen Fürsten gepflegt, die meist nach Italien führte und ebenfalls deutlich kulturell (Architektur, Malerei, Literatur und Musik) ausgerichtet war. Nicht selten knüpften junge Adelige Kontakte zu Künstler, die sie später an ihre Höfe engagierten²⁵.

Wer als Musiker das Glück hatte, in ein höfische Patronage-Klientel-Verhältnis zu kommen, verließ dieses selten freiwillig, sondern versuchte Karriere durch »court-hopping«, das Wechseln zu immer bedeutenderen Höfen des Reiches, zu machen²⁶. Kontaktnahmen bei offiziellen Anlässen des Reiches, die seit dem Spätmittelalter ohne Mitwirkung der Hofkapellen undenkbar waren, erleichterten unter Nutzung des höfischen Netzwerkes des Reiches einen Wechsel zu anderen Dienstherrn. Ein durch eine kodifizierte Amtsethik vorgegebenes Vokabular, das für alle Hofkünste den Rahmen vorgab, wirkte als verbindliche Klammer. So ergab sich für Musiker innerhalb der Höfe des Heiligen Römischen Reiches ein großer Musikraum, der, wenn man sich der Patronage eines Fürsten versichern konnte, beeindruckende Curricula ermöglichte.

²⁴ Vgl. dazu Isaac, Heinrich, in: Oesterreichisches Musiklexikon 2 (2003) 867f.

²⁵ Vgl. dazu Theophil Antoniceks Angaben zur Cavalierstour des späteren Kaisers Ferdinand II. (Italienische Musikerlebnisse Ferdinands II. 1598, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1967. Graz-Wien-Köln 1968, 91–111 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 18).

²⁶ Riskantes »Court-hopping« bzw. zu hohes Pokern bei Anstellungsverhandlungen konnte jedoch auch zu beträchtlichen Karriererückschlägen führen; ein prominentes Beispiel dafür bietet die Karriere von Orlando di Lasso (für diesen Hinweis danke ich Bernhard Schmid).

UDK 78.01(436)

Barbara Boisits

Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien
Komisija za muzikologijo Avstrijske akademije znanosti, Dunaj

Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der Wissenschaft Zentraleuropas

Formalizem kot avstrijska državna doktrina? O povezanosti glasbene formalne estetike znotraj srednjeevropske znanosti

ZUSAMMENFASSUNG

Die Perhorreszierung des deutschen Idealismus in der (offiziellen) österreichischen Philosophie und Ästhetik hatte ganz wesentlich auch politische Gründe, da diese Richtung grundsätzlich für politisch-historische Entwicklungen offen war (vgl. den sich in der Zeit entfaltenden Weltgeist) und ihr ein revolutionärer Charakter zugeschrieben wurde. Dagegen favorisierte die politisch restaurative Staatsführung in Österreich Theorien, die einerseits inhaltliche (und damit möglicherweise auch politische, nationale, soziale usw.) Bestimmungen ausklammerten und denen andererseits ein bewahrender, klassizistischer Charakter innewohnt. In dieser historischen Konstellation wird Hanslicks Formalästhetik sowohl im Zusammenhang mit der philosophischen Tradition in Österreich als auch mit dem Einfluss des politischen und historischen Kontexts auf Entstehung und Wirkung seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* betrachtet.

POVZETEK

Odklanjanje nemškega idealizma v (uradni) avstrijski filozofiji in estetiki je bilo v osnovi tudi politično, ker je bila ta smer v temeljih odprta za politično-zgodovinska razvijanja (prim. v času razgrinjajoči se svetovni duh) in so ji pripisali revolucionarni značaj. Nasprotno je politično restavrativno vodstvo države v Avstriji favoriziralo teorije, ki so po eni plati izločale vsebinske (in s tem po možnosti tudi politične, nacionalne, socialne itd.) določitve, ki jim je po drugi plati imanentno ohranjujoč, klasicistični značaj. Prispevek obravnava Hanslickovo formalistično estetiko v tem zgodovinskem položaju tako glede filozofske tradicije v Avstriji kakor tudi v luči vpliva, ki ga je imel politični in historični kontekst na nastanek in učinek njegovega spisa *O glasbeno lepem*.

In der Literatur zur österreichischen Wissenschaftsgeschichte wird immer wieder betont, dass die Theoriebildung in der Donaumonarchie auf so verschiedenen Gebieten wie der Philosophie, der Rechtswissenschaft, der Nationalökonomie und den Kunstwissenschaften im 19. und frühen 20. Jahrhundert durch einen »realistischen« Zug gekennzeichnet sei, d.h. durch eine Konzentration auf das Objekt wissenschaftlicher Untersuchungen, ohne in relativierender Weise das wahrnehmende Subjekt gebührend zu beachten.¹ Eine solche Sichtweise innerhalb der Humanwissenschaften führt zu einer Fokussierung auf die *formale* Struktur der zu untersuchenden Objekte, während die Frage nach deren Bedeutung ausgeklammert wird. Als Erklärung für solche Theorien wird gerne auf die spezifische historische Situation verwiesen – insbesondere auf die stets schwelenden nationalen und sozialen Konflikte im Vielvölkerstaat –, die von staatlicher Seite Wissenschaftsmethoden begünstigen habe lassen, die Untersuchungen von Formalstrukturen gegenüber inhaltlichen Bestimmungen bevorzugen, weil letztere nämlich prinzipiell auch für politische oder ideologische Vereinnahmungen offen wären. Ist also, allgemeiner gefragt, ein spezieller Kontext für die Entwicklung kontextfreier (= formaler) Theorien verantwortlich? Im folgenden Beitrag werden zunächst Spezifika einer »österreichischen« Philosophie und Ästhetik vorgestellt, im Anschluss daran die Verbindungen zur Musikästhetik aufgezeigt und am Ende die Möglichkeit einer genetischen Erklärung bestimmter wissenschaftlicher Methoden aus dem sozio-kulturellen und politischen Kontext erörtert.

Eine weitgehend »*realistische* Ausrichtung« charakterisiert also die Entwicklung einer eigenständigen österreichischen Philosophie. Kants revolutionäre Einsicht – seine berühmte »kopernikanische Wende« –, dass nämlich die Gesetze der Natur nur jene unseres Denkens spiegeln und nicht umgekehrt, Raum und Zeit also bloße Formen unseres Erkenntnisvermögens sind, wurde hierzulande nicht rezipiert.² Dies gilt bereits für den Ahnherrn der österreichischen Philosophie, den Prager Philosophen und Theologen Bernard Bolzano (1781–1848). In seiner *Wissenschaftslehre* (1837) definierte er »Vorstellungen« und »Sätze an sich« als objektive, vom subjektiven Denken und Sprechen unabhängige Wahrheiten.³

Ein Vertreter eines explizit gegen Kant gerichteten Realismus war auch der deutsche Philosoph Johann Friedrich Herbart (1776–1841), der die »offizielle« österreichische

¹ Vgl. Peter Stachel, *Ethnischer Pluralismus und wissenschaftliche Theoriebildung im zentraleuropäischen Raum. Fallbeispiele wissenschaftlicher und philosophischer Reflexion der ethnisch-kulturellen Vielfalt der Donaumonarchie*, Diss. Graz 1999 sowie ders., *Leibniz, Bolzano und die Folgen. Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften*, in: Karl Acham (Hg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*, Band 1: *Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*, Wien 1999, S. 253–296.

² Rudolf Haller, *Wittgenstein und die »Wiener Schule«*, in: Walter Strolz und Oscar Schatz (Hg.), *Dauer im Wandel. Aspekte österreichischer Kulturentwicklung*, Wien-Freiburg-Basel 1975, S. 137–162, wieder abgedruckt in: Rudolf Haller, *Studien zur Österreichischen Philosophie. Variationen über ein Thema*, Amsterdam 1979, S. 163–187, hier S. 167 (Hervorhebung original). Vgl. auch J. C. Nyíri, *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, Wien 1986.

³ In vergleichbarer Weise definierte später Alexius von Meinong die »Objektive« und Ludwig Wittgenstein den »Sachverhalt«. Diese antipsychologistische Haltung hatte auch Einfluss auf Edmund Husserl, und Bolzanos logischer Realismus wurde (neben der empiristischen Tradition) einer der Grundpfeiler der Philosophie des Wiener Kreises (bekannt als logischer Positivismus bzw. Neopositivismus)

Philosophie im 19. Jahrhundert aufs Stärkste prägte (ähnlich wie Hegel die preußische). Von größter Wirksamkeit war sein Einfluss auf die Reformpädagogik nach 1848, die den Schüler lehrte, mit freiem Willen und in Erfüllung seiner Gewissenspflicht das zu tun, was die »ethische Ordnung« verlangt bei gleichzeitiger »Anerkennung einer statischen Weltanschauung«, die »die semif feudale österreichische Gesellschaft« stützte.⁴ Für unseren Zusammenhang sind seine ästhetischen Auffassungen von besonderer Bedeutung. Schönheit begreift Herbart rein formalistisch: Sie bestehe in den formalen Relationen zwischen den Elementen eines Objekts und wird vom Subjekt mit »ursprünglicher Evidenz« wahrgenommen.⁵ Die begleitende Wahrnehmung inhaltlicher Aspekte sowie durch die Rezeption hervorgerufene Gefühle werden gleichzeitig pathologisiert, damit aus dem rein ästhetischen Akt ausgeklammert und der Psychologie überantwortet.⁶

Unter den österreichischen Philosophen hat insbesondere Robert Zimmermann (1824–1898) die herbartianische Philosophie fortgeführt. Dies ist insbesondere auf Grund von Zimmermanns großem Einfluss – er hatte den Wiener Lehrstuhl von 1861 bis 1895, also über dreißig Jahre, inne – von Bedeutung. Zimmermann verdanken wir nicht nur die erste umfassende Geschichte der Ästhetik, sondern er lieferte in einem zweiten, systematischen Teil auch seine Vorstellungen einer »Ästhetik als Formwissenschaft«⁷, als »Morphologie des Schönen«⁸. Zimmermann postulierte, »daß Alles, was gefällt oder missfällt, durch Formen gefallen oder missfallen müsse«.⁹ Schönheit wird als Eigenschaft des Objekts definiert, ihre Wahrnehmung ist unmittelbar evident. Sie löst einen »allgemein und nothwendig gefallende[n] Vorstellungsinhalt«¹⁰ aus, der nur – und darin besteht die eigentliche ästhetische Leistung – von jenen Bildern »gereinigt« werden muss, die »bloss vorübergehend vermöge der individuellen Gemüthslage des Subjektes beigelegt« sind.¹¹ Die romantische Kunst wird abgelehnt, weil sie im Betrachter subjektive Emotionen hervorrufe.

Im Grunde plädiert Zimmermann für Spezialästhetiken in Form von Handwerkslehren, in denen der Ästhetiker dem Künstler in dessen eigener Sprache hilfreich zur Hand geht. Während beim idealistischen Philosophieren über Kunst »kaum noch ein

⁴ William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Graz 1974, S. 288. Aus einem ähnlichen Grund – weil er die bestehende Welt als die beste aller möglichen Welten betrachtete und seine Monadologie die Einheit in der Vielheit lehrte – genoss auch die Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) hohe Attraktivität im habsburgischen Vielvölkerstaat (vgl. Stachel, Leibniz, Bolzano und die Folgen, S. 274f.).

⁵ »Das Schöne und Hässliche, insbesondere das Löbliche und Schändliche, besitzt eine ursprüngliche Evidenz, vermöge deren es klar ist, ohne gelernt und bewiesen zu sein.« (Johann Friedrich Herbart, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie [1813]. Mit Einführung neu herausgegeben von K. Häntsch, Leipzig 1912, S. 130).

⁶ Vgl. Robert Zimmermann, Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft (= Aesthetik, erster, historisch-kritischer Teil), Wien 1858, S. 759.

⁷ Robert Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft (= Aesthetik, zweiter, systematischer Teil), Wien 1865. Vgl. zum Folgenden auch Christian G. Allesch, Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen 1987, S. 255–257. Allesch behandelt auch die Reaktionen der Vertreter einer psychologischen Ästhetik auf Zimmermanns formalistischen Entwurf.

⁸ Ebda. S. 30.

⁹ Ebda. [Hervorhebung original].

¹⁰ Ebda., S. 23.

¹¹ Ebda., S. 22.

leiser Anklang an das Wesen derselben, an Töne, Farben, Umrisse, Silben-, Wort- und Gedankenmaasse übrig geblieben war, hält diese Aesthetik sich einfach an dasjenige, ohne welches der Tonkünstler keine Musik, der Maler keine Gemälde, der Bildhauer, Architect und Poet weder Statuen noch Gebäude noch Gedichte hervorzubringen vermöchten.«¹²

Zimmermanns formalistische Auffassung von Kunst, die Konzentration auf das »Wie« und nicht auf das »Was« der Darstellung hatte zahlreiche Gegner. Der deutsche Philosoph und Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) witzelte, nach Zimmermann wolle ein Maler keinen Fuchs malen, sondern er benutze diesen nur als »Rechen, um gewisse Schattirungen von Roth, Gelb, Grau und Weiß daran zu hängen«.¹³ Eine solche Haltung brandmarkte er als »barocke Verbindung von Mystik und Mathematik«.¹⁴ Aber nicht nur durch die Ausklammerung der Frage der Bedeutung von Kunstobjekten unterscheidet sich Zimmermanns Ästhetik von der idealistischen, sondern auch die Dynamik der Kunstentwicklung wird verschieden beurteilt: Ist es Zimmermanns klassizistisches Ziel, das zu entdecken, »was schön sei, für alle Zeit und an jedem Ort«¹⁵, so betrachtet die hegelianische Kunstauffassung Werke unter dem Aspekt des je nach Epoche unterschiedlich in ihnen in Erscheinung tretenden Weltgeistes. Damit kommt ein geschichtliches Moment ins Spiel, das in Zimmermanns reiner Werkästhetik keinen Platz hat, sondern der Kunstgeschichte überantwortet wird.

Zimmermanns radikale objektivistische Ästhetik forderte auch die Vertreter einer psychologischen Ästhetik heraus. U.a. entwickelte Robert Vischer (1847–1933), der Sohn von Friedrich Theodor, seinen Begriff der Einfühlung als Gegenkonzept zu Zimmermann, das in der Folge zu einem zentralen Moment innerhalb der psychologischen Ästhetik avancierte.¹⁶ Mit diesem Begriff wird der notwendig subjektive, gefühlshafte Anteil bei der Wahrnehmung von Kunst umschrieben. Denn nach Vischer »macht der Mensch keine bloßen Wahrnehmungen [...]. Er sieht nicht nur mit dem Auge und nimmt im Hirne Notiz davon, sondern er sieht fühlend als ganze Persönlichkeit, und zwar mit Hilfe der Vorstellung.«¹⁷

Auch Gustav Theodor Fechners (1801–1887) »Ästhetik von unten«¹⁸ richtet sich explizit gegen den ästhetischen Formalismus eines Herbart und Zimmermann. Für Fechner ist der ästhetische Eindruck untrennbar mit Assoziationen verbunden, d.h.

¹² Robert Zimmermann, Zur Reform der Aesthetik als exakter Wissenschaft, in: Zur Philosophie. Studien und Kritiken (= Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik 1), Wien 1870, S. 223–265, hier S. 265. Vgl. diese Haltung mit Arnold Schönbergs Auffassung, er habe mit seiner Harmonielehre, »den Compositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.« (Harmonielehre, Wien 1911, hier zitiert nach der 7. Auflage von 1966, S. 6). Kann man in der Bedeutung des Handwerklichen durchaus eine Gemeinsamkeit erblicken, so hätte Zimmermanns klassizistische, dem Neuen gegenüber keineswegs aufgeschlossene Haltung naturgemäß nicht Schönbergs Zustimmung gefunden.

¹³ Friedrich Theodor Vischer, Kritik meiner Ästhetik, in: Kritische Gänge, Neue Folge, H. 6, Stuttgart 1873, S. 6.

¹⁴ Ebd., S. 50.

¹⁵ Robert Zimmermann, Die spekulative Aesthetik und die Kritik, in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst (= Beilage zur Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung), Nr. 6, 1854, S. 37–40, hier S. 40.

¹⁶ Vgl. Theodor Lipps, Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst, 2 Bände, Hamburg–Leipzig 1903–1906.

¹⁷ Robert Vischer, Der ästhetische Akt und die reine Form [1874], in: ders., Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem, Halle 1927, S. 45–54, hier S. 46, zitiert nach Allesch, Geschichte der psychologischen Ästhetik, S. 329.

¹⁸ Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Aesthetik, 2 Bände, Leipzig 1876.

mit jenen subjektiven Momenten, die Zimmermann gerade als nur zufällige Elemente der Kunstbetrachtung eliminieren will. Nach Fechner wird aber Kunst gerade auf Grund dieses assoziativen Faktors bedeutsam, und er kritisiert davon ausgehend den Formalismus ähnlich wie Vischer: »Was von der sixtinischen Madonna nach Abzug aller Association noch übrig bleibt, ist eine kunterbunte Farbentafel, der es jedes Teppichmuster an Wohlgefälligkeit zuvor thut.«¹⁹

Auch Fechner ästhetischer Entwurf richtet sich – wie jener Zimmermanns – gegen die idealistische Ästhetik. Aber nicht deren Bedeutungslehre, zu der Fechner sich bekennt, ist hier der Angriffspunkt, sondern ihre spekulative, antiempirische Haltung. Fechners Ziel ist es nämlich, ästhetische Gesetze mittels empirisch erhobener, konkreter ästhetischer Urteile zu erheben und damit zu erfassen, was gefällt, und nicht das, was gemäß normativer Vorstellungen gefallen soll.

Die wegen ihrer normativ-spekulativen Grundhaltung speziell in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so schwer diskreditierte idealistische Ästhetik war zunächst auch der Ausgangspunkt Eduard Hanslicks (1825–1904) in seinen Schriften und Kritiken bis 1848. In ihnen kann man seine Haltung nicht anders als eindeutig hegelianisch bezeichnen: Kunst hat die Aufgabe, die ewigen Ideen darzustellen, die Kunstkritik jene, dies zu erkennen und mit den anderen geistigen Betätigungen und Bedürfnissen des Menschen (Philosophie, Religion) in Verbindung zu bringen.

Die echte Kunstkritik wird sich bei Beurtheilung eines Kunstwerkes [...] nicht damit begnügen, in den Schacht des technischen Details hinabzusteigen, sie wird den Gipfel der Idee erklimmen. Sie wird darthun, wie die Idee, welche das einzelne Kunstwerk schuf, sich verhält zu den Ideen, welche die ganze Menschheit bewegen [...]. Die Kunst wiederholt die durch reine Contemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Bleibende und Wesentliche aller weltlichen Erscheinungen [...]. Die Kunst-Philosophie unserer Zeit sieht in der Kunst (Dank sei es vor Allem Hegel's Bemühungen!) nicht mehr ein bloßes Spielzeug zu sinnreichem Ergötzen, sie erkennt sie als eine Manifestation der Gottheit, als eine ebenbürtige Schwester der Religion, der Philosophie – welches nur verschiedene Brechungen sind desselben Lichtstrahls. [...] Wir sind über die dürftige Anschauung hinaus, welche in einem Musikstück nur eine symmetrische Aneinanderreihung angenehmer Töne und Tonfolgen sah, und die Definition des großen Philosophen Leibnitz [!] ist eine nurmehr [!] historische geworden. Die Werke der großen Tondichter sind mehr als Musik, sie sind Spiegelbilder der philosophischen, religiösen und politischen Weltanschauung ihrer Zeit. Weht nicht in Beethovens letzten Werken, und in Berlioz die stolze Hoheit und die schmerzliche Scepisis der Deutschen Philosophie?²⁰

Hanslick geht aber noch weiter und stellt die Musik explizit in den Dienst gesellschaftlicher, ja revolutionärer Aufgaben, was u.a. bedeutet, dass er ihr auch einen konkreten Inhalt zuschreibt:

¹⁹ Ebda., Bd. 1, S. 118.

²⁰ Eduard Hanslick, Censur und Kunst-Kritik, in: Wiener Zeitung vom 24. März 1848, hier zitiert nach ders., Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe, Band I, 1: Aufsätze und Rezensionen 1844–1848, hrsg. und kommentiert von Dietmar Strauß, Wien-Köln-Weimar 1993, S. 156–158, hier S. 157.

»Die ‚Stumme von Portici‘ tradirt im dritten Acte natürliches Staatsrecht, obendrein ganz gegen das Egger'sche Schulbuch²¹, und auf die Römer-Chöre in Wagner's ‚Rienzi‘ sollten die italienischen Regierungen ein scharfes Auge haben. Hört die Musik nicht bloß mit den Ohren, sondern mit dem Kopf und mit dem Herzen und sagt mir dann: Glüht nicht unter den ‚Hugenotten‘ der vulcanische Boden der Juli-Revolution? Klirren nicht Ungarische Säbel in dem Finale von Schubert's C-dur-Symphonie? Und wenn ihr Chopin's Mazuren spielt, fühlt ihr sie nicht, die klagend schwüle Luft von Ostrolenka?«²²

Vergleicht man mit solchen Aussagen die in seinem Buch *Vom Musikalisch-Schönen* von 1854 vertretenen formalästhetischen Standpunkte, so lässt sich kaum ein radikalerer Bruch denken.²³ Wohl finden sich in der ersten Auflage noch »idealistische« Spuren, aber diese sind schon durch abstrakte Überhöhung gekennzeichnet, wie sie auch in der romantischen Metaphysik der Tonkunst (etwa eines E. T. A. Hoffmann) finden: Die Musik wirke demnach nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und lässt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.«²⁴

Solche Sätze entfielen in den folgenden Auflagen unter dem Einfluss seines Freundes Robert Zimmermann. Hanslicks Wandel von einem Idealisten zu einem Formalisten vollzog sich also sukzessiv: Zunächst lehnte er die Wirkung der Kunst auf das subjektive Gefühl des Rezipienten als ästhetischen Gegenstand ab und delegierte diese Frage wie Herbart und Zimmermann an die Psychologie. Damit eliminierte er aber nicht zugleich die Frage nach der Bedeutsamkeit von Kunst, sondern beantwortete dieselbe durchaus im Sinne der romantischen Metaphysik der Tonkunst. In einem weiteren Schritt gab er auch diese preis und definierte Schönheit rein formal, mithin »spezifisch musikalisch, d.h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend.«²⁵ Denn die »sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge [...] dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.«²⁶ Dies ist aber auch zugleich der einzige ästhetisch relevante Inhalt der Musik: »Tönend bewegte Formen sind

²¹ Gemeint ist vermutlich Franz Eggers Kurze Erklärung des Österr. Gesetzbuches über Verbrechen und schwere Polizey-Übertretungen, 3 Bände, Wien-Triest 1816 und 1817.

²² Ebda. In der Schlacht von Ostrolenka im Jahre 1831 siegten die Russen über die aufständischen Polen.

²³ Geoffrey Payzant sieht hier keinen Bruch, weil er in Hanslicks Artikel vor der Revolution, die sich für eine Befreiung der Kunst von staatlicher Zensur einsetzen, bereits den späteren radikalen Autonomiebegriff von Musik vorgeprägt erkennt. (Geoffrey Payzant, Eduard Hanslick and Robert Zimmermann. A biographical sketch, 2001, S. 13, in: <http://www.chass.utoronto.ca/philosophy/twp/hanslick.pdf>). Die Indienstnahme der Musik für revolutionäre Zwecke widerspricht allerdings dem Autonomiegedanken.

²⁴ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst [1854], hrsg. von Dietmar Strauß, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, Mainz u.a. 1990, S.171.

²⁵ Ebda., S. 17 (Vorwort zur 6. Auflage, 1881, Hervorhebung original).

²⁶ Ebda., S. 74.

einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.«²⁷ Das Schöne wird dabei aber nicht nur formal, sondern auch – wie bei Zimmermann – überzeitlich, letztlich klassizistisch bestimmt: Es gehe darum, »nach[zu]weisen, was in jeder, auch in den entgegengesetztesten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.«²⁸ Aufgabe der Ästhetik sei es zu beurteilen, Aufgabe der Kunstgeschichte zu begreifen.²⁹ An einem Beispiel erläutert Hanslick den Unterschied: »Mag der Historiker [...] in Spontini den ‚Ausdruck des französischen Kaiserreichs, in Rossini die ‚politische Restauration‘ erblicken, – der Aesthetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum.«³⁰ Welch’ ein Auffassungswandel, bedenkt man, dass er nur sechs Jahre zuvor in dem oben zitierten Artikel Werke Wagners, Meyerbeers, Chopins und Schuberts eben in dieser jetzt als »historisch« verunglimpften Weise selbst betrachtet hat.

Hanslick leugnet also nicht den Zusammenhang bestimmter musikalischer Mittel mit bestimmten menschlichen Ausdrucksweisen, er hält aber eine wissenschaftliche – d.h. in Zeiten der erfolgreichen Naturwissenschaften kausale – Behandlung dieses Zusammenhangs für unmöglich.³¹

Was übrigbleibt, ist die formale Seite des Kunstobjekts, beschreibbar in technischen Termini. Ein derartig reduktionistisches Ästhetikprogramm forderte die Kritik heraus: So spöttelte August Wilhelm Ambros in ähnlicher Weise wie Vischer in der oben zitierten Stelle über Zimmermann und charakterisiert in parodistischer Weise den langsamen Satz der *Fünften Symphonie* Beethovens nach Art der Hanslick’schen Formalästhetik folgendermaßen:

»Andante con moto, 3/8 Takt, As-dur. Singbares Thema, im Einklange von Viola und Violoncell gespielt, Bässe in einzelnen Pizzicatoschlägen – der letzte Takt des Themas von den Bläsern aufgenommen und zu einer neuen Phrase benützt – und so weiter. Statt im Apoll von Belvedere den schreitenden, zürnenden Gott zu sehen, der da kömmt [...] werden wir wohl thun, seine Muskeln gut zählen und seine Beine zu messen, die bekanntlich etwas zu lang sind.«³²

Dass diese bewusst überzogene Beschreibung wohl kaum dem dynamischen Formbegriff Hanslicks gerecht wird, sei hier nur am Rande erwähnt. Die entscheidende Frage ist: Was hat Hanslick zur Revision seiner ursprünglichen ästhetischen

²⁷ Ebda., S. 75.

²⁸ Ebda., S. 92.

²⁹ Ebda., S. 94. Ähnlich urteilte auch Zimmermann: »Die Kritik trifft das Kunstwerk und nicht den Künstler. Für den ästhetischen Standpunkt ist es indifferent, ob der Künstler unter den ihm gegebenen Verhältnissen im Stande war, mehr als das was er leistete, zu leisten. Ihre einzige Frage geht dahin, ob der Künstler geleistet hat, was er sollte. Dies allein ist ästhetische Kritik, alles Andere ist psychologischer und biographischer Nachweis, ist Geschichte des Kunstwerks. [...] Diese [die ästhetische Beurteilung] tadelt die Mängel, jene [die Geschichte der Entstehung des Werks] rechtfertigt sie.« (Zimmermann, *Die spekulative Aesthetik und die Kritik*, S. 39). Vgl. auch Dietmar Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 2: *Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, Mainz 1990, S. 78f.

³⁰ Ebda., S. 92f. (Hervorhebung original).

³¹ Vgl. Barbara Boisits, *Ästhetik versus Historie? Eduard Hanslicks und Guido Adlers Auffassung von Musikwissenschaft im Lichte zeitgenössischer Theorienbildung*, in: Barbara Boisits, Peter Stachel (Hg.), *Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne (= Studien zur Moderne 13)*, Wien 2000, S. 98–108, hier S. 91–94.

³² August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1855, S. 42.

Positionen gebracht? Man wird kaum fehlgehen, eine wesentliche Begründung für diesen Wandel in politischen Ursachen zu suchen. Traumatisiert von den Revolutionserfahrungen, trat Hanslick seinen sukzessiven Rückzug an und landete schließlich bei einem Autonomiebegriff, der die Musik nicht nur aus ihren gesellschaftlichen und politischen, kurz funktionalen Zusammenhängen löst, sondern sie auch noch von jeder Bedeutungszuschreibung befreien will.

Schluss

Das Festhalten an einem objektiven, zeit- und denkunabhängigen Wahrheitsbegriff in der österreichischen Philosophie wurde in diesem Beitrag mit einem in der zeitgenössischen Ästhetik zu findenden Schönheitsbegriff in Zusammenhang gebracht, der ebenfalls auf objektive und zeitlose Eigenschaften von Gegenständen abzielt. Damit wurde Ästhetik zu einer Formwissenschaft, die sowohl die Frage nach Inhalt und Bedeutung von Kunst als auch die Rolle des Subjekts im ästhetischen Akt als nichtwissenschaftlich abtat.³³ Die Frage, die sich dabei stellt, ist, ob und in welchem Ausmaß der reale (politische, soziale, nationale) Kontext die Etablierung einer solchen Musikästhetik begünstigt hat. Es scheint plausibel, dass in einer von permanenten Krisen gezeichneten Region gerade für die an einem Gleichgewicht innerhalb des Gesamtstaates interessierten Kräfte (Kaiserhaus, Regierung, Bürokratie etc.) Theorien verlockend erscheinen mussten, die erstens von eindeutigen, unwiderlegbaren Verhältnissen ausgehen (Wahrheit, Schönheit), zweitens als formale notwendigerweise apolitisch sind und damit drittens prinzipiell von jedem voraussetzungslos als übernational angenommen werden können. Vor dem Hintergrund einer solchen Theorie wird Kunst zum probaten Mittel einer Völkerverständigung. Gleichzeitig ist zu betonen, dass Hanslicks Formalästhetik zunächst wohl kaum im Hinblick auf ihre Kompatibilität mit einer »Gesamtstaatsidee« entstand, sondern vielmehr aus dem Schockerlebnis der Revolution von 1848 heraus, das ihn von (auch politischen) Inhaltsbestimmungen der Musik absehen ließ. Auch hier war also der Kontext zunächst entscheidend für die Genese seiner Ästhetik so wie später für deren Durchsetzung. Hanslicks ästhetisches Konzept blieb in dieser Region ebenso wenig unwidersprochen wie die antiidealistische »Staatsphilosophie«³⁴. Klar erscheint hingegen, warum Hanslicks Entwurf die »gesamtstaatlich« attraktivste Form der Ästhetik werden konnte.

³³ Vgl.: »Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht durch dasselbe.« (Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, S. 26).

³⁴ Man denke nur an das bereits zitierte Werk von Ambros oder an Ferdinand Peter Graf Laurencin (*Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr*, Leipzig 1859) u.a., von den zahlreichen Populärästhetiken mit ihren banalen Inhaltsbestimmungen von Musik ganz zu schweigen. Auch in der Philosophie gab es Vertreter des Hegelianismus. Nicht selten mussten diese aber ihre Lehrstühle aufgeben (z.B. Ignác Hanuš und Augustin Smetana). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass diese Vertreter nicht selten die Hegelsche Dialektik zur Rechtfertigung des tschechischen Nationalismus heranzogen. Auf wieder andere Weise übte die spätere Wissenssoziologie Kritik am philosophischen Objektivismus, indem sie die Epistemologie soziologisierte, d.h. Erkenntnis vom (soziokulturellen) Ort der Entstehung abhängig machte (Wilhelm Jerusalem, Karl Mannheim, Ludwik Fleck, Alfred Schütz).

UDK 78(438)“16”

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

Institut der Kunst der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Warschau
Umetnostni inštitut Poljske akademije znanosti, Varšava

The Polish Contribution to Central European Musical Culture in the Seventeenth Century. The Case of Marcin Mielczewski

Poljski prispevek k srednjeevropski glasbeni kulturi v sedemnajstem stoletju.
Primer Marcina Mielczewskega

SUMMARY

The seventeenth-century Commonwealth of Poland and Lithuania, embracing the lands of the Polish Crown (together with the territory of present-day Ukraine) and the Grand Duchy of Lithuania, belonged geographically to both Central and Eastern Europe. It was a multiethnic and multiconfessional state, in which the Latin and Greek cultures were mutually interactive. With regard to the musical culture of the royal court, however, it was the close ties with Italy that were of the greatest significance.

The Polish kings of the Vasa dynasty (above all Zygmunt III and Władysław IV) maintained music chapels consisting to a considerable extent of Italian musicians, among whom were Luca Marenzio, Giulio Cesare Gabussi, Asprilio Pacelli, Giovanni Francesco Anerio and Tarquinio Merula. Thanks to the Polish patronage, they not only composed new works, but also trained musicians of various nations belonging to the royal ensembles. Among the composers trained at the Polish court was the Italian Marco Scacchi (d. 1662), chapel-master to Władysław IV, the composer of operas staged in the royal theatre, and also a music theorist – the author of a clas-

POVZETEK

Poljsko-litovski *commonwealth* sedemnajstega stoletja, v katerem so bile združene posesti poljske krone (skupaj z ozemljem današnje Ukrajine) in velike poljske vojvodine Litve, je geografsko pripadal tako k Srednji kot tudi k Vzhodni Evropi. To je bila multietnična in multikonfesionalna država, kjer sta se prežemali latinska in grška kultura. Za glasbo na cesarskem dvoru pa so bile najpomembnejše tesne vezi z Italijo.

Poljski kralji dinastije Vasa (zlasti Zigmunt III in Vladislav IV) so ohranjali glasbene kapele, v katerih je bil velik delež italijanskih glasbenikov, med katerimi so bili Luca Marenzio, Giulio Cesare Gabussi, Asprilio Pacelli, Giovanni Francesco Anerio in Tarquinio Merula. Zahvaljujoč poljskemu patronatu niso komponirali samo novih del, temveč so tudi poučevali glasbenike različnih narodnosti, ki so bili udeleženi v dvornih ansamblih. Med skladatelji, ki so se učili na poljskem dvoru, je bil Italijan Marco Scacchi (umrl 1662), kapelnik Vladislava IV, skladatelj oper, ki so jih uprizorili dvornem gledališču, in teoretik, ki je klasificiral glasbene zvrsti v razpravi o glasbeni teoriji z gdańskim organistom

sification of musical genres which was produced during Scacchi's dispute over music theory with the Gdańsk organist Paul Siefert. This dispute contributed to the popularisation across Europe of the works of Scacchi and also of other musicians associated with the court of the Polish Vasas. Extant handwritten sources of Silesian provenance (belonging to the Emil Bohn collection, currently held in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin) testify the considerable interest in this region (now within the Polish borders, but in the seventeenth century constituting a dominion of the Empire) in the religious compositions of Marcin Mielczewski (d. 1651), musician to Władysław IV (until 1644) and subsequently, until his death, chapel-master to Karol Ferdinand Vasa, Bishop of Plock and Wrocław. Of Mielczewski's compositional output for the needs of the Roman Catholic Church, copyists from Lutheran circles in Wrocław chose primarily psalms that were universal to the Christian repertory, furnishing those works whose texts chimed with the doctrine of the Augsburg confession with more appropriate texts of German-language contrafacta. However, this method was not always successful in eliminating traces of Catholicism, which remained, for example, in the melodies of works based on pre-compositional material drawn by Mielczewski from Marian songs that were popular in Poland (e.g. the church concerto *Audite gentes et exsultate*, also preserved in a version with the text of a German-language contrafactum entitled *Nun höret alle*, based on the song *O gloriosa Domina*, which in the former Commonwealth was treated as a chivalrous hymn).

Paulom Siefertom. Ta razprava je pomagala k popularizaciji tako Scacchijeve glasbe kot tudi glasbe s poljskega dvora Vasa po Evropi. Ohranjeni rokopisi šlezijske provenience (iz zbirke Emila Bohna, ki se trenutno nahaja v berlinski Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz) pričajo o pomembnem interesu v regiji (danes znotraj poljskih meja, a v sedemnajstem stoletju del cesarstva) za religiozno kompozicijo Marcina Mielczewskega (umrl 1651), glasbenika Vladislava IV (do 1644) in nadalje, do njegove smrti, kapelnika Karol Ferdinand Vasa, nadškofa Plocka in Wrocława. Iz kompozicijske zapuščine Mielczewskega za potrebe rimokatoliškega bogoslužja so prepisovalci luteranskih krogov v Wrocławu izbrali predvsem psalme, ki so bili univerzalni v krščanskem repertoriju, opremljali ta dela, katerih besedila so se bolj ujemala z doktrino avgsburške veroizpovedi, z bolj ustreznimi besedili nemških kontrafaktov. Vendar se ta metoda ni vedno obnesla pri brisanju sledov katolicizma, ki je ostal, na primer, v melodijah iz del Mielczewskega po na poljskem priljubljenih Marijinih pesmi (npr. cerkveni koncert *Audite gentes et exsultate*, ohranjen tudi v verziji z besedilom nemškega kontrafakta *Nun höret alle*, zasnovanega na pesmi *O gloriosa Domina*, ki so ga nekdanjem *commonwealthu* šteli za viteško himno).

The vast territory of the Commonwealth of Poland and Lithuania towards the end of the sixteenth century and during the first half of the seventeenth century was situated geographically both in central Europe (most of the lands of present-day Poland) and eastern Europe (a substantial part of the Grand Duchy of Lithuania, i.e. what is now Belarus, Lithuania and Latvia, as well as the south-eastern lands of the Polish Crown, approximately encompassing the territory of present-day Ukraine). In the increasingly widely used, although still controversial, terminology employed with regard to the division of the continent based on political and cultural criteria, this area is defined as central-eastern Europe¹. This term is appropriate with regard to the multiethnic and

¹ See *Historia Europy Środkowo-Wschodniej* [The History of East Central Europe], vol. 1, ed. Jerzy Kłoczowski, Lublin 2000, p. 7-20.

multiconfessional composition of the communities inhabiting the area in the seventeenth century. Although the Polish-Lithuanian state of that time was home to the followers of a variety of religions (including Judaism and Islam), particularly crucial was the coexistence of the different Christian confessions (Roman Catholicism, Orthodox, and Protestant – Lutheran, Calvinist, Mennonite, Anti-trinitarian²). The Commonwealth thus constituted a combination of West and East, of the Latin and Greek cultures. However, if we focus our attention on artistic culture, and especially on the culture of the royal court, regardless of where it was located at a particular time (Cracow, Warsaw, Vilnius, Lviv or elsewhere), we can observe its strong ties to the main centres of central Europe at that time – Graz and Vienna, Prague, Wrocław and Munich. Moreover, Latin culture became increasingly influential, especially after the founding of the Uniate Church (confirmed with the Union of Brest, in 1596), in the generally Orthodox south-eastern part of Poland-Lithuania³.

Bearing in mind the musical culture of the period, it is also worth referring to a notion connected with the Italian perspective. For the inhabitants of the Apennine Peninsula, the Commonwealth was a transalpine country, as was the German Empire, lying on the route along which new artistic trends arising in their country, including new currents in music, were transmitted to the rest of Europe. The principal centres of culture in Poland-Lithuania played a crucial part in the dissemination of these trends across central and northern Europe.

Yet, the Vasa kings of Poland, in particular Zygmunt III (r. 1587–1632) and his son, Władysław IV (d. 1648), were of great service in assuring that the role of the Commonwealth was not confined to the further transmission of a musical repertoire created in Italy to neighbouring countries to the west, east and north. Towards the end of the sixteenth century and particularly during the first half of the seventeenth century, thanks to the patronage of the Vasas, who launched a fashion for Italian culture that also seduced a number of Polish and Lithuanian magnates, an innovative musical output of high quality was produced in Poland-Lithuania by Italian musicians employed there⁴. Composition was practised by the royal *maestri di cappella*, including Luca Marenzio (1553/1554–1599, in Poland-Lithuania 1595–1597/1598), Giulio Cesare Gabussi (d. 1611, at the Polish court 1601–1602), Asprilio Pacelli (d. 1623 in Warsaw, maestro di

² See Janusz Tazbir, *Dzieje polskiej tolerancji* [The History of Polish Tolerance], Warszawa 1973, p. 57–70.

³ Cf. Aleksander Jabłonowski, *Akademia Kijowsko-Mohylańska. Zarys historyczny na tle rozwoju ogólnego cywilizacji zachodniej na Rusi* [Kiev-Mohila Academy. An historical outline against the background of the general rise of western civilisation in Ruthenia], Lwów 1899–1900; Ryszard Łużny, *Pisarze kregu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniostowiańskich XVII–XVIII w.* [Relations between Writers Associated with Kiev-Mohila Academy and Polish Literature. From the history of cultural ties between Poland and eastern Slavic lands during the seventeenth and eighteenth centuries], in: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* [The Scholarly Journals of the Jagiellonian University] nr 142, *Prace historycznoliterackie* [Works on Literary History] no. 11, Kraków 1966.

⁴ On Italian musicians at the Polish royal court see Anna and Zygmunt M. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the Chapel Royal of the Polish Vasa Kings], Kraków 1997; Barbara Przybyrszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland*, vol III: *The Baroque*, part 1: 1595–1696, trans. John Comber, Warsaw 2002, pp. 57–80.

cappella to Zygmunt III since 1602), Giovanni Francesco Anerio (d. 1630, in Poland since 1624/1625) and Marco Scacchi (d. 1662, at the Polish royal court c. 1621–1649; chapel-master to Władysław IV since 1632), by other royal musicians (Vincenzo Bertolusi, Giovanni Valentini, Tarquinio Merula among others), by the chapel-master of the vocal-instrumental ensemble of Wawel Cathedral in Cracow, Annibale Orgas (d. 1629 in Poland, in Cracow since 1619), previously prefect of music and chapel-master at the Jesuit Collegium Germanicum in Rome, by musicians employed at magnatial courts in various parts of the Commonwealth, such as the lutenists Diomedes Cato (c. 1555–1628) and Michelangelo (1575–1631, in Poland-Lithuania 1593–1599 and 1600–1606) and Vincenzo Galilei (b. 1609, in the Commonwealth 1631–1647 or longer) – brother and nephew of the great Galileo – and by many others. A prominent place in the history of world opera is due to the court theatre of the Polish Vasa kings (especially Władysław IV), which, in the years 1628–1648, staged at least eleven *drammi per musica*, the clear majority of which were original works, written to royal commission and prepared by Italians engaged at the court. Almost all the libretti were the work of Virgilio Puccitelli of San Severino in the province of Marche (d. 1654, in Poland-Lithuania c. 20 years, until 1649) secretary to Władysław IV, whilst the music to the majority of these *drammi* was probably composed by the royal *maestro di cappella* Marco Scacchi⁵. The scenography, including the mechanisms used to achieve the special effects so essential to Baroque opera, was the work of the Roman Agostino Locci (1601–after 1660 at the court of the Polish kings before 1636, until his death), and clearly predominant among the musicians, especially in the group of singers, were Italians belonging to the royal *cappella*, who were handsomely remunerated by the king⁶.

A key contribution to European thought on music theory was made in Warsaw by Marco Scacchi, with his classification of music, dividing this art-form into three styles: church, chamber and stage music. The first category was subdivided into four varieties: compositions for 4–8 voices *a cappella*; polychoral works with organ; vocal-instrumental compositions *in concerto*; motets in the new style, i.e. *stile misto*, which combined *prima* and *seconda pratica*. In the second category, Scacchi distinguished between madrigals *a cappella*, madrigals with *continuo* and compositions for voices and instruments. Finally, the third category comprised recitative either with theatrical gestures or without. Individual works were bound to employ either *prima* or *seconda pratica*, depending on the variety. This classification, put forward in the context of the dispute over theory that was carried on during the 1640s between the royal

⁵ Documented evidence, however, exists solely in relation to his composition of *Il ratto d'Elena*, produced in Vilnius in 1636.

⁶ Cf. Karolina Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)* [The Court Theatre of Władysław IV (1635–1648)], Kraków 1965; Alina Zórawska, *Dramma per musica at the Court of Władysław IV Waza (1627–1648)*, article in print; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Dramma per musica at the Court of the Polish Vasa Kings in the Accounts of Foreign Visitors*, article in print.

chapel-master and the organist of St Mary's church in Gdańsk, Paul Siefert (1586–1666), became accepted and developed in Italy, in the works of Angelo Berardi (1680s), and in Germanic countries remained actual up until the first half of the eighteenth century⁷.

The polemic, documented in extant printed works (above all Scacchi's *Cribrum musicum*, pub. Venice 1643, and *Discorso sopra la musica moderna*, pub. Warsaw 1649, and also *Examen breve* by his supporter, Hieronimus Ninius, pub. Braniewo 1647, and on the other side Siefert's *Anticribatio musica*, pub. Gdańsk 1645, among others) met with a lively response in the European musical environment. It also contributed to an increased interest at courts and among church ensembles in various centres in central and northern Europe in the compositional output of Marco Scacchi. This interest is testified to by a collection of letters addressed (directly or indirectly) to the chapel-master of the Polish king published by Scacchi as *Iudicium Cribri musici* (Warsaw, 1649). This publication contained sixteen letters. Ten of the senders were musicians, including renowned composers, led by Heinrich Schütz and – undoubtedly less well-known, but also highly esteemed – Tobias Michael (cantor of St Thomas's church in Leipzig), and musicians of somewhat lesser standing: Laurentius Starck, writing from Anklam, Matthias Rymkovius (then in Vilnius, 1658–72 (cantor in Königsberg), Valentin Thilo of Königsberg, an anonymous correspondent from Stockholm, who referred to Andreas Düben, chapel-master to Queen Christina, David Cracovita (organist of St Mary's church in Toruń) and Krzysztof Werner (cantor of St Catherine's church in Gdańsk), as well as the Silesian musicians Benjamin Ducjus of Opole (then church cantor in Byczyna) and Ambrosius Profius (organist of St Elizabeth's church in Wrocław, known as the author of several anthologies of music in the *stile moderno* published during the 1640s)⁸. Almost all requested that Marco Scacchi send them his compositions or indicate how they could be purchased.

There are grounds to surmise that interest in the compositional output of the royal chapel-master soon expanded to encompass musical works written at the Polish court by other composers. Works copied out for the use of various chapels in neighbouring countries, preserved to the present day or else mentioned in inventories of musical items now lost, prove that in the seventeenth century (particularly from the 1640s onwards, most numerous during the

⁷ Cf. Claude V. Palisca, *Marco Scacchi's Defense of Modern Music (1649)*, in: *Words and Music: The Scholar's View. A Midley of Problems and Solutions Compiled in Honour of A. Tiltman Merrit by Sundry Hands*, Harvard University, Department of Music 1972, pp. 189–235 (also in: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford 1994); Carl Dahlhaus, »*Cribrum musicum*«. *Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, ed. Carl Dahlhaus, Walter Wiora, in series *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, vol. XVI, Kassel, Basel, Paris, London, New York 1965, pp. 108–112; Zygmunt M. Szwejkowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego* [*Musica moderna as Understood by Marco Scacchi*], Kraków 1977; Michael Heinemann, *Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert* (I. *Musiktheorie und kompositorische Praxis im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts*, II. *Edition der Texte*), in print.

⁸ See Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w świetle «Cribri musici» Marka Scacchiego* [The Reception of the Repertoire of the Cappella of King Władysław IV Vasa in Central and Northern Europe in the Light of *Iudicium Cribri musici* by Marco Scacchi], »Barok« I 1994 nr 2, pp. 95–102.

second half of that century) copies were being made in various countries of the German Empire (including Upper Hungary – present-day Slovakia – Bohemia and Silesia), as well as in Denmark and Sweden, of works both by Marco Scacchi and also by Polish musicians working in the royal ensemble. With regard to the latter, some gained or extended their training in Italy, as was the case with Franciszek Lilius (d. 1657), son of Vincenzo Lilius (Gigli), one of the first Italian members of the music *cappella* of Zygmunt III. Probably born in Poland, Franciszek was taught music at the Polish court, then in the 1620s most probably studied under Girolamo Frescobaldi, living in the maestro's home in Rome⁹. In later years, he was renowned as the chapel-master of the vocal-instrumental ensemble of Wawel Cathedral in Cracow, a composer, and an excellent tutor to young musicians. Meanwhile, Kaspar Förster (1616–1673), of Gdańsk, son of the chapel-master of St Mary's church in that city, is most likely to have commenced his studies under his father, continuing in the years 1633–1636 under Giacomo Carissimi in Rome's Collegium Germanicum. Subsequently, he was one of the most highly esteemed singers at the court of Władysław IV, and later chapel-master to King Frederick III of Denmark, and briefly also of St Mary's church in Gdańsk¹⁰. With the biographies of other non-Italian musician-composers employed in the Polish royal chapel we are generally poorly acquainted, especially in respect to their youth. However, one can assume with a high degree of probability that their most important teachers were Italian musicians active at the court. Thanks to the patronage of Zygmunt III, Marco Scacchi, who had arrived in Poland-Lithuania as a young violinist, had the opportunity to deepen his musical training under Giovanni Francesco Anerio, royal chapel-master in the years 1624/1625–1630. Similarly, it was most probably Italian maestri who instructed the Polish royal musicians Bartłomiej Pękiel (d. c. 1670) and Marcin Mielczewski (d. 1651), both familiar as composers in central and northern Europe during the seventeenth century. As is shown by extant compositions and musical inventories of seventeenth-century chapels, particular popularity in various centres in central Europe was enjoyed by the compositional output of the latter of the two above-mentioned musicians¹¹.

Unfortunately, Marcin Mielczewski's date and place of birth are not known. Also unknown are the circumstances under which he commenced his musical studies, although we do have information that he was a pupil of the aforementioned Franciszek Lilius, most probably either in Warsaw in the late 1620s or else in Cracow at the beginning of the 1630s¹². No later than 1632 he became a

⁹ Cf. Alberto Cametti, *Girolamo Frescobaldi in Roma (1604–1643). Con appendice sugli organi, organari ed organisti della basilica vaticana nel secolo XVII*, Milano–Torino–Roma 1908, p. 17.

¹⁰ Cf. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster junior. Zarys biografii* [Kacper Förster Junior. A Biographical Sketch], »Muzyka« XXXII 1987 nr 3, pp. 3–19.

¹¹ Cf. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów* [Marcin Mielczewski – A Thematic Catalogue of Works], in: *Marcin Mielczewski. Studia*, ed. Zygmunt M. Szweykowski, in the series *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis* VII, Kraków 1999, pp. 27–65.

¹² On the biography of Mielczewski see Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – życie i dorobek* [Marcin Mielczewski – His Life and Works], in: *Marcin Mielczewski. Studia*, op. cit., pp. 7–26.

musician (speciality not known) of the royal chapel, where he remained until 1644, earning a reputation above all as a composer of music »for playing and for singing«. Around the turn of 1644/1645 he transferred to the court of Władysław IV's brother, Karol Ferdinand Vasa, Bishop of Wrocław and Płock, as *maestro di cappella*. He remained in the bishop's ensemble until his premature death, before which he managed to draft a will, in which he bequeathed all his compositions to his master – Karol Ferdinand¹³. Although one may assume that his works were used by royal musicians or by the ensemble of Bishop Karol Ferdinand, neither autographs nor even copies of his works written for the needs of these chapels have survived. However, a small number of handwritten copies of Mielczewski compositions prepared on the territory of the Commonwealth of that time immediately following his death are preserved in the Biblioteka Polskiej Akademii Nauk [Library of the Polish Academy of Sciences], in Gdańsk the Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego [Library of the Warsaw Music Society] and the Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej [Archive and Library of Cracow Cathedral Chapter] in Poland, and also in the Lietuvos Nacionalinė Martyno Mačvydo Biblioteka [National Library of Lithuania] in Vilnius. In all, these copies represent no more than fifteen percent of the oeuvre of Marcin Mielczewski currently known and preserved, which amounts to around seventy-five compositions. Of these, vocal-instrumental church concertos clearly dominate in quantitative terms, although there are also motets, Masses, both in *prima pratica* and *in concerto*, and canzonas for ensemble. The bulk of the Mielczewski legacy was preserved thanks to the interest which this music aroused in countries neighbouring Poland-Lithuania in central Europe.

Testimony to the reputation enjoyed by the Mielczewski oeuvre in the musical circles of this part of Europe is the fact that his solo church concerto *Dues in nomine tuo* was included alongside compositions by Italian musicians in the printed anthology, prepared by Johannes Havemann, *Erster Theil Geistlicher Concerten...* (Jena 1659). Meanwhile, the popularity of works by the chapel-master to Karol Ferdinand in Upper Hungary (Slovakia) can be gauged by both the handwritten (mostly unique) copies of his instrumental canzonas preserved in Levoča and also the inventories, compiled towards the end of the seventeenth century, of musical items (now lost) belonging to the cloister chapels of the Piarist fathers in Podolíneć and Prievidza¹⁴. Furthermore, an inventory of copies (now lost) of compositions used in the second half of the seven-

¹³ See Hieronim Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiiego* [Contributions to the History of the Royal Chapel in Warsaw under the Direction of Marco Scacchi], »Kwartalnik Muzyczny« I 1928, nr 1, II 1929 nr 2, reprint in: Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku* [Studies on the Music of the Polish Renaissance and Baroque], joint edition, Kraków 1980, pp. 280–281.

¹⁴ Cf. Jana Kalinayová und Autorenkollektiv, *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bratislava 1995; see also Aleksandra Patalas, *Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1718* [Polish Items in Slovakian Inventories from the years 1581–1718], »Muzyka« XLVII 2002 nr 2, pp. 97–107.

teenth century by the Piarist fathers of Stražnice and preserved works by Marcin Mielczewski gathered during that time in Kroměříž for the chapel of the local bishop, Karl Liechtenstein-Castelcornio, show that his music was also present in Moravia.

On the basis of currently known handwritten copies of Mielczewski compositions, one may judge that one land where they were copied out in particularly great number, and where they also constituted the subject of arrangements testifying to the efforts made to adapt them to local needs, was Silesia. Works preserved in manuscripts of Silesian origins, dating from around the mid seventeenth century, represent over half of the entire extant output of this composer. What is more, the clear majority, belonging to a single collection, which was catalogued as recently as the nineteenth century by Emil Bohn¹⁵, are furnished solely with the monogram M.M.¹⁶, which would appear to show that the name of the composer (a long name, which was undoubtedly difficult for anyone not conversant in Polish) was sufficiently familiar and obvious to the copyists – most probably associated with the church of St Mary Magdalene in Wrocław – that they included it on none of the more than forty manuscripts bearing works by this composer¹⁷.

The fortunes of history contrived to bring together in Berlin almost all the currently known sources produced in Silesia containing compositions by Marcin Mielczewski, which are now held in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Apart from the Bohn collection, which until the Second World War belonged to the Stadtbibliothek in Wrocław (Breslau), the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz is also in possession of a Silesian copy in organ tablature notation of the *Missa super »O gloriosa Domina«*, prepared just before the composer's death, and one of the part-books of an earlier compiled (most probably in the same region of Europe) anthology of sacred music (D-Bds Mus. 40073), in which the same Mass was recorded anonymously¹⁸ (manuscripts

¹⁵ Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890.

¹⁶ Max Seiffert (*Matthias Mercker. Ein ausgewandeter holländischer Musiker*, in: *Gedenkboek aaneboden aan Dr. D. F. Schieurleer*, Gravenhage 1925, pp. 291–301), with neither biographic arguments nor any evidence based on a critical analysis of style at his disposal, attributed these contributions to Matthias Mercker.

¹⁷ See Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalate źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu* [Extant Sources for the History of Music in Seventeenth-Century Poland from the Collections of the Former Stadtbibliothek in Breslau], *Muzyka* XXXIX 1994 nr 2, s. 3–10; *eadem*, *Nieznaný zbiór religijnych utworów wokálně-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego* [An Unknown Collection of Sacred Vocal-Instrumental Works by Marcin Mielczewski], in: *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji, Warszawa 18–20 października 1996* [Music and Musical Life in Poland during Former Times. The book of conference. Warsaw 18–20 October 1996], ed. Jolanta Guzy-Pasiakowa, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warsaw 1998, pp. 193–214.

¹⁸ A second extant part-book can be found today in the 'Berlin Collection' of the Biblioteka Jagiellońska [Jagiellonian Library] (Pl-Kj Mus. 40300). See Zygmunt M. Szwejkowski, *»Missa sub Concerto« Adama Jarzębskiego*, *Muzyka* XIII 1968 nr 4, pp. 28–39; Mirosław Perz, *Śladem Adama z Wągrowca (zm. 1629)*, *Muzyka* XLI 1996 nr 2, p. 6, 12; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Historia w źródłach muzycznych wyeksponowana i ukryta, czyli o siedemastowiecznych mszach z rękopisów I-Rvat Capp. Sistina 107 oraz D-Bds Mus. 40073 i PL-Kj Mus. 40300* [History Exposed and Concealed in Musical Sources, or on seventeenth-century Msses from manuscript I-Rvat Capp. Sistina 107 and D-Bds Mus. 40073, and PL-Kj Mus. 40300], *Muzyka* XLVII 2002 nr3–4, pp. 45–61.

containing two further Mielczewski compositions preserved in the Berlin library, namely *Veni Domine* and *Benedictio et claritas*, which belong to the collection of Heinrich Bokemeyer, are of different, later, and most probably north-German origins¹⁹). Of all the Silesian copies of Mielczewski works, only one – a manuscript in part-arrangement containing a copy of the *Missa super »O gloriosa Domina* prepared no later than the early 1650s, transferred from Wrocław following the Second World War, is held today in Poland, in the Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego [Library of the Warsaw University]²⁰.

The question arises as to why the oeuvre of Marcin Mielczewski was quite so popular in Silesia. Many answers may be advanced here. One fact of unquestionable significance is that the composer was chapel-master to Karol Ferdinand Vasa, Bishop of Płock (in Mazovia) and of Wrocław (in Silesia), although the physical presence of the composer within the Wrocław diocese (in Nysa, Opole and Wrocław itself) was most probably limited to a few months in 1650. It is highly likely that works bequeathed by the musician to the bishop were played by the chapel of Karol Ferdinand during his Silesian sojourn of almost two years' duration in 1652–1654, i.e. not long after Mielczewski's death. One should also not overlook the interest shown in the music composed at the Polish royal court by Ambrosius Profius, organist of St Elizabeth's in Wrocław, as expressed in letters included by Marco Scacchi in the publication *Iudicium Cribri*, referred to above, and also confirmed by the publication by Profius of works by the chapel-master to Władysław IV Vasa in his anthologies²¹. It would seem feasible to put forward the hypothesis that compositions by Mielczewski, which were accessible in Silesia thanks to the sojourns of Karol Ferdinand in the Wrocław diocese, and probably even earlier, thanks to the endeavours on the part of Silesian musicians to obtain works from the repertoire of the Italian *cappella* of the Polish king, were treated there as examples of good musical craftsmanship, as compositions adhering to the Italian *stile moderno* such as were in great demand at that time in Silesia, composed by a musician trained under the influence of Marco Scacchi and other Italian musicians resident at the court of the Polish Vasa kings.

The sacred works by Marcin Mielczewski, written for performance in Roman Catholic churches, were copied out in Silesia for the needs of Lutheran churches. Due to the differences in doctrine and liturgy between these two confessions, in a number of cases it proved necessary to effect changes in the verbal texts of the works. Extant copies of Mielczewski compositions from the Bohn collection show

¹⁹ See Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, in series *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, vol. XVIII, Kassel-Basel 1970.

²⁰ Editions of compositions by Marcin Mielczewski in: *Marcin Mielczewski, Opera omnia*, ed. Zygmunt M. Szwejkowski, in: *Monumenta Musicae in Polonia*, vols. 1-3, Kraków 1976, 1986, 2003. Most of works attributed to Marcin Mielczewski from the Bohn collection ed. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, in series *Pro Musica Camerata*, Warsaw 1996–1999.

²¹ See Tomasz Jeż, *Kontrafaktury madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa* [Contrafacta of Madrigals in the Anthologies of Ambrosius Profius], *Muzyka* XLVII 2002, nr 2, pp. 35–38.

that they were considered sufficiently 'attractive' for Silesian musicians and congregations for efforts to be made not only to transcribe the works, but also to prepare new texts, texts of German-language *contrafacta* whose contents differed from the original (the setting of these new words additionally entailed the introduction of certain necessary changes, particularly of a rhythmic nature, to the original musical material). Such alterations were made to several church concertos with Marian texts or devoted to saints. Some works were written out in two versions (the Latin original and the text of the German *contrafactum*), others (a small number) with only a German text, the original title being indicated in the titular inscription²², and in three instances without such information²³.

One interesting example of the contribution made by both Mielczewski and the musicians who adapted his compositions to local, Silesian needs to the creation of a repertoire that was not only broadly Christian (not exclusively Catholic or Lutheran) but also musically common to the whole of central Europe, since it employed melodic material that was popular in this part of the continent, is the Latin-idiom vocal-instrumental church concerto *Audite gentes et exsultate* (D-Bds Mus. Bohn 170, 3²⁴), which is also preserved (anonymously) with the text of the German-language *contrafactum Nun höret alle* (D-Bds Mus. Bohn 320).

Sizeable fragments of both these compositions are almost exactly convergent with the musical material of the above-mentioned Marcin Mielczewski work, copied out in Silesia on at least three occasions, *Missa super »O gloriosa Domina«* (2CA2TB, b.c.)²⁵. This Mass is based on material from one of the most popular hymns in Poland-Lithuania²⁶, *O gloriosa Domina*, which was sung in a version termed at that time as *volgare* (known solely from Polish sources) by Polish troops entering battle, and was also familiar and transcribed in a considerable number of other central European countries. Besides manuscripts familiar from the territory of the Commonwealth of Poland and Lithuania²⁷, copies of this hymn²⁸ can also be found in such sources as the Vietóris-Kódex

²² For example, the church concerto *Ave florum flos Hyacinthe*, devoted to the Polish saint Jacek [Hyacinth] Odrowąż, who lived during the Middle Ages, written out with only the text of the German-language *contrafactum* in the form of the Protestant chorale *Nun freud euch Gottes* (D-Bds Mus. Bohn 170, 15).

²³ *Jesu du bist unser Leben* (D-Bds Mus. Bohn 31, 91; 170, 18a; 170, 18b), *Jesu meine Freudt und Wonne* (D-Bds Mus. Bohn 170, 19) i *O seelig ist der Tag* (D-Bds Mus. Bohn 170, 34).

²⁴ Ed. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, in series *Pro Musica Camerata*, Warsaw 1998.

²⁵ This convergence was pointed out by Tomasz Jasiński (*Autorstwo Marcina Mielczewskiego udowodnione. O »berlińskich« koncertach wokalnoinstrumentalnych monogramisty M.M. [Proof of the Authorship of Marcin Mielczewski. On the »Berlin« Vocal Instrumental Concertos by the Composer Known under the Monogram M.M.]*, »Muzyka« XLVIII 2002 nr 2, pp. 3–21), who thus provided another very strong argument in support of my attribution of the works signed M.M. to Marcin Mielczewski.

²⁶ As such, it was included by Jan Aleksander Gorczyn in the first Polish-language music textbook, published in Cracow in 1647, *Tabulatura muzyki*. Ed. facsimile, on the copy of Czartoryski Library in Cracow, in: *Monumenta Musicae in Polonia*, ed. Jerzy Morawski, Kraków 1990.

²⁷ Hieronim Feicht, *Marcin Mielczewski »Missa Super O Gloriosa Domina«*, in: *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin [A commemorative book in honour of Professor Adolf Chybiński on his seventieth birthday]*, Kraków 1950, p. 219.

²⁸ The variants concern one single melic alteration, and also the metre in which the song is written out. Cf. Maria Pamuła, »*Tabulatura muzyki» Jana Aleksandra Gorczyna [The Tablature of Music of Jan Aleksander Gorczyn]*, »Muzyka« XXII 1977 nr 2, p. 73.

(Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtara, Ms K. 88–89²⁹) and Benedek Szölöszy's cantional *Cantus Catholici*³⁰. To the melody of the 'Polish' version of this hymn (example 1), Mielczewski set the text of the successive sections of the Mass (example 2), but employed this melody, probably earlier, also in the church concerto *Audite gentes et exsultate* (2CA2TB, 2 vni, 4 tbni, b.c.), linking it, for example, to the following words referring to St John the Baptist: »Hic est praecursor dilectus, et lucerna lucens ante Dominum« (example 3). In the anonymously-preserved copy of this same Mielczewski work (*Nun höret alle*, 2CA2TB, 2 vni, 4 tbni, b.c.), in the German-language version adapted for performance in Lutheran churches, the melody of *O gloriosa Domina* has found a new text: »O Himmelreiche Güttigkeit, du grosser Gott von Ewigkeit« (example 4). Thus did this work by a Polish composer, Italian in its technical style, yet by the same token apt to achieve universal appeal during the seventeenth century, employing melodic material sung in various countries of central Europe, but in this version known from Poland-Lithuania only, enter the common repertoire performed in Catholic and Lutheran churches in Silesia – at the very centre of Europe.

²⁹ Ed. Burlas-Fišer-Hořejš, *Hudba na Slovensku w XVII staroci* [Music in Slovakia in the Seventeenth Century], Bratislava 1954.

³⁰ Ed. as above.

UDK 78(438 Varšava) 17"

Alina Żórawska-Witkowska

Institut für Musikwissenschaft, Universität Warschau
Muzikološki inštitut Univerze v Varšavi

Warschau und seine musikalische Identität in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert (die so genannten Sachsenzeiten)

Varšava in njena glasbena identiteta v prvi polovici 18. stoletja (tako imenovano saško obdobje)

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

An Hand der Anzahl von Publikationen in den letzten 50 Jahren über die geschichtliche Gemeinschaft der Länder und Völker in Mitteleuropa oder – wie es die Forscher der Geschichte der Republik Beider Nationen mögen – in Mitteleuropa, ist das eine außerordentlich frappierende Thematik für Historiker verschiedener Fachgebiete und jüngst sogar modern. Davon, dass die Sprache der Musik eins der universellsten Motive allgemeiner europäischer Tradition ist, zeugen die in gewissen Epochen dominierenden Ideen, Stile und Gattungen, die zu einem universellen Gut für den gesamten Kontinent geworden sind. Existierte aber eine musikalische Identität, die nur für Mitteleuropa spezifisch gewesen ist? Vielleicht geben die Ergebnisse unserer Konferenz darauf eine Antwort. Die Autorin begrenzte ihre Betrachtungen auf eine Stadt, auf Warschau, und auf den Zeitraum der Herrschaft zweier sächsischer Könige der Wettin-Dynastie in Polen – August II. (1697–1733) und Augusta III. (1734–1764). Diese beiden Monarchen waren gleichzeitig sächsische Kurfürsten und verbrachten mehr Zeit im heimatli-

Glede na veliko število publikacij o skupni zgodovini dežel in narodov Srednje Evrope ali – kot imajo radi raziskovalci državne zgodovine obeh narodov – srednjevzhodne Evrope v zadnjih 50. letih gre za izjemno osupljivo in v zadnjem času celo moderno temo zgodovinarjev različnih strok. Na to, da je glasbeni jezik eden najbolj univerzalnih motivov skupne evropske tradicije, kažejo v določenih obdobjih prevladujoče ideje, stili in zvrsti, ki so postali univerzalna dobrina za celotni kontinent. Je torej obstajala glasbena identiteta, ki je bila značilna le za Srednjo Evropo? Morda bodo rezultati naše konference podali odgovor na to vprašanje.

Avtorica je svoja opazovanja omejila na Varšavo v obdobju vladavine dveh saških kraljev dinastije Wettiner na Poljskem – Avgusta II. (1697–1733) in Avgusta III. (1734–1764). Oba omenjena monarha, ki sta bila istočasno saška volilna kneza, sta prežive- la več časa v domačem Dresdnu kakor v Varšavi. Skupna značilnost njunega poljskega mecenstva je bila tesna povezanost med Varšavo in Dresdnom, od koder so na Poljsko prišli številni umetniki saškega dvora – pevci, plesalci, igralci, skladatelji in izbrani glasbeni virtuoz. Tako se je repertoar

chen Dresden als in Warschau. Der gemeinsame Charakter ihres polnischen Mäzenatentums bestand in der engen Verbindung zwischen Warschau und Dresden, aus dem zahlreiche Künstler des sächsischen Hofes – Sänger, Tänzer, Schauspieler, Komponisten und ausgewählte Musikvirtuosen nach Polen kamen. Das brachte eine Übertragung des zuerst in Dresden präsentierten Repertoires auf Warschauer Boden mit sich. Man muss zugestehen, dass es ein ausgezeichnetes und vielseitiges Repertoire war, nicht nur aus Frankreich und Italien importiert oder exemplarisch an dem Schaffen dieser Länder orientiert, sondern auch ein originales, von deutschen und tschechischen Komponisten des polnisch-sächsischen Hofes geschaffen.

Warschau besaß aber auch Initiative gegenüber Dresden, nämlich die eigenständig und direkt von Paris nach Polen geholten *Tragédie en musique* J.-B. Lully (1700-1703), *Ballet d'action* (schon 20er Jahre), von Venedig – *Intermezzi* (1716-1718) oder auch die aus der örtlichen Tradition hervorgegangenen Janitscharen-Kapelle. Damit wurden also im Laufe der besprochenen 60 Jahre französische und italienische Opern, französische, italienische und deutsche Komödien, italienische Oratorien, deutsche instrumentale und gewiss auch kirchliche Musik aufgeführt; eine enorme Bedeutung erreichten die polnische Tänze – *Polonaise* und *Mazurka*. Eine Reihe von Werken, zum Beispiel *Gelegenheitsserenaden*, entstanden in Warschau und für Warschau. Und trotz aller Pracht der Warschauer Musikkultur in dieser Epoche muss deutlich hervorgehoben werden, dass Warschau im Bereich der professionellen Schöpfungen fast ausnahmslos die nehmende Seite gewesen war.

Erst die Herrschaft des Landmannes Stanisław August Poniatowski (1764-95) trug zur Wiedergeburt der lokalen kompositorischen Umwelt bei und zum Entstehen und ersten Nationalopern, die eine sehr große Rolle in den Theatern durch das ganze Polen spielten und die Richtung wiesen, für die Entwicklung der polnischen Oper im 19. Jahrhundert.

izveden v Dresdnu prenesel na varšavska tla. Treba je priznati, da je bil to odličin in vsestranski repertoar, ki ni bil le uvožen iz Francije in Italije ali eksemplarično orientiran na ustvarjanje v omejenih deželah, temveč tudi izviren repertoar, ki so ga ustvarili nemški in češki skladatelji poljsko-saškega dvora.

Varšava je sčasoma Dresdnu prevzela repertoarno iniciativo, saj sta bili neposredno iz Pariza na Poljsko prinešeni *Tragédie en musique* J.-B. Lullyja (1700-1703) in *Ballet d'action* (že v 20. letih), iz Benetk – *Intermezzi* (1716-1718), iz lokalne tradicije pa je izšla janičarska kapela. Tako so bile torej v 60. letih izvedene francoske in italijanske opere, francoske, italijanske ter nemške komedije, italijanski oratoriji, nemška instrumentalna in seveda tudi cerkvena glasba; velikanski pomen pa sta dosegla poljska plesa – *poloneza* in *mazurka*. Vrsta del, na primer priložnostne serenade, je nastala v Varšavi in za Varšavo. Kljub vsemu razkošju varšavske glasbene kulture v tem obdobju pa je potrebno posebej poudariti, da je bila Varšava na področju skladateljskega ustvarjanja docela nesamostojna.

Šele med vladavino rojaka Stanisława Avgusta Poniatowskega (1764-1795) je prišlo do ponovnega rojstva lokalnega skladateljskega okolja in nastanka prve nacionalne opere. Slednja je imela posebej pomembno vlogo v gledališčih po vsej Poljski in je nakazala smer za razvoj poljske opere v 19. stoletju.

An Hand der Anzahl von Publikationen über die geschichtliche Gemeinschaft der Länder und Völker Europas – allgemein gesagt der in Mitteleuropa –, die in den letzten 50 Jahren diesem Thema gewidmet wurden, darf man annehmen, dass dies eine außerordentlich frappierende Thematik für den Historiker geworden und jüngst sogar in Mode gekommen ist. »In der heutigen Historiografie werden die Vielseitigkeit der Auffassungen und eine vergleichende, breite Betrachtungsweise über die Grenzen hinaus zu einem fundamentalen Postulat, unabdingbar für das Studium jeder menschlichen Gemeinschaft irgendeiner Gesamtheit, einschließlich der staatlichen, nationalen oder religiösen«¹.

Diskutiert werden aber muss das Problem der Art und Weise der Unterscheidung jener Gemeinschaften, denn hinter den verschiedenen Vorschlägen stehen am häufigsten abweichende Erfahrungen sowohl die, dem jeweiligen Historiker eigen sind als auch die seines Volkes.

Ich habe seinerzeit – als Staatsbürgerin eines Landes, das fast vollständig von der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken abhängig war – aus eigener Betrachtung gewusst, dass sich Europa einzig und allein in West – sieggekrönt, frei, schön, reich und für mich unerreichbar – sowie in Ost teilt – getrennt durch den Eisernen Vorhang, abhängig vom kommunistischen Sowjetimperium – arm, unterdrückt, eingesperrt und bar jeder Hoffnung auf eine Änderung. Jene dichotomische Unterteilung war jedoch nicht nur das subjektive Empfinden der Menschen, die in einem der Länder wohnten, die ja seinerzeit euphemistisch Volksdemokratien genannt worden waren. Viele Wissenschaftler sahen und sehen Europa auch heute noch so, unter ihnen ebenfalls der britische Historiker Norman Davies, der in seinen hervorragenden Werken über Polen² sowie in der gleichfalls faszinierenden Geschichte Europas³ unseren Kontinent hauptsächlich in Ost und West teilt und gemäß den verschiedenen Demarkationslinien (geografische, religiöse, politische, wirtschaftliche etc.) das heutige Polen entweder zum Westen oder auch zu Osteuropa zählt, manchmal situiert er es auch ins »Herz von Europa«⁴. Davies hebt dabei hervor, dass jene bipolare Aufteilung »die starke und tief greifende historische Teilung zwischen dem Norden und dem Süden völlig ignoriert« und dass »gewiss jeder verantwortungsbewusste Historiker oder Geograf zu der Überzeugung käme, Europa dürfe nicht in zwei Teile geteilt werden, sondern mindestens in fünf oder sechs«⁵.

Wenn wir nun die Diskussion zum Thema des in unserer Konferenz verankerten Problems aufnehmen, dann sollten wir immerhin eine möglichst genaue

¹ Jerzy Kłoczowski, Vorwort zur *Historia Europy Środkowo-Wschodniej* [Geschichte Mittel-Ost-Europas], hrsg. von Jerzy Kłoczowski, Instytut Europy Środkowo Wschodniej, Lublin 2000, t.I, s.6.

² Norman Davies, *God's Playground. A History of Poland*, vol. I *The Origins to 1795*, Columbia University Press, New York 1982, Polnische Ausgabe *Boże igrzysko. Historia Polski*, t. I *Od początków do roku 1795*, autorisierte Übersetzung von Elżbieta Tabakowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1990, S. 53–54 u. 62–63.

³ Norman Davies, *Europe. A History*, Oxford University Press 1996, Polnische Ausgabe *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Übers. Elżbieta Tabakowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.

⁴ N. Davies, *Europa...*, S. 43, Karte Nr. 3. Ost-West: Teilungslinie Europas.

⁵ ebenda, S. 54.

Vorstellung vom Terminus »Mitteleuropa« haben. Aber die Sache ist die, dass jener Begriff überaus unscharf ist und sowohl in der Vergangenheit als auch in der heutigen Zeit unterschiedlich verstanden wird, darüber hinaus politisch auch stark akzentuiert ist. Die am Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Konzeption eines »Mitteleuropas« umfasste ein Gebiet, das geprägt war von der Sphäre politischer und kultureller deutscher Einflüsse. In der Zwischenkriegszeit entstand der etwas modifizierte Begriff von einem »Mittelosteuropa«, der im Zusammenhang mit dem Erscheinen von Staaten auf der politischen Landkarte des Kontinents geprägt worden war, die ihre Souveränität neu erhalten oder wiedererlangt hatten: Finnland, Polen, die Tschechoslowakei sowie Jugoslawien. Mitte des 20. Jahrhunderts schlug der herausragende polnische Historiker Oskar Halecki vor, neben dem romanisch-germanischen Westen und dem slawischen Osten, auch das breit verstandene Mitteleuropa zu separieren mit zwei deutlichen Gliedern: dem deutschsprachigen Mittel-West-Europa sowie dem zwischen Deutschland und Russland liegenden Mittel-Ost-Europa⁶. Heute lancieren polnische Historiker, die einst die Richtungen der Expansion ihres Landes vertieften, gerade eben diesen Begriff: Mittel-Ost-Europa. Damit umfassen sie jene »europäischen Gebiete, die über eine Reihe von Jahrhunderten zur Republik Beider Nationen, das heißt zum Königreich Polen und dem Großfürstentum Litauen sowie zu den historischen Königreichen Tschechien und Ungarn gehörten«⁷. Das sind gegenwärtig solche Staaten wie Polen, Litauen, Weißrussland, die Ukraine, Tschechien, die Slowakei, Ungarn, Kroatien und ein bedeutender Teil von Rumänien (Siebenbürgen), dazu kommen dann auch noch der russische Bezirk Königsberg, Lettland und Estland.

Ivan Klemenčič, Ideengeber und Organisator unserer Konferenz, hat eine eigene, im Übrigen auch eine sehr »slowenische« Probe von einem geografischen Umriss und der historischen Grenzen »Mitteleuropas« vorgelegt. Aus seinem uns empfohlenen Essay⁸ geht hervor, dass er unter diesem Begriff diejenigen kleinen Länder und Völker versteht, die im Verlauf von über 1000 Jahren zum Imperium der Habsburger gehörten, das sind: Kroatien, Slowenien, Tschechien, Mähren, die Slowakei, Ungarn und Norditalien. Mit einem gewissen Zögern ist er bereit, auch Polen in diese posthabsburgische Familie mit aufzunehmen. Obgleich es in der Mitte des Kontinents liegt und seinerzeit opferbereit die Rolle einer Vormauer des Christentums (des römischen) ausfüllte, so überragt es jedoch bedeutend die mitteleuropäischen Nachbarn durch die Größe seines Territoriums und seiner Population; darüber hinaus gehörte nur ein geringer Teil seines Gebiets – und dies für relativ kurze Zeit – zum Imperium der Habsburger

⁶ Oskar Halecki, *Limits and Divisions of European History*, ... London 1950, deutsche Ausgabe *Europa. Grenzen und Gliederung seiner Geschichte*, ... Darmstadt 1957, polnische Ausgabe *Historia Europy – jej granice i podziały*, Instytut Europy Środkowej, Lublin 1994.

⁷ *Historia Europy Środkowo-Wschodniej* ..., S. 7.

⁸ Ivan Klemenčič, *Music history beyond borders and the borders of the musical Central Europe*, www.oeaw.ac.at/mufo/agma/klemencic.html.

(hierbei handelt es sich um Schlesien sowie um die von Österreich besetzten Gebiete, also um das so genannte Galizien und Lodomerien). Aber überzeugt ist Klemenčič vor allem davon – hier folgt er zweifellos der literarischen Vorstellung von Milan Kundera – dass jener mitteleuropäische Raum, den die kleinen Völker einnehmen, die einst so einträchtig und mit Hochachtung vor der nationalen Autonomie in der gemeinsamen Monarchie der Habsburger gelebt hatten, sich noch heute durch eine fühlbare »außergewöhnliche Kondensation des Geistes« sowie durch eine kulturelle Gemeinschaft auszeichnet. Somit soll der Anruf jenes Geistes wohl auch das Ziel unserer Konferenz sein.

Davon, dass die Sprache der Musik eins der universellsten Motive der allgemeinen europäischen Tradition darstellt, zeugen die dominierenden Ideen in gewissen Epochen, die Stile und Gattungen, die für den gesamten Kontinent zu einem universellen Gut geworden waren (zum Beispiel im Mittelalter der gregorianische Choral, im Barock das italienische Drama per musica und im Klassizismus die Sonatenform). Existierte jedoch eine musikalische Identität, spezifisch nur für Mitteleuropa? Nun, wir werden sehen.

Meine Überlegungen begrenzen sich auf nur eine Stadt und auf 60 Jahre eines Jahrhunderts. Jedoch erscheint mir sowohl die Stadt als auch das Jahrhundert aus der Sicht des Forschers sehr interessant. Warschau, beinahe in der Mitte Europas liegend, war im 18. Jahrhundert das Domizil der letzten drei polnischen Könige sowie die Hauptstadt der in seiner einstigen Macht niedergehenden Republik Beider Nationen, des Unionsstaates (im Jahre 1569 gebildet), und dieser Staat vereinte unter einer Krone sowohl das Königreich Polen als auch das Großfürstentum Litauen und war darüber hinaus die ersten 63 Jahre in diesem Jahrhundert gleichfalls noch in Personalunion mit Sachsen verbunden. Die faktischen Staatsgrenzen reichten damals im Norden – bis an die Ostsee, im Süden – an Österreich und an das Osmanische Imperium, im Westen – an Brandenburg und Schlesien, im Osten – an das russische Imperium. Es ist hierbei also unverkennbar zu sehen, dass die Republik Beider Nationen geografisch mehr in Richtung Ost-Europa tendierte, jedoch die religiösen, politischen und kulturellen Bindungen sowie die Ambitionen der Staatsbürger seit Jahrhunderten auf West-Europa gerichtet waren. Die Republik Beider Nationen war ein Vielvölkerstaat und damit gleichzeitig auch kulturell und religiös mannigfaltig. Bis zur ersten Teilung des Landes, die im Jahre 1772 erfolgte, repräsentierte Polen eine Fläche von 733 500 km² und war hinsichtlich seiner Größe – nach Russland und Frankreich – der drittgrößte europäische Staat, der im mittel-östlichen Teil des Kontinents kulturell dominierte. Nicht ganz ein Vierteljahrhundert später, als Folge der dritten Teilung des Staates zwischen den drei Mächten – Preußen, Russland und Österreich – verschwand der polnische Staat von der politischen Landkarte des Kontinents. Trotz dieser heraufziehenden politischen Katastrophe brachte das 18. Jahrhundert aber auch eine Reihe erfolgreicher kultureller Versuche der Wiedergeburt und Modernisierung des Landes, was dem Volk dazu diente, die langen Jahre der Knechtschaft zu überdauern.

Am Ende des 17. Jh. unterschied sich Warschau in vielerlei Hinsicht von anderen europäischen Hauptstädten. Zwar zählte die Stadt rund 20 000 Einwohner, also mehr oder weniger so viel wie die damaligen Städte Dresden und Berlin, aber die Gruppe der Bürger war die kleinste und auch die schwächste. Auch der Königshof von Johann III. Sobieski, der große Sieger über die Türken, spielte nur eine kleine Rolle. Er bevorzugte es, in seinen privaten Residenzen in Kleinrussland oder in der Warschauer Vorstadt Wilanów zu verweilen. Zu dieser Zeit gaben die Magnaten sowie die Geistlichkeit den Ton in Warschau an und der kulturelle Stand der Stadt – sowohl der künstlerische als auch der geistige – präsentierte sich eher erbärmlich.

Diese Situation änderte sich im 18. Jh. grundsätzlich, obwohl sich diese Evolution nicht ohne Schwierigkeiten vollzog. August II., seit 1697 der neue Herrscher über die Republik Beider Nationen und gleichzeitig Kurfürst von Sachsen, hatte gegenüber Warschau große Pläne und als Mäzen verband er mit dieser Stadt anfangs all seine Ambitionen. Jedoch erwiesen sich bereits die ersten Jahre seiner Herrschaft überaus glücklos. Der Krieg im Norden, die zeitweilige Entthronung dieses Herrschers (1706–1709) und eine Reihe von Naturkatastrophen (1708–15), in deren Ergebnis die Einwohnerzahl von Warschau unter die 10 000 fiel, erzwangen die Notwendigkeit, die Absichten der komplizierten und schwierigen Wirklichkeit anzupassen. Erst im Jahre 1716 begann ein fast 80 Jahre dauernder Zeitraum des Friedens, der Stabilisierung und der schnellen Entwicklung der Stadt, die in demografischer Hinsicht einen über 10 fachen großen Zuwachs erreichte: 1754 – 24 000 Einwohner, 1764 – 30 000, 1784 – 63 000 und im Jahre 1792 – über 110 000. Die Anwesenheit des königlichen Hofes, selbst dann – wie es bei beiden sächsischen Königen der Fall war –, wenn dies nur periodischen Charakter hatte, bewirkte einen zahlreichen, laufenden Zustrom von Ausländern (Deutsche, Franzosen, Italiener, Tschechen) und bereicherte – der Natur der Sache nach – das multinationale Antlitz der Stadt (Polen, Litauer, Ruthener, Kleinrussen, Armenier, Juden usw.). Warschau war aus diesem Grund ein höchst kosmopolitisches Zentrum sowohl für den Kontinent als auch für den Rest des Landes, wo weiterhin noch die barock-sarmatische Kultur des Adels aus dem 17. Jh. dominierte, die eine spezifische Symbiose der westlichen und östlichen Kultur darstellte, zudem aber verbunden war mit einem übermäßigen Hang nach bürgerlichen Freiheiten, mit Xenophobie und standesdünkelnder Megalomanie.

Die so genannte Sachsenzeit umfasst die Jahre der Herrschaft von August II. (1697–1733, mit der Unterbrechung 1706–1709 durch Stanisław Leszczyński) sowie August III. (1734–1763), also zweier Deutscher aus der sächsischen Wettin-Dynastie. Als ihr Nachfolger bestieg der Pole Stanisław August Poniatowski (1764–1795) den polnischen Thron. Seit dem Augenblick, als Warschau Polens Hauptstadt geworden war (1596) bis zum Verlust der Souveränität des Landes (1795), bestimmte gewöhnlich der Königshof den musikalischen Ton der Stadt, die übrigen Sphären spielten eine untergeordnete Rolle.

Wenngleich nun beide Könige einen unterschiedlichen musikalischen Ge-

schmack besaßen, so zeichnete ihr Mäzenatentum eine enge Verbindung Warschau mit Dresden aus, sowohl in Bezug auf die Organisation des künstlerischen Personals als auch in Hinsicht auf das Repertoire. Das heimatliche Dresden, im Übrigen eins der hervorstechendsten Zentren für Musik und Theater in der zeitgenössischen Welt, bildete für August II. (vielleicht in geringerem Maße) und für August III. (in höherem Maße) den künstlerischen Mittelpunkt und das Fundament ihrer Warschauer Residenzen.

Aus Dresden nahmen sie zahlreiche Sänger, Tänzer, Schauspieler und ausgewählte Musiker nach Warschau mit, ja selbst das technische Personal für das Theater. Daher bewirkte jede Rückkehr des Hofes nach Sachsen auch eine enorme Schwächung des pulsierenden Lebens in Warschau und eine Stagnation der kulturellen Unternehmungen. Die Anwesenheit dieser Monarchen bestimmte den Rhythmus und die Intensivität des künstlerischen Lebens der Stadt und machte sie damit nur periodisch zu einem musikalischen und Theaterzentrum in diesem Teil Europas. Erst der durch den Ausbruch des 7jährigen Krieges erzwungene 7 jährige Aufenthalt Augusts III. in Warschau trug zu einer ständigen herausragenden kulturellen Entwicklung bei, selbst um den Preis, dass diese Entfaltung nicht der Sorge des Mäzens um seine polnisch-litauischen Untertanen entsprang, sondern der Realisierung eines eigenen ästhetischen Bedürfnisses. Gerade in dieser Zeit (nach über 100 Jahren) gewann Warschau den Glanz einer tatsächlichen königlichen Residenz wieder zurück und das Leben der Oper näherte sich dem Dresdner Niveau vor dem Kriegsausbruch.

Wie ich bereits ausgeführt habe, hatte August II. in der ersten Phase seiner königlichen Herrschaft (1697–1704) all seine Pläne als Mäzen mit Warschau verbunden und nicht mit Dresden⁹. In Warschau residierte seine ca. 40 Personen umfassende Königlich Pohlische Capelle, die sich aus ehemaligen Musikern Johann III. Sobieskis sowie des Sachsenhofes zusammensetzte, mit zwei Kapellmeistern an der Spitze – dem Deutschen Johann Christoph Schmidt und dem Polen Jacek Różycki. Die nationale Besetzung dieses Ensembles war höchst verschieden. Es wurde nämlich von Italienern, Polen, Deutschen und Franzosen gebildet. In Warschau wurden auch verschiedene Theatertruppen angesiedelt, die für die Bedürfnisse dieser Stadt engagiert worden waren: ein Ensemble der italienischen Komödie unter der Direktion von Gennaro Sacco (Februar – Mai 1699), Ensembles der französischen Komödie unter Denis Nanteuil (Mai – August 1699?) und Jean de Fonpré (Mai 1700–1703/04?), sowie

⁹ Näheres über die Musik am Hofe August II. in: Alina Żorawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie* [Die Musik am Hofe August II. in Warschau], Arx Regia, Warszawa 1997. Siehe auch: A. Żorawska-Witkowska, *Il teatro musicale francese alla corte di Augusto II a Varsavia*, w: *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Varsovie, 23–28 septembre 1996*, Red. Kazimierz Sabik, Éditions de l'Université de Varsovie, Varsovie 1997, S. 425–445; A. Żorawska-Witkowska, *Il teatro musicale italiano a Varsavia al tempo di Augusto II il Forte (1697–173). Un tentativo di ricostruzione del repertorio*, w: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII Loveno di Menaggio (Como), 15–17 luglio 1997*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1999, S.293–309.

auch ein ca. 50 Personen umfassendes Ensemble der französischen Oper unter der Leitung von Louis Deseschaliers (Juni 1700 – 1703/04?).

Die zweite Phase des Warschauer Mäzenatentums von August II. umfasst die Jahre 1716 – 1733, als die Enttäuschung dieses Königs über Polen sowie der Polen über diesen König auf beiden Seiten dazu führte, alle Absichten der komplizierten und schweren Wirklichkeit anzupassen. Das Hauptorchester des polnischen Hofes war damals die aus mehr als zehn Musiker (12–15 Personen) gebildete »pohlische Capelle«, die aus der polnischen Kasse bezahlt wurde, sich jedoch ausschließlich aus Künstlern des Deutschen Reiches zusammensetzte. In dieser Kapelle hatten unter anderem solche Musiker wie Johann Joachim Quantz, František Benda und Jiří Čert ihre großartige Karriere begonnen. Allein die Stellung des Organisten – unabhängig von der Kapelle – wurde dem Polen Piotr Kosmowski übertragen. Konzertmeister des Ensembles war Heinrich Schulze und die Funktion des Kapellmeisters teilten sich Giovanni Alberto Ristori und Louis André, in Abhängigkeit davon, welche der zwei in Dresden residierenden Theatertruppen im gegebenen Moment nach Warschau verlegt wurde – die Truppe der italienischen Komödie unter der Leitung von Tommaso Ristori (in Warschau: 1716–18, 1725–29, 1730) oder das königliche Ensemble der französischen Komödie und des Balletts (in Warschau: 1715, 1720–24, 1725–26).

Ein anderes und überaus originelles Ensemble, das vom polnischen Hof bezahlt wurde, war die Janitscharen-Kapelle. Ihre instrumentale Besetzung ahmte türkische Ensembles getreu nach, sie wurde jedoch aus 24 Musikern gebildet, die aus dem Gebiet der Republik Beider Nationen kamen (polnisch lautende Namen). Diese Art von Kapelle, in Polen und Litauen seit dem 17. Jh. existent, wurde von den Forschern als eine der Erscheinungen des Sarmatismus (einer Mode nach Orientalismus) anerkannt. Für August II. wurde jene Janitscharen-Kapelle zu einem Symbol für die Stärke des polnischen Königs, dessen Herrschaftsgebiet bis an das türkische Imperium reichte. Wohl auch deshalb beorderte August II. jenes Ensemble anlässlich der für ihn politisch wichtigen Ereignisse nach Sachsen, wie zum Beispiel bei den berühmten Hochzeitsfeierlichkeiten zu Ehren von Friedrich August und der Erzherzogin Maria Josepha im Jahre 1719 oder für das bekannte Kampament von 1730 in Radewitz, das für den Preußenkönig Friedrich Wilhelm I. und dessen Sohn Friedrich organisiert worden war.

Die Aufenthalte von August II. sowie des Vaters August III. waren auch von einer Gruppe Hof-Trompeter und Pauker sowie Bock-Pfeiffer begleitet worden, die von den entsprechenden Ensembles des Dresdner Hofes ausgewählt wurden, einer Gruppe also, die sich aus Deutschen oder Tschechen zusammensetzte.

Forschungen haben bewiesen, dass Polen eins der ersten Länder war, das auf seinem Boden die Werke Molières¹⁰ einführte. Und alles weist darauf hin,

¹⁰ Karolina Targosz, *Dwór królowej Marysienki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego* [Der Hof von Marysienka Sobieska als Hort der Rezeption des französischen Theaters], „Barok. Historia-Literatura-Sztuka“ II/1, 1995, S.43–83, passim.

dass man Warschau ebenso in Bezug auf das Opernschaffen von Jean-Baptiste Lully einreihen darf in den exklusiven Kreis französischer Zentren außerhalb des Mutterlandes, die damals Werke dieses Meisters aufführten (Amsterdam, Antwerpen, Brüssel, Gent, Den Haag, London, Ansbach, Bonn, Hamburg, Wolfenbüttel), darunter bestimmt seine Tragédies en musique wie *Atys*, *Armide* und *Thésée*. Das *grand siècle* Ludwig XIV. bildete für August II. nur in den ersten Jahren seiner Herrschaft über die Republik Beider Nationen eine Stütze. Später führte er, der von Paris diktierten Mode nacheifernd, in seinen Theatern den Geschmack der Regentschaft ein und präferierte leichtere Gattungen wie Comédie-ballets, Comédie lyriques, Komödien mit Divertissements, Fragments des ballets und darüber hinaus die in der Geschichte ersten eigenständigen Ballette, das als Urmuster anerkannte Ballet d'action, 1724 *Le Ballet d'après Horace* mit der Musik von Jean-Joseph Mouret, 1725/26 *Les Caractères de la danse* mit der Musik von Jean-Ferry Rebel. Im Bereich des französischen dramatischen Repertoires ist deutlich die Neigung von August II. zur bewährten Klassik aus der zweiten Hälfte des 17. Jh. sowie aus dem Beginn des 18. Jh. zu beobachten. In Warschau und in Dresden wurden die gleichen Tragödien und Komödien gespielt, die die Grundlage des Repertoires am höfischen Theater von Ludwig XV. in Fontainebleau und in der Comédie Française in Paris bildeten und in den Theatern Europas bis zum Ende des Jahrhunderts fortbestanden. Einige dieser Titel, die auf den Bühnen von August II. gespielt worden sind, kann man noch im Theater von Stanisław August Poniatowski finden.

Auch auf dem Boden des italienischen Theaters ist bei August II. die Neigung zu leichteren Gattungen zu sehen, zur komischen Oper, Drammi pastorali, Intermezzi und Komödie dell'arte. Unter ihnen dominierten mit Sicherheit die Werke mit der Musik von Giovanni Albert Ristori. Gerade die aus der polnischen Kasse finanzierte Künstlergruppe Comici italiani unter Tommaso Ristori brach Ende 1730 mit dem gleichen Repertoire, das vorher in Warschau und Dresden präsentiert worden war, von Warschau aus zur Eroberung Moskaus auf und wurde damit zu einer der ersten musikalischen Brücken zwischen Westeuropa und Russland.

Dank der engen Bindungen zwischen Warschau und Dresden, ebenfalls im Bereich der Kammermusik (sowohl der vokal-instrumentalen als auch der instrumentalen) war das Angebot des polnischen Hofes von August II. – wie es scheint – bedeutend reichhaltiger als in vielen anderen hervorragenden europäischen Zentren. Jedoch gaben sich die Italiener damals ausschließlich mit der eigenen Produktion zufrieden und die Franzosen, für die die italienische Musik lediglich in gewissen Zeiträumen die Quelle einer Inspiration darstellte, mussten auf die Entdeckung deutscher Komponisten sogar das halbe 18. Jahrhundert lang warten. In Warschau jedoch konzentrierten sich dagegen diese Leistungen sowohl der Franzosen als auch die der Italiener und Deutschen. Es wurden italienische und französische Kantaten und Arien, französische Ouvertures und italienische Sinfonien, Konzerte und Sonaten aufgeführt, darunter auch Kompositionen von Musikern des polnisch-sächsischen Hofes, ja selbst

von Mitgliedern der polnischen Kapelle - J. J. Quantz, F. Benda, Heinrich Schultze, Johann Nicolaus Friese, Balthasar Villicus, Johann Blume. Selbstverständlich mussten sich im Warschauer Repertoire auch Instrumentalwerke der führenden Dresdner Komponisten befinden, wie zum Beispiel von Jan Dismas Zelenka, Johann David Heinichen oder Johann Georg Pisendel; ebenso Werke italienischer und französischer Meister, zum Beispiel von den in ganz Europa enorm populären Arcangelo Corelli und François Couperin. Mit Sicherheit waren auch zahlreiche Werke von Antonio Vivaldi und Georg Philipp Telemann aufgeführt worden, deren Werke – seinerzeit von Mitgliedern der polnischen Kapelle (J. J. Quantz, Johann Wolfgang Schmidt) kopiert – in den Sammlungen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek so zahlreich aufbewahrt werden. Ohne Zweifel stellten jedoch die Tänze, darunter die polnischen, den größten Teil des musikalischen Repertoires am Hofe von August II. Und paradoxerweise sind gerade diese Aufzeichnungen vollständig verschollen. In Warschau wurde selbstverständlich genauso getanzt wie an anderen europäischen Höfen, und zwar vor allem Menuetts, Kontredanse sowie Allemandes, jedoch war mit besonderem Eifer auch nach dem Rhythmus von Polonaisen, Mazurken und der russischen Kosaken getanzt worden.

Damit gehörte also – wie sich hieran zeigt – nicht nur der Dresdner, sondern auch der polnische Hof von August II. zu den interessantesten Musikzentren Mitteleuropas. Mehr noch, in dieser Zeit hatte Warschau gegenüber Dresden auch die bahnbrechende Initiative beim Ballet-d'action, direkt von Paris übernommen, oder aus Venedig – beim Intermezzi, oder – so wie es scheint – bei der in Sachsen überhaupt nicht existierenden Tragédie en musique. Zur Zeit der Herrschaft von August II. gab es im Bereich des Musiktheaters zwei miteinander konkurrierende Mächte – Frankreich und Italien. August II. sprach sich deutlich für Frankreich aus, verzichtete dabei jedoch nicht ganz auf das Schaffen der Italiener. Auf eine solche Auswahl hatten mit Sicherheit nicht nur seine intellektuelle und ästhetischen Neigungen ihren Einfluss, sondern auch seine Erfahrungen bei der *grand tour* durch Europa (1687–89)¹¹ in der Jugendzeit.

August III. behielt bei der Organisation des musikalischen und des Theaterpersonals die von seinem Vater geschliffenen Muster bei und somit war das aus der polnischen Kasse bezahlte und in Warschau residierende Hauptensemble die sogenannte polnische Kapelle¹². Ihre Besetzung stieg von über 10 Personen in den 30er Jahren bis auf ca. 30 Mitglieder in den 60er Jahren an und integrierte in immer größerem Maße polnische Künstler, unter anderem den Kastraten Stefan Jaroszewicz, den Oboisten Dominik Jeziomski sowie den Organisten Józef

¹¹ Siehe Alina Żórawska-Witkowska, *Kawalerska tura Augusta II w świetle doświadczeń muzyczno-teatralnych 1687–1689* [Die Tour des Junggesellen August II. im Lichte der musikalischen und Theatererfahrungen 1687–1689], in: *Arx Felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda* [Arx felicitatis. Festschrift für Professor Andrzej Rottermund], Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2002, S. 625–635.

¹² Die Autorin bereitet augenblicklich eine Monografie vor, die der Musik am Warschauer Hof von August III. gewidmet ist und auf Quellen aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden sowie aus der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek beruht.

Czanczik. Aus der polnischen Kasse wurde ebenfalls das Ensemble Comici italiani bezahlt, wenngleich der Hauptort ihres Aufenthaltes in Dresden lag. Tänzer, Sänger und einzelne Musikvirtuosen, die nach Warschau berufen wurden, rekrutierten sich jedoch aus den *stricte* Dresdner Ensembles. Am Warschauer Hof von August III. traten auch Musiker von Kapellen polnischer und litauischer Magnaten auf – Musiker des Hetmans Jan Klemens Branicki, des Podolsker Woiwoden Waclaw Rzewuski, des Woiwoden von Kiew Franciszek Salezy Potocki sowie des Fürsten Hieronim Florian Radziwiłł. Das musikalische Angebot des königlichen Hofes wurde durch zahlreiche Konzerte ergänzt, die vom Ersten Minister Heinrich von Brühl in dessen Warschauer Palais sowie in der vorstädtischen Sommerresidenz in Młociny organisiert wurden. Brühl unterhielt eine eigene Kapelle, die sich hauptsächlich aus deutschen Musikern zusammensetzte, darunter die Kapellmeister Gottlieb Harrer, George Gebel und der Italiener Mattia Gherardi (später der erste Kapellmeister bei Stanisław August Poniatowski), der Cembalist Johann Gottlieb Goldberg (dank J. S. Bach ist er in der Geschichte der Musik verewigt) sowie die Lautenspieler – der Ukrainer Timofei Bielogradsky und der Deutsche Johann Kropfgans.

Ganz anders stellte sich die Situation während des siebenjährigen Krieges dar, als der ungewöhnlich längere Aufenthalt des Königs in Warschau eine Stabilisierung und ein Aufblühen des Musiklebens brachte. Zu dieser Zeit wurden neue Künstler engagiert, unter anderem die Sänger Castelli alias Caselli, Giuseppe Gallieni, Antonio Mariottini, Elisabeth Teyber alias Teuber und Luca (?) Fabris sowie die Tänzer Anetta Tagliavini-Lensi und Domenico Lensi; allmählich reisten auch Künstler nach Warschau, die nach dem Ausbruch dieses Krieges über Europa verstreut waren, wie zum Beispiel der Kapellmeister Johann Adolf Hasse (wahrscheinlich 1759 und 1760 in Warschau, mit Sicherheit dagegen in den Jahren 1762–63), die Sänger Bartolomeo Putini, Giuseppe Perini, Caterina Pilaja, Angelo Amorevoli und die Tänzerin Catherine Saint-George André.

Die prestigereichste Gattung am Hofe August III. war zweifelsohne das Drama per musica¹³. Sie lernten die Polen sozusagen »von hinten« kennen, das heißt, dass sie zuerst zwei Parodien dieser Gattung sahen, die vom Ensemble Comici italiani aufgeführt wurden, unter der Leitung von Andrea und Antonio Bertoldi. Das waren: das 1739 aufgeführte Drama ridicolo per musica *Il Costantino* mit der Musik von Giovanni Verocai (eines Schülers von Vivaldi), der im Juni 1738 seinen Dienst am Zarenhof in Petersburg beendete (dort arbeitete er bei der in Russland ersten Aufführung der *Opera seria* mit Francesco Araia zusammen) und auf seiner Rückreise nach Braunschweig in Warschau Station machte; sowie das 1748 aufgeführte Drama per musica *Le Contese di Mestre e Malghera per il trono*, also eine nur leicht für die Warschauer Bedin-

¹³ Siehe A. Żórawska-Witkowska, *I drammi per musica di Johann Adolf Hasse rappresentati a Varsavia negli anni 1754–1763. Materialien der Warschauer Konferenz vom 10.–12. Dezember 1993*, hrsg. von Irena Poniatowska und Alina Żórawska-Witkowska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, S. 123–148.

gungen adaptierte venezianische *Metamorfosi odiamorose* mit dem Libretto von Anotnio Gori und der Musik von Salvatore Apolloni. In beiden Fällen handelte es sich um die Mitte der 20er Jahre des 18. Jh. in Venedig geschaffene satirische Oper, die die Reaktion des Theaters Comici auf den Pomp der Opera seria war, vor allem für das venezianische Teatro San Samuele ein ganz charakteristischer Typ, aber auch in London (1727) existierend und – wie man sieht – ebenfalls in Warschau.

Die reine Gattung des *Dramma per musica* und dies in der damals herausragendsten Gestalt, das von den größten Meistern Pietro Metastasio und Johann Adolf Hasse geschaffen wurde, konnte Warschau erst im Herbst 1754 kennen lernen (*L'eroe cinese*). Heimisch wurde diese Gattung im Warschauer Opernhaus erst während des Krieges, als man 10 andere Werke von Hasse auf die Bühne brachte, von denen in 9 Fällen das Libretto von Metastasio stammte und eins vom Librettisten Giovanni Claudio Pasquini (*Arminio*, 1761). Dank dieser 124 Aufführungen an der Zahl, die in den Jahren 1754 und 1759–63 im königlichen Opernhaus gegeben worden sind, bekamen die polnischen und litauischen Zuschauer eine solide Dosis paneuropäischer Kunst und diese in der bestmöglichen Ausgabe. Diese Opern habe ich in 3 Gruppen eingeteilt:

1. Die neusten Leistungen Hasses, die während des Krieges in Venedig, Neapel oder in Wien entstanden – *Nitteti*, *Artaserse*, *Zenobia*¹⁴, *Il trionfo di Clelia*¹⁵;
2. Werke, die in Dresden, kurz vor dem Ausbruch des Krieges, komponiert wurden – *Olimpiade*, *Il re pastore*, *Arminio*;
3. Wiederaufnahmen von älteren Werken – *Demofonte*, *Ciro riconosciuto*, *Semiramide riconosciuta*.

Die Partituren der Werke, die zu den beiden ersten Gruppe gehören, tragen Spuren von eigenhändigen und nicht selten weitgehenden Eingriffen des Komponisten in seinen ursprünglichen Musiktext, die von seiner direkten Begeisterung bei der Vorbereitung der Warschauer Premieren zeugen. Wohingegen die Partituren der dritten Gruppe, von Kopisten angefertigt, keinerlei solche Eingriffe aufweisen und wo sich der musikalische Inhalt von den früheren Versionen nicht unterscheidet und nur auf minimale Weise den Warschauer Aufführungsbedingungen angepasst worden waren.

Das Ensemble Comici italiani, unter dessen Mitglieder solche Berühmtheiten des venezianischen Theaters waren wie Giovanna Casanova, Marta Focari, genannt La Bastona, Francesco Golinetti, Giovanni Camillo Canzachi sowie Cesare D'Arbes, gab im Verlaufe von drei Warschauer Spielzeiten (1738–39, 1748–49, 1754) rund 60 Aufführungen, bei denen sie nicht nur die erwähnten

¹⁴ Siehe: Alina Żórawska-Witkowska, *The Good Wife Zenobia*, in: *8th Baroque Opera Festival 14. 11. 2000 – 18. 01. 2001*, Warsaw 2000, Warsaw Chamber Opera, S. 428–432; Reinhard Strohm, *Zenobia: voices and authorship in opera seria*, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, hrsg. von Szymon Paczkowski und Alina Żórawska-Witkowska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002, S. 53 – 81.

¹⁵ Siehe A. Żórawska-Witkowska, *'Il Trionfo di Clelia' di Johann Adolf Hasse: versione varsaviana*, in: ebenda S. 83 – 98.

satirischen Opern, sondern auch Komödien *dell'arte* und literarische Komödien von Carl Goldoni spielten, die jener Meister nicht selten mit dem Gedanken an die schauspielerischen Fähigkeiten der genannten Künstler geschrieben hatte. Canzachi bewies auch ein eigenes dramaturgisches Talent. So wurden die Warschauer Vorstellungen der Comici italiani von je 3 Balletten verziert. Am häufigsten waren es vom Genre her Divertissements, aber 1754 tauchten auch schon Ballets d'action auf. Die »französische« Musik zu diesen Balletten komponierte Johann Adam, der Bratschist der Dresdner Kapelle.

Hinzugefügt muss auch werden, dass im Theaterrepertoire des Warschauer Hofes ebenfalls Pantomimen enthalten waren – unter anderem die zweimal aufgeführte Pantomime *Der von Pantalon verfolgte Arlequin* (1759 und 1760), die von der deutschen Truppe Martin Lepperts dargeboten worden war, sowie französische Komödien – im königlichen Opernhaus wurden sie 1762 vom kommerziellen Ensemble der französischen Komödie unter der Leitung eines gewissen J.F. Albani gespielt (es waren Werke der führenden französischen Dramaturgen wie: Jean-François Regnard, Pierre Marivaux, François-Marie Volter, Marc-Antoine Le Grand, Pierre-Claude de La Chaussé, Jean La Fontaine, Florent Carton Dancourt, Philippe Nericault Destouches, Louis Bossy, Denis Diderot und Molière). Darüber hinaus waren in der Stadt an den Lehranstalten der Jesuiten, der Piaristen sowie der Teatriner Schultheater aktiv. Die dort von Schülern jener Lehranstalten aufgeführten Dramen in Lateinisch, Französisch, Italienisch und Polnisch wurden oft mit einem musikalischen Rahmen versehen.

Was die Kirchenmusik anbelangt, die bekanntlich mit einem engagierten Pietismus am Dresdner Hof von August III. gepflegt wurde, sind wir in der Lage, und dies trotz zahlreicher Aufzeichnungen, die die Teilnahme der königlichen Sänger und Instrumentalisten nicht nur in der Hofkirche, sondern auch in den in verschiedensten Warschauer Gotteshäusern zelebrierten Gottesdiensten bestätigen (bei den Augustinern, Dominikanern, Jesuiten, Piaristen, Reformatoren, Visitantinnen, Eucharistinerinnen), lediglich in sehr wenigen Fällen die konkret aufgeführten Werke zu nennen. Dies sind vor allem mindestens 4 Oratorien von Hasse, einige von ihnen wurden ohnedies mehrmals wiederholt, *Il Cantico de' tre fanciulli*, *I pellegrini al Sepolcro di Nostro Signore*, *Sant'Elena al Calvario*, *La Conversione di Sant'Agostino*, sowie verschiedene andere Werke – Messen, Psalme, Motetten, *Stabat Mater*, die von den Künstlern komponiert worden waren, die in Verbindung mit dem königlichen Hofe standen – Giovanni Alberto Ristori, Johann Michael Breunich, Niccolò Porpora, Johann Georg Schürer, Tobias Buz, Gottlieb Harrer vielleicht sogar Johann Sebastian Bach. Im Falle des zuletzt genannten Meisters geht es um die Aufführung vom 27. Februar 1763 in der evangelischen Kapelle aus Anlass des Friedensschlusses in Hubertsburg, bei der wahrscheinlich die zwei Chorkantaten *Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut* (BWV 117) sowie *Herr Gott, dich loben wir* (BWV 130) erklangen.

Das vokal-instrumentale Konzertrepertoire bildeten zu jener Zeit vor allem italienische gelegentliche Serenate, die bei Festen am Hofe gespielt und mit denen Geburts- und Namenstage der königlichen Familie gewürdigt wurden.

Autoren von 11 solcher uns heute bekannten Werke sind die Dichter des polnisch-sächsischen Hofes – Stefano Benedetto Pallavicini, Giovanni Claudio Pasquini, Giovanni Ambrogio Migliavacca sowie der unerreichbare *poeta cesareo* Pietro Metastasio; die Musik komponierten Ristori, Breunich und Gherardi. Es gab ebenfalls die von den Darstellern (Sängern) aus verschiedenen italienischen Arien zusammengesetzten Werke, die sogenannte *Pasticcia*, z.B. mit der Musik von David Peres und Leonardo Leo.

Um die damals in Warschau gespielten Instrumentalwerke einzugrenzen, müssen wir deren Komponisten erneut innerhalb des Kreises von Musikern der Dresdner sowie der polnischen und der Brühlschen Kapelle suchen. Sie haben wohl alle damaligen Gattungen gepflegt, wie zum Beispiel: Sinfonien, Divertimenti und Partite (Ouvvertures), Solokonzerte und Concerti grossi, Cembalo- und Trio-Sonaten, verschiedene Quadri und Duette, Solowerke für Violine, Violoncello, Flöte, Oboe, Cembalo, Laute und andere Instrumente. Solche Werke besaßen in ihrem Schaffen zum Beispiel der Geiger Johann Georg Pisendel, der Flötist Pietro Grassi Florio (der spätere Solist der Pariser Concert Spirituel und Londoner Bach-Abel Concerts), der Geiger und Spaßmacher Pietro Mira, genannt Pedrillo (früher am Zarenhof von Anna Iwanowna in Petersburg tätig), der Cembalist Johann Gottlieb Goldberg und der Lautenspieler Johann Kropfgans. Vielleicht präsentierten auch die hochwohlgeborenen Amateure irgendeine eigene Komposition, wie zum Beispiel der Königssohn Karl – ein Flötist, Graf Wielhorski – ein Lautenspieler sowie der Warschauer Landrat Alojzy Fryderyk von Brühl – ein Perkussionist und Cembalist, seine Schwester, die Frau Hofmarschall Amalia Mniszchowa – eine Sängerin, oder der litauische Großhetman Michał Kazimierz Ogiński – ein Geiger, Klarinettist, Harfenist und Komponist. In den 50er und 60er Jahren fanden die Konzerte schließlich auch nicht mehr nur beim König und seinem Ersten Minister statt, sondern ebenso in den Residenzen der verschiedenen weltlichen und geistlichen Magnaten, wie zum Beispiel beim Hofmarschall Jerzy August Mniszech oder beim Krakauer Bischof Kajetan Sołtyś.

Somit war das in Warschau oft von den auf ihrem Gebiet besten Künstlern dargebotene Repertoire während der Herrschaft von August III. von einer enormen Verschiedenartigkeit der Gattungen und Stile geprägt. Es überwog der italienische Stil (die italienische Musik lernte August II. lieben während seiner Aufenthalte in Italien¹⁶), aber es grenzte sich bereits deutlich dieser deutsche »vermischte Geschmack« ab. Des weiteren könnten die Zechen der Kaufleute und die kirchlichen Bruderschaften ein Hort für das nationale Element gewesen sein. Damals konkurrierten in Warschau zwei solche Bruderschaften miteinander: die so genannten *Serben* (polnisch *Serbaki* – sie wurde 1717 in der Karmeliterkirche gegründet), die hauptsächlich während der bürgerlichen

¹⁶ Alina Żórawska-Witkowska. *Esperienze musicali del principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, »Studi musicali« XX, 1991, Nr. 1, S. 155-173.

Familienfeiern beschäftigt wurden, sowie die besser als sie musikalisch ausgebildeten »Mariacki«-Musiker (in der Kirche der Heiligen Jungfrau Maria besttigt), die bei Feierlichkeiten in den Warschauer Gotteshäusern aufwarteten.

Die Werke, die am königlichen Hofe aufgeführt worden sind, waren generell im Stil *galant* gehalten, daher existierten die barocken Partiten und die bereits in ihrer Konzeption klassischen Sinfonien, Concerti grossi und Solokonzerte, Triosonaten sowie Prototypen des Streichquartetts; Divertissements und Ballets d'action; die Komödie dell'arte sowie die literarische Komödie nebeneinander. Die Mehrheit der Werke bedeutete ohne jeden Zweifel eine Replik des Dresdner Repertoires, doch es kamen in Warschau auch originale Leistungen vor, die dem damaligen Dresden unbekannt waren – die italienische satirische Oper, das französische Ballet d'action, die Janitscharenmusik, sowie z.B. die Auftritte von Kosaken. Es gab aber desgleichen Werke, die speziell für Warschau komponiert worden waren, zum Beispiel Gelegenheitsserenate sowie Drama per musica *Zenobia*. Und wenngleich nun das damalige Warschau de facto eine musikalische Expositur Dresdens war, so jedoch eine Expositur, die gewisse individuelle Züge besessen hatte.

Trotz der ganzen Herrlichkeit der Warschauer Musikkultur in der so genannten Sachsenepoche muss jedoch ganz deutlich hervorgehoben werden, dass Warschau damals im Bereich des professionellen Schaffens der fast ausschließlich nehmende Teil gewesen war; gleichwohl schöpfte die Stadt aus den zu jener Zeit besten Quellen, die Paris, Venedig und Dresden hießen. Die Kirchenmusik (die katholische), das einzige Gebiet, auf dem polnische Komponisten die reichhaltige nationale Tradition des 17. Jh. nach der Übernahme des Throns durch August II. hätten fortsetzen können, hatte nicht die Unterstützung dieses Monarchen gefunden und somit erlosch dann auch jene Tradition.

Beide Sachsenkönige trugen zweifelsohne zum Verfall des örtlichen kompositorischen Schaffens bei; dabei führten sie Warschau aber in den Kreis der westeuropäischen Kultur ein. Sie trugen damit zur Europäisierung der Musikkultur dieser Stadt bei und hatten Anteil – wenn nicht an der gesamteuropäischen, dann zumindest an der deutschen Karriere der Polonaise, die der Grund dafür war, dass sich in der damaligen Musiktheorie der Begriff vom polnischen Stil herausbildete¹⁷. Und zweifelsohne wurde ebenfalls der Appetit der Bevölkerung auf Musik und Theater geweckt und zwar so, dass während der Herrschaft von Stanisław August Poniatowski (1764–1795) eine regelrechte Explosion auf dem Gebiet des öffentlichen, demokratischen Theaters stattfand, als es im Jahre 1765, also nur 2 Jahre nach dem Tod von August III., zu funktionieren begann. Zu Zeiten Stanisław August Poniatowskis wurden in der Hauptstadt bereits insgesamt mindestens 245 italienische, französische, deutsche und polnische Opern auf-

¹⁷ Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Reprint 1954, S. 116–117; Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musicus*, (15. Stück, 17. Sept. 1737), Leipzig 1745, Reprint 1970, S. 145. Siehe auch Memorial Johann Sebastian Bachs vom 23.08.1730 an die Verwaltungsbehörden Leipzigs, zit. in: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, ..., Leipzig 1880, Bd. II, S. 78.

geführt sowie mindestens 206 Ballette. Vor über einem Jahrzehnt¹⁸ hatte ich bereits die Gelegenheit hier in Ljubljana darüber zu sprechen.

Aus polnischer Sicht ist das wichtigste Ergebnis der Poniatowski-Epoche jedoch die Wiedergeburt des lokalen kompositorischen Milieus und die Entstehung der ersten nationalen Opern, die zum Grundrepertoire für andere Theater der Republik Beider Nationen gehörten und dieser Gattung im 19. Jahrhundert die Entwicklungsrichtung vorgaben.

War die hier vorgestellte musikalische Situation Warschaus damals für die Länder »Mitteleuropas« typisch oder auch spezifisch? Mit Sicherheit sowohl ein bisschen typisch als auch ein bisschen spezifisch.

In der Hoffnung, dass es unsere Konferenz erlaubt, die Bindungen zu erkennen, die die verschiedenen Länder in diesem Teil unseres Kontinents verbanden, und die Antworten hierauf sowie auf ähnliche Fragen erleichtert, möchte ich den Organisatoren sehr herzlich danken für die Einladung zur Teilnahme an dieser Konferenz, vor allem auch deshalb, weil Polens Zugehörigkeit zu jener mitteleuropäischen Familie für sie nicht gerade so selbstverständlich gewesen war.

¹⁸ Alina Żórawska-Witkowska. *La Varsavia dei tempi di Stanislao Augusto (1764-1795) - uno dei centri europei della vita artistica*, in: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem, Mednarodni simpozij Ljubljana 26.-28.10.1988*, Red. Dragotin Cvetko, Danilo Pokorn, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1988, S. 149-159.

UDK 78(437.1)“20”

Milan Slavický

Institut der Musikwissenschaft, Philosophische Fakultät, Karlsuniversität, Prag,
 Abteilung der Komposition, Musikfakultät, Akademie der musischen Künste, Prag
 Muzikološki inštitut, Filozofska fakulteta, Karlova univerza, Praga
 Oddelek za kompozicijo, Glasbena fakulteta, Akademija glasbenih umetnosti, Praga

Tschechische musikalische Identität in mitteleuropäischem Kontext am Anfang des 21. Jahrhunderts

Češka glasbena identiteta v srednjeevropskem okviru na začetku 21. stoletja

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

In Zusammenhang mit der EU-Osterweiterung aktualisieren sich in den Ländern, die zu der existierenden Gemeinschaft neu beitreten, nicht nur Fragen der nationalen Interessen, sondern auch nationaler Identität, einschließlich kultureller Identität. Die Schlüsselfrage heißt: außerder wirtschaftlichen Ebene gibt es in der Welt der Kunst und des Denkens etwas Wertvolleres, was unser Beitrag zur neuen erweiterten Gemeinschaft sein könnte und was die existierende EU-Welt bereichern könnte?

Von dieser Perspektive ist auch das musikalische Kulturerbe neu zu durchdenken – worin liegt denn eigentlich die tschechische Musikidentität und was könnte man im europäischen Kontext als spezifisch tschechisch bezeichnen?

Auf dem Gebiet der Kunstmusik sind diese Aspekte am deutlichsten in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts zu definieren, und die liegen eher

1) in deutlich gepflegter nationaler Spezifität der absichtlich folkloregebundenen Musiksprache und
 2) in der aus böhmischer Geschichte und Mythologie abgeleiteten Thematik, einschließlich der Benut-

V povezavi s širitvijo Evropske unije na vzhod se v državah, ki na novo vstopajo k obstoječi skupnosti porajajo ne le vprašanja o nacionalnih interesih, temveč tudi vprašanja o nacionalni in kulturni identiteti. Ključno vprašanje se glasi: ali poleg gospodarske ravni v svetu umetnosti in mišljenja obstaja nekaj dragocenega, kar bi lahko bil naš prispevek novi razširjeni skupnosti in kar bi lahko obogatilo obstoječo Evropsko unijo?

Iz te perspektive izhajajo premisleki o glasbeno kulturni dediščini – kako se pravzaprav kaže češka glasbena identiteta in kaj bi lahko v evropskem kontekstu označili kot specifično češko?

Na področju umetne glasbe so ti vidiki najrazločnejše določeni v glasbi 19. in 20. stoletja in sicer:

- 1) v skrbno negovani nacionalni specifikki s folkloro povezanega glasbenega jezika in
- 2) v tematiki, ki se opira na češko zgodovino in mitologijo, vključno z uporabo dveh najstarejših verskih pesmi («Hospodine, pomiluj ny», «Svatý Václave») kot simbolov tisočletne nacionalne zgodovine ter husitskih pesmi («Kdož jste boží bojovníci» idr.) kot simbolov upora in bojevnika duha.

zung der zwei ältesten religiösen Lieder («Hospodine, pomiluj ny», «Svatý Václave») als Symbole der tausendjährigen nationalen Geschichte und den Hussitenlieder (wie »Kdož jste boží bojovníci« u.a.) als Symbole des Widerstands und des Kampfeistes.

Die Häufigkeit, mit der diese Elemente vertreten sind, ist während der letzten cca 150 Jahre deutlich im Zusammenhang mit der Entwicklung der historischen Lage zu verfolgen: besonders in den Zeiten des Kampfes um entsprechende politische Vertretung (1848–1918) und der Bedrohung der nationalen Existenz (Kriegsjahre, Zeiten der militärischen Besatzung und totalitären Regime) wächst diese Häufigkeit der erwähnten Elemente. Die neu gesehene Integrierung der ältesten Musikdenkmäler mit religiösen Konnotationen kann man sogar bis zu den Werken jüngster Generation tschechischen Komponisten folgen – ein Beweis, dass diese Problematik auch heute noch als aktuell empfunden wird.

Pogostost s katero so ti elementi zastopani, je med zadnjimi cca. 150 leti mogoče zaslediti v povezavi z razvojem zgodovinskega položaja: posebno v obdobju boja za ustrezno politično zastopništvo (1848–1918) in ogroženosti nacionalne eksistence (vojna leta, čas vojaške okupacije in totalitarnih režimov) narašča pogostost omenjenih elementov. Novo videno povezovanje najstarejših glasbenih spomenikov z religioznimi konotacijami je moč zaslediti celo v delih najmlajše generacije čeških skladateljev – dokaz, da je ta problematika še danes aktualna.

Sehr geehrte Damen und Herren,

Die Einladung, an diesem Symposium über musikalische Identität Mitteleuropas teilzunehmen, hat mich besonders interessiert, es ist ein Thema, das ich immer wieder antreffe und das die rasche Entwicklung der letzten Jahre und Monate in immer neues Licht und neue Kontexte rückt.

1) Unser Blick auf die neue Landkarte Europas mit eingezeichneter vertikaler Kette von acht neuen kontinentalen EU-Mitgliedern von Estland bis Slowenien erinnert an den etwas westlicheren »Cordon sanitaire« des Versailler Abkommens; diesmal aber (glücklicherweise!) mit keinen Grenzkorrekturen verbunden, sondern mit der einmaligen Gelegenheit diesen Raum zur wirtschaftlich und politisch kooperierenden westlichen Hälfte des Kontinents zu integrieren. Für die über 70 Millionen Menschen, die lange Jahrzehnte unter sowjetischer Herrschaft lebten, ist das eine einzigartige und lange erhoffte Chance wieder »zurück nach Europa«, wie viele der Wahlparolen der Zeit nach der Wende hießen, zu kommen, die tragischen Folgen der Kriegs- und Nachkriegszeit zu überwinden (wie schwer es geht, konnten wir nach 13 Jahren lange erzählen!) und die Zukunft der eigenen Länder fest mit den heutigen EU-Mitgliedsstaaten zu verbinden. Die wirtschaftliche und geopolitische Dimension dieses Prozesses und dessen Vorteile für die neuen Mitglieder sind klar; was können aber dagegen die neuen Mitgliedsstaaten den heutigen EULändern außer dem guten Willen, wichtigen geopolitischem Raum, stufenweise sich erholender Wirtschaft und schwer deformierter Wertskala der mittleren Generationen überhaupt anbieten? Werden wir – mindestens in den ersten Jahren – nur zu Nettoempfängern und einem schwarzen Loch der

EU-Finanzien, oder gibt es etwas Wertvolleres, was unser Beitrag zur neuen erweiterten Gemeinschaft sein könnte, was nicht verschwinden würde und was die existierende EU-Welt bereichern könnte?

2) Kurz nach der Wende haben wir gehofft, dass z.B. unsere Erfahrung mit der Totalität zu solchem Beitrag werden könnte, aber sobald solche Schwarz-Weiß-Betrachtung mehr Farben und Konturen bekam, haben wir festgestellt, dass auch viele EU-Länder eigene schattenhafte geschichtliche Perioden hatten, die sie mühsam verarbeiten, und dass jede Erfahrung nur schwer übertragbar ist – mit dem neuen Umdenken der eigenen Identität bleibt schließlich jeder allein.

Die Wunde nach dem Eisernen Vorhang vernarbt mühsam, aber deutlich und die positiv ausgeklungenen Volksabstimmungen in den »neuen Ländern« haben auch den mehrheitlichen Willen der Bürger Mittelosteuropas zur Integration gezeigt. Es bleiben aber in dem »neuen Raum« noch viele Ressentiments und lokale Spannungen, die in den kommenden Jahrzehnten beseitigt werden müssen. Die neuen, von den geschichtlichen Problemen unbelasteten und global denkenden Generationen (wenn sie nicht einer ahistorischen Apathie verfallen) sind die Hoffnung in dieser Hinsicht. Die Politiker dagegen schaffen neben vielem Positiven auch viele kleine Konflikte zu produzieren – besonders die heißen Vorwahlmonate¹ erwecken in verschiedenen Ländern wiederholt populistische Tendenzen und Äußerungen, die dann in ruhigeren Zeiten Diplomaten mit Mühe relativieren.

3) Gibt es also etwas wie eine mitteleuropäische Identität, und wenn ja, was ist das eigentlich? Viele Technokraten, die die Welt als ein gigantischer Cash-Flow sehen, lächeln spöttisch über solches Wort und gar über solche Überlegungen, aber jeder, der mit offenen Augen von Prag über Wien nach Ljubljana fährt, die Barockkirchen auf den Hügeln und die Statuen von Johannes Nepomuk auf den Brücken sieht, braucht keine große Mühe um das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu spüren – mindestens die südliche Hälfte der Länderkette der neuen EU-Länder mit ihrer Jahrhunderte dauernden gemeinsamen Geschichte hat neben vielen Ressentiments auch ein geschichtlich verankertes starkes gemeinsames Lebensgefühl. Den Brahms und Dvořák, Musil, Kafka und Hašek, Mahler und Janáček, Plečnik, Klimt und Mucha verstehen die Mitteleuropäer gut. Die Kultur, der Lebensstil, die Wertskala, die gemeinsame

¹ Einer der führenden tschechischen Politiker konnte zum Exemplum dienen – seine Einstellung zur europäischen Integration besteht u.a. aus zwei Grundideen, und zwar A) dass Tschechien eigentlich keinen speziellen Beitrag für das integrierte Europa leisten kann, und B) dass uns unsere spezifische tschechische Identität so am Herzen liegen sollte, dass wir eigentlich die Integration lieber meiden sollten, um die wertvolle Identität zu bewahren; seine politische Partei will uns aber jedenfalls mit allen Kräften dabei gegen jeden ausländischen Druck helfen. Das Problem liegt daran, dass die Aussage A) an die EU gerichtet wurde, die B) dagegen an das einheimische Publikum, besonders an den Wahlkundgebungen. Seine Lieblingswarnung, dass unser Land in der EU als ein Zucker im Kaffee zergeht, sagt viel; die Fragen, wieso uns dabei unsere wertvolle und verteidigungswerte Identität nicht rettet und wie weit es eigentlich Schade ist, wenn wir da sowieso keinen Beitrag leisten können, bleiben freilich unbeantwortet.

Geschichte und (was viele in unserem meist atheistischen Land Europas ungern hören) die religiösen Wurzeln – das alles ist mindestens ein Kleinsteiner auf den wir uns bestimmt einigen können, auch wenn die Entwicklung der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts zwischen den zwei Hälften dieses Raumes eine tiefe politische und wirtschaftliche Kluft (noch dazu geographisch unlogisch und meanderhaft gezogene²) geschmiedet hat.

4) Wie wäre es dann mit der tschechischen Identität? Ich lasse die psychologische Eigenschaften, wie das tschechische Humor, und die spezifischen Details des lokalen politischen und gesellschaftlichen Lebens beiseite und komme gleich (endlich) zum Bereich Musik. Hier könnte man sagen, dass mindestens die tschechische Musik des 19. Jahrhunderts ihren eindeutig charakteristischen Beitrag zum Panorama der europäischen Musik geleistet hat, und zwar mindestens in zwei Aspekten:

- in deutlich gepflegter nationaler Spezifität der absichtlich folkloregebundenen Musiksprache und
- in der aus böhmischer Geschichte und Mythologie abgeleiteten Thematik, einschließlich der Benutzung der zwei ältesten religiösen Lieder (»Hospodine, pomiluj ny«, »Svatý Václave«) als Symbole der tausendjährigen nationalen Geschichte und den Hussitenliedern (wie »Kdož jste boží bojovníci« u.a.) als Symbole des Widerstands und Kampfgeistes. Die Verkaufte Braut, Böhmische Tänze, Dvořák der mittleren Periode³ oder Janáček der Vorkriegsjahre könnten als Beispiel für das erste, Mein Vaterland, Libuše oder Werke jüngeren Dvořáks⁴ für das andere als elementare Beispiele dienen.

Die kritische Fragestellung der postmodernen Zeit bezweifelt aber auch das – so hält z.B. der amerikanische Musikwissenschaftler Michael Beckerman sogar die erste Prämisse für überwunden und unbeweisbar und argumentiert dabei mit der Tatsache, dass man die Einzelelemente, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für typisch tschechisch gehalten und in dem Sinne auch verwendet wurden (wie der Polkarhythmus, bestimmte melodische und harmonische Elemente usw.), auch in anderen Werken nichtböhmischer Komponisten der Zeit finden kann und dass wir also keinesfalls von einer spezifischen tschechischen Musiksprache der Zeit sprechen können – die gäbe es einfach nicht⁵.

Diese Einstellung ist völlig im Geiste der postmodernen kritischen Skepsis zu verstehen, die die nationalistisch klingende Argumentation eliminiert und

² Dazu eine heute unglaublich klingende, aber trotzdem wahre Nachkriegsgeschichte – ein Wiener Unternehmer tschechischer Herkunft war im Frühling 1946 schon verunsichert wegen der immer wieder in der Wiener Stadtmitte kursierenden russischen Soldaten, während in Prag keine Russen, eine Koalitionsregierung und an der Prager Burg Präsident Beneš waren. Er hat also sein Vermögen auf zwei Teile geteilt; einen Teil in den Wiener und den anderen in den Prager Banken deponiert. Welche Hälfte er schließlich gerettet hat, ist uns heute klar, aber unter dem damaligen Zeitpunkt betrachtet war das eine legitime Überlegung!

³ Mährische Gesänge, Slawische Tänze und Rhapsodien usw.

⁴ Husitská, Můj domov, Kantate Dedicové Bílé Hory (Die Erben des Weißen Berges) usw.

⁵ Siehe Michael Beckerman: In Search of Czechness in Music, 19th Century Music 10, No.1 (1986), S. 61-73.

die Problematik eher sachlich und materiell-technisch betrachtet, aber ist auch im Sinne der Tendenz, durch scharf formulierte Stellungnahmen eine Diskussion zu provozieren. Es ist auch logisch, dass es von außen, speziell von der emotionell an mitteleuropäischen Konflikten unbeteiligten Übersee kommt, denn bei den historischen Themen hat diese kritische Distanz besonders der angelsächsischen Historiker und Musikhistoriker viel Wertvolles zur Überwindung der nationalistisch belasteten Standpunkte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beigetragen. Übrigens ich meine, dass die tschechische Gesellschaft in ihrer wachsenden kritischen Distanz zum Nationalismus des 19. Jahrhunderts (auch dank der Diskussionen der agileren Historiker) schon so weit ist, dass ein tschechischer Musikwissenschaftler, der die gleiche Meinung heutzutage äußern würde, nicht für einen Nestschänder gehalten würde und dass dann eine sachlich kritische Diskussion folgen könnte.

Zu dieser ist aber bisher kaum gekommen. Ich sehe dafür zwei Gründe. Erstens: die Auseinandersetzung mit der Welle neuer Informationen, Strömungen und Tendenzen nach der Wende ist so anspruchsvoll, dass eine Diskussion in der tschechischen musikalischen Öffentlichkeit über solche Themen noch nicht auf die Tagesordnung kam (aber bestimmt künftig kommt und ich freue mich recht darauf!). Der zweite Grund, warum eine so extrem negative Einstellung nicht von einem Insider kommt, sehe ich aber in der notwendigen Kenntnis der musikalischen Kontexte – was einem Tschechen tschechisch klingt oder gar vor 130 Jahren tschechisch klang, kann man auch bei extensiver Kenntnis der Musik der Zeit schwer von außen beurteilen ohne den ganzen Kontext zu erleben, zu erfühlen und zu durchdenken. Ein praktisches Gegenargument: wenn das Material der tschechischen Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirklich so universal und ohne jenen nationalen Akzent wäre (und die damaligen Hörer es auch so empfunden hätten), warum hat dann der gute Geschäftsmann Simrock den jungen Dvořák so energisch beauftragt, immer weitere böhmisch und slawisch klingende Stücke, die sich so gut verkaufen, zu schreiben? Und wie sollte es der arme Dvořák dann bei Nichtexistenz einer die böhmische und slawische Welt definierenden Musiksprache eigentlich machen, um die gewünschten Stücke entsprechend klingen zu lassen?

5) Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben die beiden Wirkungskräfte (die Benutzung der folkloregebundenen Elemente und der patriotischen Thematik) in der tschechischen Musik eine komplizierte Entwicklung erlebt. Die im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts geborene Generation (L. Janáček *1854, V. Novák *1870) hat vor der Jahrhundertwende und in den Vorkriegsjahren aus den intensiven Folklorestudien vieles im eigenem Kunstschaffen benutzt, wobei ihr Interesse mehr der modalen, primär vokalen, emotionelleren und im Ausdruck reicheren mährischen und slowakischen Volksmusik galt⁶, als der

⁶ Leoš Janáček: Lachische Tänze, Rákós Rákoczy, die Rekrutenszene und die Hochzeitszene in Jenůfa und viel anderes., Vítězslav Novák: Slovenské spevy (Slowakische Gesänge), Slovacká svita (Slowakische Suite), Lieder, Chöre u.a.

mehr instrumentalen und eher regelmäßig periodischen böhmischen. Die Jahre des ersten Weltkriegs setzen erneut noch Akzent auf patriotische Themen⁷, in den frohen und sachlichen Zwanziger Jahren verschwand dagegen die Folkloristik sowie der Patriotismus fast völlig⁸ – die Pariser Six, Strawinski, Jazz und Zivilismus waren die starken Inspirationen der tschechischen Musik der Zwischenkriegszeit. Paradoxerweise tauchte das Interesse an der künstlichen Bearbeitung der böhmischen Volksmusik am Anfang der 30er Jahre in Paris, einer Bastion der erwähnten innovativen Strömungen, wieder auf – B. Martinů (*1890), der dort damals schon fast ein Jahrzehnt lebte und alle erwähnten Impulse erprobte, hat sich in einer Reihe seiner Bühnen- und Konzertwerke⁹ erneut durch böhmische Volksmusik inspirieren lassen, wobei er aber schon mit den Augen sah, die Petruschka, Les Noce und Histoire d'un soldat gut kannten. In den späten 30er Jahren, in der Zeit der wachsenden Gefahr und Bedrohung, erschienen die beiden genannten Tendenzen auch bei anderen Autoren wieder; einschließlich V. Novák¹⁰ und der besonders bedrohten Komponisten jüdischer Herkunft (E. F. Burian, P. Haas, V. Ulmann u.a.).

In den Kriegsjahren desto mehr – viele der böhmischen und mährischen Komponisten einschließlich der im ganz verschiedenen Klima der Zeit zwischen den Kriegen geformten jüngeren Generation, reagierten auf die akute Bedrohung mit der Zuneigung zur patriotischen Thematik¹¹ und zu den Elementen der Volksmusik des Landes¹².

Ein weiteres Paradox – diese Tendenzen, die in den kritischen Kriegsjahren ein Akt der aktiven Selbstverteidigung und Identitätsschutz waren, wurden bald danach, in den Zeiten des harten stalinistischen kommunistischen Regimes (in schlimmster Form 1948 – cca 1954) zur durch Machtdruck erpressten Orientierung – die ästhetischen Prinzipien des schdanowistischen »sozialistischen Realismus« verlangten beides: ideologische Thematik (natürlich ohne den religiösen Aspekt und in den eroberten Ländern des Ostblocks lieber »internationalistische« als patriotische) sowie die tonale und folkloristisch gefärbte Musiksprache. Das zweite, intelligent und nichtideologisch gemacht, wurde für viele Komponisten (einschließlich des mittleren Lutoslawski und jüngeren Ligeti!) zum ehrenvollen und akzeptablen Kompromiss, alsbald dann die politische Lage im Ostblock etwas lockerer wurde (d.h. seit den späteren 50er Jahren), verschwand diese Tendenz entsprechend dem schwächenden politischen

⁷ Josef Suk: Meditation über dem altschechischen Choral zum hl. Wenzel, was das Böhmisches Streichquartett, wo Suk zweite Violine spielte, auf seinen Konzerten in den Kriegsjahren am Anfang statt der verordneten österreichischen Staatshymne spielte, u.a.

⁸ Bis auf bestimmte Ausnahmen, wie die Kantaten von L. Vycpálek u.a.

⁹ Bohuslav Martinů: Špalíček, Borová, Kytice (Blumenstrauß), später Veselohra na mostě (Komödie auf der Brücke) und viele anderen Werke.

¹⁰ Jihočeská svita (Südböhmische Suite) u.a.

¹¹ V. Novák: Svatováclavský triptych (Triptych des hl. Wenzel), Májová symfonie (Maysymphonie), Lieder und Chöre.

¹² Z.B. M. Kabeláč, K. Slavický, J. Kapr, aber auch die vor dem Krieg meistens international orientierten »Theresienstädter Autoren«, wie P. Haas oder G. Klein.

Druck und wurde in den dynamischen 60er Jahren mit ihrem schnellen Nachholbedarf an Verarbeitung westeuropäischer Nachkriegsimpulse völlig »out«. Der Serialismus, Aleatorik, Timbremusik, Elemente Neuer Musik, das alles war sehr weit von jener lokalen oder gar nationalen Färbung und floss in den Hauptstrom der europäischen Schaffensaktivität, die mit ihrem universalen Musikmaterial minimale nationale Spezifität enthielt. Eine echt überraschende Wende kam in den 70er Jahren mit der Neoromantik und später Polystilistik, wo im Rahmen dieser Tendenz neu gesehene Elemente der Volksmusik wieder aktuell wurden, diese Tendenz fand aber mehr Resonanz in der polnischen¹³ als in der tschechischen Musik¹⁴. In Böhmen provozierten dagegen die militärische Unterdrückung des »Prager Frühlings 1968« und die folgenden repressiven Jahre der »Normalisierung« bei den Komponisten einen starken künstlerischen Protest: Milošlav Kabeláč (E fontibus bohemicis, Proměny chorálu [Die Metamorphosen des Chorals] I und II), Petr Eben (Vox clamantis und religiös inspirierten Werke¹⁵) und der in den USA lebende Karel Husa (Music for Prague 1968) sind als die bedeutendsten Beispiele zu nennen – die ältesten tschechischen religiösen Lieder und Hussitenchoräle erklangen in dieser »Stunde der Wahrheit« erneut, diesmal nicht umgeben von romantisch chromatischer Musik, sondern von seriell (Husa) oder modal gegründeter Musiksprache.

Die folgende Welle der Minimalismus den 80er und 90er Jahre bot weltweit der Verarbeitung von Folklorelementen wieder neue technische Grundlage, sowie die elektroakustische Musik, die, gleich weltweit, eine unübersehbare Tendenz zur Arbeit mit den Klangelementen besonders der außereuropäischen Musikkulturen enthält. In der Stilpluralität der letzten Jahrzehnte bildet aber diese Tendenz in der Musik der mitteleuropäischen Länder eher eine Minorität, obwohl dieser Trend bis zur heutigen jungen Komponistengeneration reicht.

Die übrige in diesem Raum in den letzten Jahrzehnten komponierte Kunstmusik, die keine ausgesprochene oder angedeutete Folklorelemente enthält, besonders wenn sie auf den rationellen kompositorischen Techniken basiert, ist meistens kaum der Landesherkunft ihres Verfassers beizuordnen; die für heutige Zeit typische weltweite Migration der Autoren verstärkt natürlich diese überwiegende Universalität der Musiksprache, die einerseits stilistisch extrem differenziert ist, aber gleichzeitig zur Megaintegration der historischen, ethnischen und artifiziiellen sowie nonartifiziiellen Musik stark tendiert. Meistens nur eine Art der Klangvorstellung oder Sensitivität zum Musik- und Klangmaterial kann heutzutage auf die Verankerung des Komponisten in einer bestimmten musikalischen Landeskultur deuten.

¹³ In den 70er Jahren Orchesterwerke wie z.B. Krzesany vom polnischen Komponisten W. Kilar u.a.

¹⁴ Da sind die Werke von Z. Lukáš, J. Krček u.a. aus dieser Zeit zu nennen.

¹⁵ Wobei im Schaffen von Petr Eben die Elemente historischer Musik einschließlich der religiösen eine starke Rolle vom Anfang der 50er Jahre bis heute spielten, in dem Sinne war er eine Ausnahme, die die Änderungen des Zeitgeistes nicht kopierte.

6) Worin liegt also die tschechische und mitteleuropäische Musikidentität heute? Wenn ich eine Antwort auf diese extrem schwierige Frage versuchen darf, dann:

a) Bei der neu geschriebenen artifiziellen Musik materiell genommen in gelegentlicher Verarbeitung des lokalen Folklorematerials oder in absichtlichen Anspielungen auf die Musikgeschichte der Region. Und der historische Überblick zeigte uns, dass die Intensität, mit welcher die tschechischen Komponisten von Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute »ad fontes« – zu diesen zwei Quellen gegriffen haben, sich sehr deutlich mit den dynamischen und schwierigen historischen Zeiten deckte: mit dem Kampf der expandierenden tschechischen Gesellschaft für mehr Raum in der K.u.k.-Monarchie (Smetana, Dvořák, Janáček, Novák), mit der Zeit des ersten Weltkriegs (Suk, Janáček...), dann wieder des zweiten Weltkriegs (Novák, Kabeláč, Kapr, K. Slavický ...), erzwungen in stalinistischen Zeiten und schließlich als Protest während der Krise nach 1968 (Husa, Kabeláč, Eben ...). Aber auch in dem Schaffen der heutigen jüngsten Generation tschechischer Komponisten sind die beiden Aspekte nicht ganz »out« – die Folkloreelemente¹⁶ sind wieder zu finden sowie die neu gesehene Religiosität¹⁷ – hier vereinigt sich ein Nachholbedarf nach Jahrzehnten des hart atheistischen Regimes mit einer aufrichtigen Suche nach dauernden Werten; das Leben in Zeiten des wachsenden Wohlstands und allgemeiner Hoffnungen, aber zugleich in der überwiegend ideenleeren Konsumgesellschaft ist für empfindliche junge Künstler zu einer verunsichernden Herausforderung geworden.

b) Wenn wir die Musikkultur im ganzen betrachten, dann liegt die mitteleuropäische Musikidentität bestimmt auch in der starken lokalen interpretatorischen Tradition, wobei die österreichische und tschechische Musikkultur wahrscheinlich die stärkste immanente Tradition haben (siehe die Wiener Pflege der traditionellen Sonorität der Instrumente einschließlich des akustisch forschenden »Instituts für echten Wiener Klang«).

7) Was könnte dann die mitteleuropäische musikalische Identität als Beitrag des neuen Europa anbieten? Allgemein gesehen besonders eine denkwürdige Tradition des in eigener Kultur und Geschichte verankerten Schaffens und der Interpretation und ein kultiviertes Milieu mit hohem Ansehen der Musik als Beruf und als Geistesaktivität. Ist das wenig?

Ich weiß, ich habe dabei nichts besonderes entdeckt, wahrscheinlich mehr Fragen als Antworten angeboten und diese Zusammenfassung kann eher banal klingen. Aber um in einem Bogen zurück zur Anfangsfrage zu kommen – bei rascher Entwicklung der europäischen Integration in den letzten Monaten erachte ich als besonders wichtig auf diese starken immanenten Kulturwurzeln immer wieder zu verweisen. Vor allem in den postkommunistischen

¹⁶ Besonders bei den jungen mährischen Autoren (L. Foltýnová u.a.).

¹⁷ M. Rataj, M. Ivanović, T. Pospíšil, J. Koželuhová, R. Hejnar und viele anderen.

Ländern, wo der im neuen Anzug wieder frontal siegende Materialismus die Geisteswerte wieder in die Ecke rasant wegschiebt, muss man über die Kulturridentität als den wichtigsten Beitrag zur europäischen Polyphonie immer wieder sprechen und gleichzeitig die notwendige Sensitivität gegenüber den totalitären und nationalistischen Tendenzen pflegen. Wie der im März 1948 (nur einige Tage nach der kommunistischen Machtergreifung unter mysteriösen Umständen) verstorbene tschechoslowakische Außenminister Jan Masaryk, der Sohn des Gründers und ersten Staatspräsidenten T. G. Masaryk, sagte im Londoner Kriegsasyl seinem Sekretär Viktor Fischl (dem späteren israelischen Diplomaten Avigdor Dagan): »Der Mensch muss immer nach oben schauen. Und die Kunst ist hier um ihm dabei zu helfen.«

Ich bedanke mich von Herzen für dieses aktuelle Thema der Konferenz und für ihre Einladung.

UDK 78(497.5:4-014)

Stanislav Tuksar

Universität Zagreb

Univerza v Zagrebu

Kroatische Kunstmusik und ihr Verhältnis zum mitteleuropäischen Raum

Hrvaška umetna glasba in njen odnos do srednjeevropskega prostora

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Die Formulierung dieses Themas – Kroatische Kunstmusik und ihr Verhältnis zum mitteleuropäischen Raum – regt bereits zu einer fundamentalen Diskussion an. Es scheint, nämlich, daß hier zwei Entitäten enthalten sind, die ihrem Wesen nach voneinander abgetrennt sind und als solche in einem übergeordneten Kontext, bzw. im Begriff und in der Realität der europäischen Musik und ihrer geographisch bestimmten Geschichte koexistieren, sodaß deren konkrete Erscheinungsformen und Relationen verschiedene Formen und Modalitäten annehmen können. In weiterer Diskussion sollen vorläufig einige Determinanten der beiden Begriffe (kroatische Kunstmusik; mitteleuropäischer Raum) dargestellt werden und eine der möglichen Lösungen vorgestellt sein.

Kroatische Kunstmusik ist zu verstehen als die Gesamtheit der kunstmusikalischen Produktion und ihres geistigen und sozialen Zusammenhangs, die auf Grund der Wirkung vieler Komponisten, Interpreten und Musikforscher zustande gekommen sind; unter diesen hauptsächlich aus Kroatien abstammenden Komponisten, Interpreten und Musikforschern sind auch solche zu finden, die, von ihrer ausländischen Herkunft abgesehen, ihre Tätigkeit in einem respektablem Umfang innerhalb der Kulturkreise in historisch kroatischen Ländern (Slavonien, engeres Kroatien, Dalmatien mit Dubrovnik und zum Teil Istrien) ausgeübt hatten, wobei

Sama artikulacija te teme – hrvaška umetna glasba in njen odnos do srednjeevropskega prostora – odpira temeljno diskusijo. Zdi se namreč, da gre za dve entiteti – ki sta v bistvu ločeni in kot taki obstajata v nekem nadkontekstu oziroma kot pojem in realnost evropske glasbe in njene geozgodovine – katerih konkretna pojavnost in odnosi lahko dobijo različne oblike in modalitete. V nadaljnji razpravi so predstavljena nekatera določila enega in drugega pojma (hrvaška umetna glasba, srednjeevropski prostor), zaključek pa pripelje do ene izmed možnih rešitev.

Hrvaška umetna glasba je razumljena kot spoj glasbenoumetnostne produkcije in njenega duhovno-družbenega konteksta. Slednjega so ustvarili skladatelji, izvajalci in misleci o glasbi, ki so po rodu Hrvati oziroma tisti Nehrvati, ki so svoje delovanje v pomembnem obsegu opravili znotraj kulturnih krogov hrvaških zgodovinskih dežel – Slavonije, ožje Hrvaške, Dalmacije z Dubrovnikom in deloma Istre – in to v dokumentiranem in zato dokazanem kontinuiranem trajanju najmanj deset stoletij. Ta skupek glasbenokulturnih dejstev kaže od svojih kronoloških začetkov karakteristike, ki ga vežejo ob bok strukturam, oblikam in funkcijam umetne glasbe evropskega Zahoda. To spoznanje se potrjuje prav tako na pojavih cerkvene glasbe od 10. stoletja naprej, povezane primarno z liturgično-ver-skim kontekstom zahodne glasbe katoliškega kro-

es um eine dokumentierte und daher auch nachgewiesene, mindestens zehn Jahrhunderte umfassende Kontinuität geht. Diese Gesamtheit musikalisch-kultureller Fakten weist bereits seit ihren chronologisch erfaßten Anfängen Charakteristiken auf, durch die sie mit Strukturen, Formen und Funktionen der Kunstmusik des europäischen Westens engstens verbunden ist. Diese Erkenntnis wurde schon seit dem 10. Jh. an der Kirchenmusik verifiziert, die stets mit dem liturgisch-sakralen Kontext der westlichen Musik – größtenteils katholischer Provenienz – verknüpft war (zusammen mit sekundärer Musikerbe einiger Ostkirchen, der jüdischen Gemeinden usw.). Ebenso erfüllte die profane kroatische Kunstmusik – im Hinblick auf vokale, vokalinstrumentale und instrumentale Genres und Gattungen – ihre individualpsychologische und soziale Funktionen nach entsprechenden westlichen Modellen seit der Renaissancezeit bis zum 20. Jh.

Der mitteleuropäische Raum auf dem Gebiet der Kultur und Musik bleibt nach wie vor als Kulturbegriff und die bestimmte räumliche Entität schwer zu definieren, wenngleich viele intuitiv zu ahnen und empirisch zu spüren geneigt sind, daß es sich hier nicht um eine reine Fiktion handelt, sondern um einen Umfeld der Gravitationspunkte in der geistigen Geographie Westeuropas, soziologisch und kulturologisch bestimmbar als deren Übergangsgebiet Osteuropa gegenüber. In Kroatien ist dieser Raum allenfalls plurizentrisch zu verstehen – Graz, Salzburg, Wien und Österreich, Budapest, Pécs und Ungarn, Mannheim, Dresden, München und Süddeutschland, Prag, Brunn und Tschechien, Bratislava, Trnava und der Slowakei, Warschau, Krakau und Polen, Ljubljana, Maribor und Slowenien, Zagreb und Nordwestkroatien umfassend, inklusive einige norditalienische Provinzen wie Veneto (ohne Venedig) und Furlanien mit Udine und Triest.

Es wurde festgestellt, dass das zentrale Problem hinsichtlich der Identität der kroatischen Musikkultur im engeren und der allgemeinen Kultur im weiteren Sinn des Wortes keine *künstliche Frage* ist – die sich durch die Logik der sogenannten hohen Politik, der Medien und der Linguistik in den letzten Jahrhundert durchgesetzt hat – ob Kroatien zu Mitteleuropa oder zum europäischen Osten gehörig sei, sondern dass es sich um eine geistige Geometrie handelt, wo sich die Einflusssphären des musikalischen Nordens (Mitteleuropa) und Südens (Mediterran) als osmotische Abgrenzung überlappen. Darum wird die Antwort auf die **fundamentale Frage nach dem Verhältnis der kroatischen Kunstmusik zum mitteleuropäischen Raum** lauten: die kroatische Kunstmusik und ihre Musik-

ga (ob sekundärni glasbeni dediščini nekaterih vzhodnih cerkvenih obredov, židovski glasbi itd.) kot tudi posvetne glasbe od 16. stoletja naprej, katere oblike in družbene funkcije sledijo modelom in obrazcem zahodnih kulturnih krogov v vokalnih, vokalno-instrumentalnih in instrumentalnih žanrih in vrstah od renesanse do 20. stoletja.

Srednjeevropski prostor je na področju kulture in glasbe težko določiti kot definirano prostorsko entiteto, vendar se intuitivno sluti in empirično čuti, ne kot gola fikcija, ampak kot skupek gravitacijskih točk v duhovni geografiji Zahodne Evrope – določenih pojmovno, sociološko in kulturološko kot njeno prehodno področje proti vzhodu Evrope – na Hrvaškem pa vsekakor kot večsrediščni prostor, ki vključuje središča in države kot npr. Gradec, Salzburg, Dunaj in Avstrija; Budimpešta, Pécs in Madžarska; Mannheim, Dresden, München in južna Nemčija; Praga, Brno in Češka; Bratislava, Trnava in Slovaška; Varšava, Krakov in Poljska; Ljubljana, Maribor in Slovenija; Zagreb in severozahodna Hrvaška in deloma tudi severnoitalijanske pokrajine Benečije (brez Benetk) in Furlanije z Vidmom in Trstom.

Tako se potrjuje, da osrednji problem identitete spoja hrvaške glasbene in splošne kulture ni *umetno vprašanje*, postavljeno z logiko t. i. visoke politike, medijev in lingvistike v zadnjih sto letih o Hrvaški kot državi in kulturi v Srednji Evropi ali na evropskem Vzhodu, ampak o področju, na katerem se v duhovni geometriji v obliki osmozne razmejitve menjajo vplivne sfere njegovega glasbenega severa (Srednja Evropa) in juga (Mediterran).

Zato se na temeljno vprašanje o **odnosu hrvaške umetne glasbe in srednjeevropskega prostora** odgovarja: hrvaška umetna glasba in glasbena kultura niso monolitne. Po svojem značaju in po svojem pomembnem delu so del srednjeevropskega prostora z vgrajeno močno mediteransko komponento. Pri tem ne gre pozabiti dejstva, da je Hrvaška na robu Srednje in na drugi strani Zahodne Evrope ter da je Hrvaška prehodna država in kultura proti njenemu vzhodu, vendar da je nedvomno država zahodnoslovanskega in s tem tudi srednjeevropskega glasbenokulturnega kroga.

kultur sind keineswegs in sich einheitlich zu sehen und lassen sich in einem gewichtigen Teil als ein Bestandteil des mitteleuropäischen Raumes wahrnehmen, aber mit eine eingebaute wichtige mediterrane Komponente. Dabei ist immer klar zu sehen, dass Kroatien sich am Rande des mittleren und darüber hinaus des westlichen Europas befindet und dass es ein Übergangsland und eine Übergangskultur in Richtung Osten ist, aber dass auch Kroatien unbestrittenerweise auch ein Land aus dem westslawischen und dadurch mitteleuropäischen musikalisch-kulturellen Umkreis ist.

Das Thema des vorliegenden Beitrags – Kroatische Kunstmusik und ihr Verhältnis zum mitteleuropäischen Raum – regt bereits zu einer fundamentalen Diskussion an. Es entsteht nämlich der Eindruck, daß in der so artikulierten Schwerpunktformulierung zwei Entitäten enthalten sind, die ihrem Wesen nach voneinander abgetrennt sind und als solche in einem übergeordneten Zusammenhang bzw. im Begriff und in der Realität der europäischen Musik und ihrer geographisch bestimmten Geschichte koexistieren, sodaß deren konkrete Erscheinungsformen und Relationen verschiedene Formen und Modalitäten annehmen können. Um in dieser Richtung auch weiterhin – sei es selbst auf der grundlegenden Ebene – überhaupt noch diskutieren zu können, sollen vorläufig einige Determinanten der beiden Begriffe (kroatische Kunstmusik; mitteleuropäischer Raum) dargestellt werden.

Was bedeutet also das Syntagma »**kroatische Kunstmusik**«? Es sollte meines Erachtens keinen Zweifel darüber geben, daß es sich hier um die Gesamtheit der kunstmusikalischen Produktion und ihres geistigen und sozialen Zusammenhangs handelt, die auf Grund der Wirkung vieler Komponisten, Interpreten und Musikforscher zustande gekommen sind; unter diesen hauptsächlich aus Kroatien abstammenden Komponisten, Interpreten und Musikforschern sind auch solche zu finden, die, von ihrer ausländischen Herkunft abgesehen, ihre Tätigkeit in einem respektablen Umfang innerhalb der Kulturkreise in historisch kroatischen Ländern (Slawonien, engeres Kroatien, Dalmatien mit Dubrovnik und zum Teil Istrien) ausgeübt hatten, wobei es um eine dokumentierte und daher auch nachgewiesene, mindestens zehn Jahrhunderte umfassende Kontinuität geht. Diese Gesamtheit musikalisch-kultureller Fakten weist bereits seit ihren chronologisch erfaßten Anfängen Charakteristiken auf, durch die sie mit Strukturen, Formen und Funktionen der Kunstmusik des europäischen Westens engstens verbunden ist.

Die ganze Sphäre der **kroatischen Kirchenmusik** ist mit dem liturgisch-sakralen Kontext der westlichen Musik – größtenteils katholischer Provenienz – verknüpft. Die erhalten gebliebenen mittelalterlichen Kodizes und deren Fragmente sowie die später entstandenen Choralbücher bringen das Repertoire und die Schreibweisen zum Vorschein, die mit dem beneventanischen Komplex und/oder mit den in kroatischen Landen bereits gepflegten bzw. aus benachbarten Diözesen Aquileia, Salzburg, Kalocsa und anderen Mittelpunkten aus Österreich, Ungarn, Süddeutschland und

Italien nachträglich übernommenen Richtlinien identisch oder ähnlich sind. Wenngleich es als ein nationales Spezifikum von Belang ist, bleibt die glagolitische Tradition in ihrer musikalischen Dimension im Vergleich zur vorherrschenden römisch-lateinischen Strömung eher eine Episode. Ebenfalls marginal sind Erscheinungen wie der Protestantismus, der keinen stärkeren Einfluß hinterlassen hatte (beispielsweise Mekinićs Gesangbücher ohne Noten; die Splitter Episode des Bischofs Dominis) sowie die Musik der Ostkirchen in Kroatien, die lediglich in äußerst schwer auffindbaren byzantinischen Spuren der ältesten Schicht des glagolitischen Gesangs und zum Teil in der Gesangspraxis der erst seit ungefähr drei Jahrhunderten in Kroatien lebenden griechisch-katholischen und orthodoxen Minderheit feststellbar sind. Hinzuzufügen ist hier das noch nicht erforschte jüdische Musikerbe z. B. in Zagreb, Dubrovnik, Osijek usw. Es erübrigt sich fast zu erwähnen, daß die kroatische katholische Kirchenmusik zur Aufführung in Kirchen bestimmt war und als solche in Kirchen zu hören war, die verschiedene Baustile der Vorromanik (beispielsweise St. Donatus in Zadar), der Romanik und Gotik (St. Anastasia in Zadar, der alte Dom zu Zagreb), der Renaissance (der Dom zu Šibenik), des Barock (Jesuitenkirchen in Dubrovnik, Zagreb, Lepoglava, Varaždin usw.) und spätere Stile als deren natürliches, kulturelles und akustisches Ambiente repräsentieren. Es ist verständlich, daß die Genres der kroatischen Kirchenmusik mit Gattungen im christlichen Westen identisch sind: gregorianisches Repertoire, Messen, Motetten, Litaneien, Responsorien, Hymnen, Oratorien usw. Ein identisches Bild ergibt auch das auf dem Gebiet der kroatischen Länder erhaltene und aufgeführte internationale Repertoire. Falls es ins Ausland gebracht wurde, befindet sich dieses musikalische Erbgut in elitären europäischen Bibliotheken (im Vatikan, in Oxford, London, Wien); ansonsten wird all das entweder in einheimischen sakralen und profanen Museen oder in Archiven und Sammlungen von Klöstern und Kirchen auf mehr als 200 Lokationen in ganz Kroatien aufbewahrt. Die diesbezüglichen Artefakte belaufen sich auf mehrere Zehntausend Notenexemplare.

Die Sphäre der **profanen kroatischen Kunstmusik** kann mittels entsprechender Dokumente ab dem 16. Jahrhundert nachgewiesen werden. Auch ihre Formen und deren soziale Funktionen folgen den entsprechenden Modellen und Gepflogenheiten westlicher Kulturkreise im Hinblick auf vokale, vokalinstrumentale und instrumentale Genres und Gattungen: die Produktion der Renaissance kennt die Frottola-Bearbeitungen und das Ricercare (F. Bossinensis, A. Antico), Madrigale und Gregeschen (A. Petris, J. Skjavetić, L. Courtoys der Ältere); die barocke Musik artikuliert sich in Sonaten, Spätmadrigalen, in Kanzonetten, Arien, Kantaten, »Balletti«, »Ritornelli« (Cecchini, Jelić, Komnen); die Musik der Vorklassik und des Klassizismus bringt Symphonien (L. Sorkočević, A. Sorkočević, J. Bajamonti, A. Ivančić, G. M. Stratico), Sonaten und Konzerte für Violine (S. N. Spadina, G. M. Stratico, I. Jarnović), kammermusikalische Formen wie beispielsweise Duos, Trois, Quartette (I. Jarnović, A. Sorkočević, J. Bajamonti, G. M. Stratico), Klaviermusik (L. Ebner, A. Sorkočević, T. Resti) sowie Anfänge der Vokalmusik (J. Pucić-Sorkočević); die Romantik kommt u. a. in den Anfängen mit Innovationen wie die Klavierminiatur und das romantische Lied (F. Livadić und V. Lisinski) und die Oper (V. Lisinski), um gegen Ende mit der heroischen Oper (I. Zajc), mit dem Verismus in der Oper (B. Bersa) und mit der Operette (I. Zajc, S. Albini) fortzuset-

zen; das 20. Jahrhundert im vollen Aufschwung des Stilpluralismus – von den Elementen des Impressionismus und Expressionismus (B. Bersa, B. Kunc, I. Parać über die kraftvolle neonationale Richtung und mit der Neoromantik (D. Pejačević, A. Dobronić, J. Gotovac, F. Lhotka, B. Baranović, S. Šulek, I. Brkanović, R. Matz u. a.) bis hin zu den Ausläufern der Darmstädter Avantgarde, des Minimalismus und der sogenannten Postmoderne (M. Kelemen, I. Malec, D. Detoni, I. Kuljerić, S. Horvat, R. Radica, S. Foretić, D. Kempf, M. Ruždjak, F. Parać, Z. Juranić und viele andere jüngere Komponisten) – manifestiert hier der ganze Reichtum an Formen und Erscheinungen, den diese Musik mit den meisten europäischen Nationalkulturen und transnationalen Stilrichtungen gemeinsam teilt. Individualpsychologische und soziale Funktionen erfüllte die profane kroatische Kunstmusik im Einklang mit westeuropäischen Kontexte, die verständlicherweise durch lokale Zustände modifiziert worden sind: dalmatinische und nordadriatische Stadtkommunen (beispielsweise Cres, Rijeka, Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Hvar u. a.) stellen jede für sich kleine, in sich geschlossene Welten mit dem vorwiegend profanen Hausmusizieren in aristokratischen und bürgerlichen Häusern vom Spätmittelalter bis zur Blütezeit der bürgerlichen Gesellschaft Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts dar, gefolgt allerdings auch von einer sakralen Funktionalisierung der Musik in Pfarrkirchen und Domen sowie in Klöstern der Franziskaner, der Dominikaner und später auch der Jesuiten; Dubrovnik als ein Sonderfall für sich pflegt nebst allem, was von anderen dalmatinischen Städten gesagt wurde, in einer Kontinuität von über einem halben Millennium (1301–1808) auch die sogenannte Fürstenmusik (*Banda di Principe; Orchestra Rettorale* usw.) als einen bezahlten Ensemble, der die Bedürfnisse des Stadtstaates von der Signalfunktion bis hin zur staatlichen Repräsentanz befriedigen wird. Die Pflege der höfischen Musik wird im feudalen kroatischen Binnenland hingegen infolge konkreter Umstände der Türkenkriege erst nach der Renaissance einsetzen, und zwar an den Höfen der Patrizierfamilien Zrinski und Frankapan im 17., dann an den Höfen des kroatischen, ungarischen und österreichischen Adels (Familien Patačić, Drašković, Erdödy, Prandau, Pejačević usw.) Ende des 18. und während des 19. Jahrhunderts.

Die Komponente der städtischen und bürgerlichen Musikkultur wird sich langsam und allmählich etwa seit dem 14. Jahrhundert in den Städten wie Dubrovnik, Zagreb, Split und Zadar, etwas später dann auch in Rijeka, Osijek und Varaždin usw. entwickeln; infolge ihrer relativen Schwäche wird sie jedoch im Schatten der aristokratischen Komponente bleiben. Diese Städte wie übrigens auch die kroatische Länder als Ganzes entwickeln sich weiter, und ihre Kultur einschließlich des Musiklebens ist auf Grund ihrer Intensität und manchmal auch Qualität im Einklang mit städtischen Kulturen größerer gesellschaftlich-politischer Gebilde, denen sie verwaltungsmäßig untergeordnet sind. Diese Situation wird sich mit der Stärkung der romantisch inspirierten nationalen Bewegung zu Beginn des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts merklich verändern, wodurch es möglich sein wird, daß Anfang des 20. Jahrhunderts die meisten der größeren Städte ihr musikalisches Leben um Institutionen fokussieren wird: Opernhäuser mit ihren Gebäuden und ihrem professionellen Betrieb (Zagreb, Rijeka, Split, Osijek), Symphonieorchester (Zagreb, zeitweise Split, Osijek, Rijeka und Dubrovnik), Kammermusikensembles, spezialisierte Musikschulen usw.

Ebenfalls ist es interessant, daß während einer sehr langen Periode – seit Mitte des 12. Jahrhunderts bis hin zum Abgang des feudalen »ancien régime« Mitte des 19. Jahrhunderts – wirkten in kroatischen und anderen westeuropäischen Ländern etwa dreißig Denker und Musikschriftsteller kroatischer Herkunft, die im Hinblick auf verschiedene Aspekte der Musik wertvolle Texte oder Fragmente veröffentlichten. Es waren dies mittelalterliche Gelehrte wie Herman Dalmatin und Petar Pavao Vergerije der Ältere; Humanisten, Philosophen, Theologen, Wissenschaftler und Reisebeschreiber aus der Zeit der Renaissance wie F. Grisogono-Bartolačić, B. Đurđević, L. Bassani, M. Vlačić Illyricus, P. Skalić, F. Patritius, N. V. Gučetić, M. Monaldi und F. Vrančić; Lexikographen, Ärzte, Musiktheoretiker und Geschichtsschreiber aus der Barockzeit wie J. Alberti, J. Mikalja, J. Habelić, K. Ivanović. G. Baglivi, A. Della Bella, I. Belostenec und A. Jambrešić; Lehrbuchschreiber, Wissenschaftler, Polihistorien, Historiker und Lexikographen der klassizistischen Periode wie M. Šilobod-Bolšić, P. Serra, J. F. Domin, J. Bajamonti, J. Stulli, J. Voltiggi, T. Mikloušić u. a. Die Weichen für eine moderne Musikwissenschaft werden bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von F. Ks. Kuhač und Vjenceslav Novak gestellt; im 20. Jahrhundert werden diese Bemühungen auch von B. Širola, D. Plamenac, J. Andreis, Lovro Županović sowie von einer ganzen Reihe der auch heute noch wirkenden Musikwissenschaftler fortgesetzt. Themen, die im Mittelpunkt der älteren kroatischen Musikbetrachtung während ihrer langen, mehr als acht Jahrhunderte dauernden Geschichte waren sehr verschiedenartig: Musik und Kosmologie, Numerologie, Pädagogik, Völkerkunde, Enzyklopädistik, Poetik, Ästhetik, Lexikographie, Medizin, Akustik, Geschichtsschreibung usw. Die neuere kroatische Musikwissenschaft ist nach Definitionen ihrer thematischen Sachverhalte ein Teil der westeuropäischen Musikwissenschaft (Ethnomusikologie, historische und systematische Musikwissenschaft, Ästhetik und Soziologie der Musik usw.); ein Teil der kroatischen Musikwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts genoß die Aus- und Weiterbildung im Westen (in Frankreich, Deutschland, Österreich, England, in den USA usw.).

Andererseits ist es merkwürdig, wie geringfügig die sogenannten östlichen Themen und Inhalte die Aufmerksamkeit der kroatischen Musikkultur während ihrer dokumentierten Geschichte anzuziehen vermochten. Sie lassen sich auf wenige sporadische Fälle zurückführen: lapidare Berichte der ehemaligen türkisch-otomanischen Gefangenen B. Đurđević und L. Bassani im 16. Jahrhundert; tendenziöses Interesse des panslawischen und uniatenfreundlichen Schwärmers J. Križanić im 17. Jahrhundert; einige schriftliche Aufzeichnungen türkischer Melodien aus Bosnien aus der Feder des dalmatinischen Enzyklopädisten J. Bajamonti gegen Ende des 18. Jahrhunderts; der romantische Hang zur orientalistisch anmutenden Exotik bei Ivan Zajc in manchen seiner Operetten und Opern; kurzlebige romantische Schwärmereien des prussischen Panslawismus – beides im 19. Jahrhundert.

Was der **mitteleuropäische Raum** auf dem Gebiet der Kultur und Musik bedeutet, haben nicht zuletzt auch viele Referenten bei diesem Symposium zu erläutern versucht. Wie dem auch sei, es bleibt nach wie vor schwer, den Kulturbegriff und die Realität namens »mitteleuropäischer Raum« als eine bestimmte räumliche Entität zu definieren, wemgleich viele unter uns intuitiv zu ahnen und empirisch zu spüren

geneigt sind, daß es sich hier keineswegs um eine reine Fiktion handelt. Gemeint ist darunter ein Umfeld der Gravitationspunkte in der geistigen Geographie Westeuropas; bestimmbar sind diese Punkte soziologisch und kulturologisch als deren Übergangsgebiet Osteuropa gegenüber. Für diejenige Forscher in Kroatien, die darum bemüht sind, den Habitus der kroatischen Musikkultur versuchsweise zu bestimmen, ist dieser Raum allenfalls plurizentrisch. Halbwegs poetisch gesagt, wird dieser Begriff in Kroatien mehr als eine aus vielen Sternen zusammengesetzte Galaxie und weniger als ein in sich geschlossenes, von einer einzigen Sonne abhängiges Planetensystem gehnt und gespürt. Zweifelsohne werden wir alles, was in der Musikkultur irgendwie mit Graz, Salzburg, Wien und Österreich, mit Budapest, Pécs und Ungarn, mit Mannheim, Dresden, München und Süddeutschland, mit Prag, Brünn und Tschechien, mit Bratislava, Trnava und der Slowakei, mit Warschau, Krakau und Polen, mit Ljubljana, Maribor und Slowenien, mit Zagreb und Nordwestkroatien, aber auch mit einigen norditalienischen Provinzen wie Veneto (ohne Venedig) und Furlanien mit Udine und Triest zusammenhängt, – all das werden wir als eine Art Bindeglied, als geistige Verwandtschaft und Grundlage gemeinsamer Interessen, als Beeinflussungssphäre, schöpferisches Klima und/oder als methodologische Modelle empfinden – als etwas nämlich, was uns durch konkrete und immanente Zusammenhänge äußerst vielfältig miteinander verbindet. Religiöse Aspekte sind/waren dabei überaus wichtig: explizite als Zugehörigkeit zur transnationalen Katholizität oder im weitaus geringeren Umfang zum Protestantismus; implizite als Widerspiegelung von Themen, Problemen und Lösungen auf wesentlichen existentiellen Ebenen unserer alltäglichen Lebensführungen an sich. Es ist an dieser Stelle weder möglich noch erforderlich, eine enorme Anzahl von Komponisten, Reproduktivkünstlern und Musiktheoretikern zu nennen, die, aus kroatischen Landen abstammend, auf Grund ihres freien Willens einen oder mehrere Mittelpunkte des Musiklebens Mitteleuropas als ihre eigene Ausbildungsstätte bzw. als Quelle ihrer dauerhaften schöpferischen Inspiration gewählt haben. Stilmerkmale, Ideen, Wissensprofile, Arbeitsmethoden, Organisationsmodalitäten – all das sind Ausprägungen des Bewußtseinszustands und nicht selten auch die Beweggründe zum Wirken dieser kroatischen Künstler und Wissenschaftler auf dem Gebiet der Musik, mehr oder minder jedoch auch im Rahmen aller anderen Künste: der Malerei, der Architektur, der Literatur usw.

Das zentrale Problem hinsichtlich der Identität der kroatischen Musikkultur im engeren und der allgemeinen Kultur im weiteren Sinn des Wortes ist keine *künstliche Frage*, die sich durch die Logik der sogenannten hohen Politik, der Medien und der Linguistik in den letzten acht Jahrzehnten aufdrängt – ob Kroatien nämlich zu Mitteleuropa oder zum europäischen Osten gehörig sei. Eine so gestellte Frage – mindestens im Hinblick auf Kultur und Kunst, insbesondere aber in bezug auf die Musik – kann lediglich einen hohen Grad der durch nichts zu rechtfertigenden Ignoranz oder eine ethisch dubiose und tendenziöse Neigung zur Fälschung der historischen wie auch der gegenwärtig aktuellen Wirklichkeit darstellen. Die richtige, mit dem Problem dieser Identität tatsächlich zusammenhängende Frage läuft darauf hinaus, in welchem Maße die kroatische Kultur, Kunst und Musik durch den Dualismus zweier sich gänzlich voneinander abhebender Pole – des Mediterranen und des Mit-

teleuropäischen – gespalten sind? Das Problem besteht also in einer (geographisch gesehen) vertikalen (Nord-Süd) imaginären Einteilung; es ist dies eine Einteilung zwischen dem musikalisch mitteleuropäischen und dem mediterranen Kroatien; gar keine Rede von einem Kroatien im musikalischen Westen oder Osten Europas (horizontale Einteilung Ost-West).

Bei einer solchen Problemartikulation interessieren uns vor allem die Einflußsphären des musikalischen Nordens und Südens, zwei Kreise, die sich in der geistigen Geometrie überlappen; es interessiert uns ihre osmotische Abgrenzung in Kroatien, Kräfte, Domänen, Verwandlungen ihrer Einflüsse in der durchlebten historischen Dynamik und Wandelbarkeit. Dasjenige freilich, womit wir uns heutzutage beim Reflektieren der kroatischen Kunstmusik und Kultur befassen bzw. befassen sollten, wenn es darum geht, den Geist ihres Wesens nachzuvollziehen, ist folgendes: die Frage nach der Reichweite von Einflüssen aus Aquilea, Salzburg und Kalocsa bzw. Győr auf die kroatische Musik im Mittelalter sowie die Reminiszenzen des beneventanischen Komplexes in Dalmatien; die Frage nach der teilnehmenden Anwesenheit kroatischer Musiker und Künstler am humanistisch bedeutungsvollen Hof des Königs Matthias Corvinus Ende des 15. Jahrhunderts; Fragen der mißlungenen Reformation überall in Kroatien, von Medimurje und Istrien bis nach Split sowie der Gegenreformation, bzw. der katholischen Erneuerung im 17. und zum Teil im 18. Jahrhundert im kroatischen Binnenland; die Frage nach dem Durchbruch der Vorklassik und Klassik, der postklassizistisch/vorromantischen Musik in Dubrovnik und Dalmatien vor und nach dem Fall Venedigs; die Frage nach der Ursache und dem Verhältnis von musikalischen Einflüssen aus Venedig, der Lombardei, Rom und Neapel in Richtung Dalmatien und Dubrovnik im selben Zeitalter; das Problem des Nationalen in der Musik Lisinskis und Zajcs sowie des Nationalistischen in Kuhačs Musikbetrachtungen im 19. Jh.; Erneuerung der Bedeutung der Moderne in der kroatischen Musik als Gegenpol zum naiven Nationalismus um die Jahrhundertwende; eine reife neonationale Richtung, das Verhältnis zur zweiten Wiener Schule und der erste künstlerisch-ideelle Widerstand bei der mißlungenen Begegnung mit dem europäischen Osten im ersten Jugoslawien; der Konflikt zwischen dem Traditionalismus und Modernismus der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts und die Rolle der Zagreber Musikbiennale bei der Monopolsprengung der realsozialistischen kunstideologischen Diktatur; das einsetzende Ende des Modernismus und der Auftritt der Postmoderne mit dem zähflüssigen Zerfall des sozialistischen Jugoslawiens; künstlerische Konfusion der Nachkriegstraumata und der schöpferischen Freiheit im unabhängigen Kroatien nach 1991 usw.

Kehren wir doch zum Schluß wieder zu dem zurück, womit wir begonnen haben, und das ist die **fundamentale Frage nach dem Verhältnis der kroatischen Kunstmusik zum mitteleuropäischen Raum**. Meine Antwort würde hierzu folgendermaßen lauten: die kroatische Kunstmusik und die Musikkultur lassen sich aus der kroatischen Perspektive in einem gewichtigen Teil als ein Bestandteil des mitteleuropäischen Raumes wahrnehmen. Dieser Raum aber, der in sich keineswegs einheitlich, sondern auf eine Reihe partikulärer Interessenssphären unterschiedlicher Größe und Stärke dispersiert ist, nimmt die kroatische Musikkultur als seinen Be-

standteil sehr selten wahr; in Übersichten, Abhandlungen, Klassifizierungen und Auffassungen wird sie häufiger als eine abgesonderte Entität mit eventuell vorkommenden Elementen mitteleuropäischer Provenienz behandelt. Dabei macht er am häufigsten Fehler, indem er bewußt oder unbewußt der sogenannten hohen Politik Folge leistet, die auch heutzutage viel zu oft Kroatien im Osten Europas ansiedelt, wobei er, von der mitteleuropäischen Komponente einmal abgesehen, dessen andere, gleichermaßen wichtige mediterrane Komponente völlig außer Acht läßt.

Die kroatische Darstellung der musikalischen Faktographie und die Interpretation des eigenen musikalischen Habitus kann keineswegs den Diskurs über den Dualismus ihres eigenen mitteleuropäisch-mediterranen Charakters und der damit verknüpften Identität vermeiden; freilich darf sie auf der Aufhebung dieser faktographisch unbegründeten und daher trügerischen Wahrnehmung der kroatischen Musikkultur und Kunstmusik im ganzen – in Mitteleuropa und insbesondere in seinem Westen – als eines überwiegenden oder sogar integralen Teils des europäischen Ostens unermüdlich bemüht sein. Kroatien befindet sich am Rande des mittleren und darüber hinaus des westlichen Europas; selbstverständlich ist es ein Übergangsland und eine Übergangskultur in Richtung Osten, aber Kroatien ist unbestrittenerweise auch ein Land aus dem westslawischen und dadurch mitteleuropäischen musikalisch-kulturellen Umkreis. Einige neuere Indizien (Neuausgaben der Enzyklopädien wie *Grove*, *MGG*, *Larousse*; Zusammenarbeit mit der Fondazione Levi in Venedig, Mitarbeit am *Österreichischen biographischen Lexikon*, gewisse diskographische Interesse für kroatische Kunstmusik in Österreich für D. Pejačević und Deutschland [für Familie Sorkočević] usw.) zeigen indessen, daß der Prozeß einer immer größer werdenden Beteiligung Kroatiens an derzeit aktuellen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Umstrukturierungen und Integrationen in Europa einem anderen Prozeß der eigenartigen musikalisch-kulturologischen Bewußtmachung überaus behilflich zur Seite steht. Es fragt sich deshalb, ob ein Land, dessen Melodie der plebiszitär bestimmten Staatshymne donizettischer Provenienz ist und deren erster Vers, mit dem Eigenschaftswort »schön« beginnend, die zentrale Kategorie der westlichen musikalischen Ästhetik von Plato bis Hanslick inauguriert, – ob ein solches Land mehr als symbolisch verdient, die nach wie vor bestehenden und hier nur knapp formulierten Zusammenhänge von nun an in einem neuen, mit der historischen Wahrheit in Einklang gebrachten Licht zu betrachten?

Literatur (Auswahl)

- Andreis, Josip: *Music in Croatia*, Zagreb 1982, 2. Aufl.
 Barbarić, Damir & Benedikt, Michael: *Ambivalenz des Fin de siècle Wien – Zagreb*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1998.
 Blažeković, Zdravko: *Catalogues of Music Manuscripts and Prints in the Historical Archives and the Museum of the City of Dubrovnik*, JAZU, Zagreb 1988.
 Breko, Hana: *Misal MR 70 zagrebačke Metropolitanske knjižnice*, HMD, Zagreb 2003.
 Cavallini, Ivano: *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1994.

- Dadić, Žarko: *Povijest egzaktnih znanosti u Hrvata*, Vol. 1 & 2, SNL, Zagreb 1982.
- Demović, Miho: *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jh. bis zur Mitte des XVII. Jh.*, Regensburg 1981.
- Demović, Miho: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, JAZU, Zagreb 1989.
- Demović, Miho (Hrsg.): *Zagrebački sekvencijar*, Zagreb 1994.
- Demović, Miho (Hrsg.): *Trogirski evanđelistar*, Split 1997.
- Enix, Margery: *Rudolf Matz. Cellist, Teacher, Composer*, Dominis Publishing, Ottawa 1996.
- Golub, Ivan (Hrsg.): *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, Vol. 3: *Barok i prosvjetiteljstvo (XVIII–XVIII. stoljeće)*, Školska knjiga, Zagreb 2003.
- Grgić, Miljenko: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750–1940*, HMD, Zagreb 1997.
- Hercigonja, Eduard (Hrsg.): *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, Vol. 2: *Srednji vijek i renesansa (XIII–XVI. stoljeće)*, Školska knjiga, Zagreb 2000.
- Juričić, Vedrana: *Guide through Music Libraries and Collections in Zagreb*, HMD-HBD-HAZU, Zagreb 1997.
- Juričić, Vedrana: *Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the Benedictine Convent of St. Peter in Cres*, HMD, Zagreb 2000.
- Katalinić, Vjera: *Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Rani rukopisi od početka 18. stoljeća do oko 1820*, *Samostan Male braće u Dubrovniku*, KS-SMB, Zagreb–Dubrovnik 1985, 623–664.
- Katalinić, Vjera: *Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the Franciscan Monastery in Omiš*, HAZU, Zagreb 1991.
- Katalinić Vjera (Hrsg.): *Ferdo Wiesner Livadić. Život i djelo (Life and Opus*, HMD, Zagreb 2003.
- Katalinić, Vjera & Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Mladi Zajc / Young Zajc: Beč / Vienna (1862–1870)*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2003.
- Katalinić, Vjera & Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Musical Cultures in the Adriatic Region During the Age of Classicism*, HMD, Zagreb 2004.
- Kos, Koraljka: *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien*, Muzikološki zavod MA, Zagreb 1972.
- Kos, Koraljka: *Luka Sorokočević i njegov doprinos pretklasičnoj instrumentalnoj muzici. Bilješke o kompozicijskom slogu i prilog stilskoj analizi njegova djela*, *Arti musices*, 5 (1974), 45–89.
- Kos, Koraljka: *Geschichte, Stand und Perspektiven der Forschungen zur mittelalterlichen Kirchenmusik in Kroatien*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, VIII/2 (1975): 289–307.
- Kos, Koraljka: *Style and Social Background of Croatian Renaissance Music*, *Arti musices*, sp. issue 2 (1979), 45–89.
- Kos, Koraljka: *Dora Pejačević. Leben und Werk*, MIC, Zagreb 1987.
- Kos, Koraljka – Šojat, Antun – Zagorac, Vladimir: *Pavlinski zbornik 1644. Transkripcija i komentari*, Vol. I & II, HAZU, Zagreb 1991.
- Krpan, Erika (Hrsg.): *The Zagreb Music Biennale 1961–2001*, Croatian Composers' Society, Zagreb 2000.

- Majer-Bobetko, Sanja: *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*, JAZU, Zagreb 1979.
- Miklaušić-Ćeran, Snježana: *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću*, HMD, Zagreb 2001.
- Stipčević, Ennio (Hrsg.): *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, OGV, Osor 1989.
- Supičić, Ivo (Hrsg.): *Croatia in the Early Middle Ages. A Cultural Survey*, Philip Wilson Publishers, London 1999.
- Šaban, Ladislav: *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, HGZ, Zagreb 1982.
- Tuksar, Stanislav: *Croatian Renaissance Music Theorists*, MIC, Zagreb 1980.
- Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Luka i Antun Sorokočević*, MIC-OGV, Zagreb–Osor, 1983.
- Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Ivan Mane Jarnović – hrvatski skladatelj*, I & II, OGV-MIC, Zagreb–Osor 1978 & 1980.
- Tuksar, Stanislav: New Musical Sources in Croatia (Yugoslavia), *Acta Musicologica*, LVII/I (1985): 121–138.
- Tuksar, Stanislav: Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Opis fonda i rane tiskovine, *Samostan Male braće u Dubrovniku*, KS-SMB, Zagreb–Dubrovnik 1985, 665–773.
- Tuksar, Stanislav: Imprimés musicaux européens anciens et rares dans les archives croates, u: *Les Croates et la civilisation du livre*, Croatica Parisiensia (Paris), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1 (1986): 67–74.
- Tuksar, Stanislav: *Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the City Museum of Split*, JAZU, Zagreb 1989.
- Tuksar, Stanislav: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka. Naziulje glazbala i instrumentalne glazbe u hrvatskim tiskanim rječnicima od 1649. do 1742. Organografsko-povijesni i sociolingvistički aspekti*, Hrvatsko muzikološko društvo – Muzički informativni centar, Zagreb, 1992.
- Tuksar, Stanislav: Music Research Libraries, Archives and Collections in Croatia, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23/2 (1992): 119–140.
- Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Musical Baroque, Western Slavs, and the European Cultural Communion / Glazbeni barok i zapadni Slaveni u kontekstu europskog kulturnog zajedništva*, Hrvatsko muzikološko društvo-HAZU, Zagreb 1993.
- Tuksar, Stanislav: Music Writers, Theorists and Lexicographers of Mediterranean Croatia in the c.1500–c.1800 Period, u: Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicologia, *Revista de Musicologia*, XVI/3 (1993): 1407–1415.
- Tuksar, Stanislav: The Madrigal. Destiny of a Form in Croatian Musical Culture, u: *Il madrigale oltre il madrigale*, Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, A.M.I.S., A. Colzani-A. Luppi-M. Padoan (Hrsg.), Como 1994, 49–58.
- Tuksar, Stanislav: Music by Eighteenth-Century German and Austrian Composers Preserved in Venetian Dalmatia and Dubrovnik. Differences and Similarities, u: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca / Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock*, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII, A.M.I.S., Lovenjo di Menaggio (Como), Como 1997, 447–461.

- Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Zagreb 1094–1994. Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura / Zagreb and Croatian Lands as a Bridge Between Central-European and Mediterranean Musical Cultures*, HMD-HAZU, Zagreb 1998.
- Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Srednjovjekovne glazbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća / Mediaeval Musical Cultures on the Eastern and Western Adriatic Shores Until the Beginning of the 15th Century*, HMD, Zagreb 2000.
- Tuksar, Stanislav (Hrsg.): *Muzička akademija / Academy of Music 1922–2002*, Muzička akademija, Zagreb 2002.
- Županović, Lovro: *Centuries of Croatian Music*, Vol. I & II, MIC, Zagreb 1984, 1987.

UDK 821.131.1-94"1781/1782"

Vjera Katalinić

Abteilung für die Geschichte der kroatischen Musik, Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste, Zagreb

Oddelek za zgodovino hrvaške glasbe, Hrvaška akademija znanosti in umetnosti, Zagreb

Luka Sorkočević's Wiener Tagebuch (1781–1782)

Dunajski dnevnik Luka Sorkočevića (1781–1782)

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Luka Sorkočević (auch Sorgo; Dubrovnik/Ragusa, 1734-1789), ein Mitglied der Patrizierfamilie, in Dubrovnik und Rom ausgebildet und musikalisch begabter Komponist und Diplomat, besuchte Wien als Gesandter an den Hof. Von September bis Ende Dezember 1781, führte er ein Tagebuch (heute im Staatsarchiv in Dubrovnik aufbewahrt) wo er seine dortige Begegnungen, diplomatische Aktivitäten und Privatbesuche ausführlich beschrieb. Die mit Musik verbundenen Ereignisse fehlen nicht: er wohnte den Opernvorstellungen bei, wo die Werke von Philidor, Gluck u. A. dargestellt wurden, beschreibt Konzertbesuche, äußert sich zu Sängern und anderen Solisten; er kontaktierte mit P. Metastasio, Ch. W. Gluck und J. Haydn, er beschrieb verschiedene Hofbälle (Hausball, Kammerfest, große Feste mit Masken, Feuerwerk und Tanz), die Adligen die er dort traf und die Tänze die getanzt wurden: Menuett, Quadrille, Contredanse und Walzer. Seine Bemerkungen über das Musikleben in Wien – auf der Rückreise auch in Graz, Ljubljana und Rijeka –, stellen eine wertvolle zeitgenössische Quelle dar, die aus der Hand eines kultivierten und gebildeten Mannes stammen.

Luka Sorkočević (prav tako: Sorgo; Dubrovnik, 1734–1789), potomec plemiške družine, izobražen v Dubrovniku in Rimu, nadarjen skladatelj in diplomat, je deloval na dunajskem dvoru kot poslanec dubrovniške republike. Od septembra 1781 do začetka januarja 1782 je pisal dnevnik (danes v Državnem arhivu v Dubrovniku), v katerem je izčrpno opisal svoja takmajsna srečanja, diplomatske aktivnosti in privatne obiske. Tako ni obšel niti dogodkov, povezanih z glasbo: prisostvoval je opernim predstavam, kjer so izvajali dela Philidorja, Glucka idr., opisal je obiske koncertov, pevce in druge soliste, imel je stike s P. Metastasiom, Ch. W. Gluckom in J. Haydnom, opisal je različne dvorne slovesnosti (Hausball, Kammerfest, velike slovesnosti v maskah z ognjemetom in plesi) in plemiče, ki jih je tam srečeval, ter plese, ki so jih plesali: menuet, kvadriljo, contradanse in valček. Njegove opazke o glasbenem življenju na Dunaju – na povratku domov tudi v Gradcu, Ljubljani in Reki – predstavljajo dragocen sodoben vir izpod peresa kultiviranega in izobraženega človeka.

Wenn man in Archiven und Sammlungen im Binnenland und im Küstengebiet Kroatiens Musikalien des 18. Jahrhunderts erforscht, gelangt man zur allgemeinen Schlußfolgerung, daß in Sammlungen aus Nordkroatien und Slawonien (kroatisches Binnenland) nebst Kompositionen einheimischer Autoren vorwiegend Werke mitteleuropäischer Komponisten – sowohl Kompositionen der Angehörigen der Wiener Schule als auch jene deutscher und tschechischer Autoren – erhalten sind. Selten stoßen wir auf einzelne Werke italienischer Autoren, wobei es sich gewöhnlich

um Kompositionen mitteleuropäischer Provenienz handelt. Umgekehrt ist es wiederum im Küstengebiet Kroatiens, wo Werke deutsch-österreichischer und tschechischer Provenienz eher selten vorkommen; ihren Weg in die heutigen Archive haben sie über verschiedene italienische Länder gefunden. Eine solche Situation ist keineswegs ungewöhnlich, wenn man von der bekannten Sachlage ausgeht, in welche diese zwei Hälften Kroatiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geraten waren. Eine einigermaßen andere Situation finden wir in Dubrovnik vor, das als selbstständige Republik direkte Handelsbeziehungen, politische und zum Teil kulturelle Verbindungen pflegt, die sich nicht nur auf die nächsten Nachbarn von der westlichen bzw. italienischen Adriaküste, sondern auch auf anderswo lebende Partner erstrecken. In Dubrovnik existierten zur Zeit der Republik bzw. bis 1808 Botschaften vieler Länder; gleichermaßen hatte die Dubrovniker Republik in den meisten europäischen Ländern 64 Botschafter oder Gesandte ähnlichen Ranges. Ebenfalls ist es bekannt, dass politische Verbindungen oft zu Privatbeziehungen erhoben wurden, wie es beispielsweise mit dem französischen Konsuln Charles Bruère Desrivaux der Fall war; später wurde er in dieser Stadt sesshaft, und sein Sohn Marc bediente sich seines Nachnamens auch in der kroatisierten Form: Bruerović.

Der Dubrovniker Senat entsandte in die diplomatische Mission erfahrene und bewährte Adelige, die sich durch ihren Dienst im Kleinen Rat bereits bewiesen haben; einige von ihnen hatten schon einmal oder mehrmals das Fürstenamt inne (der Fürst wurde jeden Monat neu gewählt!).

Eine dieser bewährten Personen war Luka Sorkočević (1734–1789). Einer Patrizierfamilie abstammend, in Dubrovnik und Rom ausgebildet und musikalisch begabt, besaß er wie viele seiner Mitbürger profunde und vielfältige Kenntnisse in diversen Wissensbereichen, gab jedoch die kreative Beschäftigung mit der Musik sehr früh auf, so dass die meisten seiner Kompositionen (Symphonien, Kammermusik) bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden sind, weil er sich ab dieser Zeit der Ausübung staatlicher Amtsgeschäfte zu widmen pflegte. Bereits ab 1763 erledigte er zahlreiche Geschäfte im Interesse der Republik auf dem Gebiet der Verwaltung und Justiz, der Administration und Diplomatie. Eine seiner Aufgaben bestand auch darin, eine heikle diplomatische Mission am französischen Hof bezüglich eines seewirtschaftlichen Missverständnisses zwischen Dubrovnik und Paris zu meistern. Er lehnte diese Aufgabe ab, obgleich er nach der Konfliktbeilegung 1776 unter den diesbezüglichen Vertrag mit Frankreich ebenfalls seine Unterschrift geleistet hatte (DEMOVIĆ, 187–190).

Nach dem Tod Maria Theresias am 29. 11. 1780 beschloss der Dubrovniker Senat, einen Gesandten an den Hof nach Wien zu entsenden. Offensichtlich existierte dort keine ständige Gesandtschaft. Die Diplomaten wurden bei Bedarf dorthin entsandt; um die Angelegenheiten der Dubrovniker Republik in Wien kümmerte sich ständig ein gewisser Abbate Ayali. Einer der Dubrovniker Gesandten in den 70er Jahren war auch Franjo Ranjina (Francesco Ragnina), welcher später an den russischen Kaiserhof nach Sankt Petersburg entsandt wurde. Manchen Persönlichkeiten aus dem Bekanntenkreis Ranjinas wird auch Luka Sorkočević als gewählter Vertreter des Dubrovniker Senats nach seiner Ankunft in Wien begegnet.

An seinem neuen Standort kam Sorkočević im September 1781 an. Während dieses Aufenthalts führte er reichlich Tagebuch, so dass wir demzufolge alle in Wien erworbenen Erfahrungen des Diplomaten, gleichzeitig aber mehrere, in erster Linie mit Politik und Diplomatie, des weiteren auch mit der Kultur und Musik sowie mit dem gesellschaftlichen Leben zusammenhängende Ereignisse verfolgen und dadurch einen Einblick in manche mit dem Privatleben des Komponisten verbundene Ereignisse gewinnen können. Das Tagebuch wurde im Staatsarchiv in Dubrovnik gefunden; dem Manuskript fehlen das erste und das letzte Blatt, wodurch uns einige Einzelheiten seiner Reise nach Wien und der Rückkehr nach Dubrovnik vorenthalten sind. Die Bedeutung dieses Tagebuchs für die Musik wurde zuerst von Miho Demović hervorgehoben. In seinem Buch *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća* (Musik und Musiker in der Dubrovniker Republik seit Mitte des 17. bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts) führte er oberflächlich manche wichtigeren Einzelheiten aus den Aufzeichnungen Sorkočevićs an, ohne auf deren Interpretation tiefer einzugehen. Bei dieser Gelegenheit wurde eine Phase der unlängst begonnenen systematischen Forschung präsentiert; das Ergebnis einer solchen Forschungsarbeit sollte die vollständige Aufarbeitung aller für die Musik wichtigen Abschnitte – bei Bedarf sogar des ganzen Tagebuchs (einschließlich der Transliteration der schwer lesbaren, in italienischer Sprache verfassten Handschrift, deren Übersetzung ins Kroatische sowie Erstellung von Kommentaren bezüglich aller darin vorkommenden Personen, Werke, Einrichtungen und Ereignisse).

Sorkočević verbrachte in Wien vier Monate. Auf dem Rückweg hielt er sich 2–3 Tage in Graz und Ljubljana und etwa drei Wochen lang in Rijeka auf.

Sorkočevićs Aufenthalt in Wien ist vordergründig auf diplomatische Aktivitäten ausgerichtet. Themen wie der Konflikt zwischen Russland und der Türkei (ein für Dubrovnik besonders wichtiges Thema), die Geheimreise des Kaisers nach Polen, österreichische Aktionen in Bayern – all das waren ständige Gesprächsgegenstände. Geselliges Beisammensein mit Botschaftern (insbesondere mit jenen Spaniens und Frankreichs), mit Generälen (»General Burcausen«, »General Testi Goriziano«, »general d'Arglé« und mit anderen Adeligen, die hohe Staatsämter bekleideten (»Principe Kaunitz«, Carl Lichtenstein, Baron Schönborn, »Principe Colloredo«, Baron Sperger usw.) sowie mit ausländischen Adeligen (polnische Adelige namens Radzwil u. a.) und nicht zuletzt auch mit Kaiser Joseph II. war regelmäßig, manche Begegnungen sogar alltäglich, bei Mittag- und Abendessen und aus vielen feierlichen Anlässen in der Kirche, im Theater und am Hof. Einige Personen aus dieser Gesellschaft kannte er aus früheren Zeiten und betrachtete sie gar als Freunde. Als »Mio amico« erwähnt er den General Burckhausen, einen gewissen »Conte Ottermann«, den er 1759 in Italien kennen lernte (als er in Rom und Neapel weilte), besonders jedoch Sigismund Zois, den er bei der Rückkehr aus Wien am 4. Jänner 1782 in Ljubljana besuchte.

Abgesehen von üblichen diplomatischen Aktivitäten und protokollarischen Begegnungen, war Sorkočević an vielen kulturellen Veranstaltungen interessiert, besichtigte sehr oft viele Wiener Sehenswürdigkeiten und brachte seine Beobachtungen im Tagebuch zum Ausdruck. Sein besonderes Interesse galt großen Kunstsammlungen

(beispielsweise im Palais Lichtenstein, im Kunsthistorischen Museum, Schatzkammer – »tesoro della corte«), Schlössern und Parkanlagen (Schönbrunn, Laxenburg). Ebenfalls besuchte er die Militärakademie und beschrieb das Bildungssystem; an der Taubstummenschule wurde er von der Unterrichtsweise der deutschen und italienischen Sprache, der Mathematik und des Religionsunterrichts fasziniert, wobei er einige im Unterricht vorkommende Beispiele im Tagebuch vermerkte. Mit Interesse verfolgte er die Erklärungen des Barons Born, der damals im Naturwissenschaftlichen Museum die Mineraliensammlung und die Sammlung mit botanischen Seltenheiten leitete. Des Weiteren besichtigte er die Festungen am Simmering und verfolgte Militärübungen.

Seine Aufmerksamkeit galt selbstverständlich auch dem Theater und der Musik, denn es mangelte keineswegs an Gelegenheiten, sich mit der Wiener Musikproduktion vertraut zu machen. Während dieser vier Monate war er mehrere Male im Theater. Zur ersten Vorstellung, welcher er in Wien beiwohnte (6. 10. 1781), notierte er nur folgendes: »... sono passato poi a finire la sera al teatro francese, in cui anno dato l'opera di Tom Jones, Musica di Fillidoro.« Es handelt sich um eine Oper, die im Sinne der Buffonisten von François-André Danican Philidor (1726-1795) vertont wurde; uraufgeführt wurde sie 1765 in der Pariser Comédie-Italienne; ein Jahr später wurde sie revidiert (RUSHTON). Etwa einen Monat später (am 12. 11.) sah er im selben Theater »un Operetta intrecciata dalla compagnia La nascita del Delfino«. Von welchem Werk die Rede ist, bleibt unbekannt; Sorkočević betrachtete es offensichtlich als nicht notwendig, über dieses Werk Näheres zu berichten. Zweimal war er auch im Nationaltheater. Am 11. Oktober notierte er, dass er aus Schönbrunn zurückkehrte, wo er einen ganzen Tag zubrachte: »verso sera all'opera Nazionale intitolata la Schiava: li Bernasconi, Adelspair(?) e Fischeri sono li attori, che si distinguono per la voce e le maniere...«. Unter dem Titel *La Schiava* kursierte in Wien eine Oper von Nicolo Piccinnis, die in Italien als *Gli stravaganti, ossia La Schiava riconosciuta* (aus dem Jahr 1764) weitaus bekannter ist; in der Titelrolle trat die berühmte deutsche Sängerin Antonia Bernasconi (1741–1803?) auf. Einer Einladung Glucks Folge leistend, kam sie 1781 aus London nach Wien und sang im Burgtheater in drei Opern Glucks, die zu Ehren des russischen Großherzogs Paul inszeniert wurden. (Großherzog Paul hielt sich in Wien zur gleichen Zeit wie Sorkočević auf [MÜNSTER]). Offenbar trat sie außer in Opern von Gluck auch in anderen Rollen auf, so auch in der erwähnten Oper Piccinnis. Abermals hörte sie Sorkočević am 3. 12. 1781 in Glucks *Alceste* und lobte ihren Vortrag. Ihr Partner in *Alceste*, ein gewisser Adelspair oder Adelspir, welcher den Admeto spielte, sang auch in Piccinnis *La Schiava*; bisher war es nicht möglich, nähere Daten zu seiner Person ausfindig zu machen. Die dritte Person in *La Schiava*, die laut Sorkočević von einem Fischeri gesungen wurde, könnte der deutsche Baß Ludwig Fischer (1745–1825) sein, der von 1780 bis 1783 im Hoftheater sang und Mozarts ersten Osmin in der *Entführung aus dem Serail* kreierte, während er in *La Schiava* die Baßrolle des Asdrubale sang (WÜRTZ – CORNEILSON). Der Besuch im Nationaltheater und die Aufführung der Oper *Iphigenie auf Tauris* vom 11. 1. – es handelt sich wahrscheinlich um die Oper von Gluck, die in der deutschen Fassung am 23. 10. zum ersten Mal dem Wiener Publikum vorgestellt wurde –

wird im Tagebuch im Licht des Gedränges im Zuschauerraum wegen der Anwesenheit der kaiserlichen Familie gesehen.

Sorkočević ging nicht nur ins Operntheater, er besuchte auch Konzerte. Vermerkt wurde der Besuch bei zwei Akademien. Die eine fand bei Baron Born statt (7. 12.), als Borns 14-jährige Tochter Cembalo spielte; gesungen hat dabei eine gewisse »la miglior dilettante di canto Rab«. Die zweite Akademie wurde veranstaltet am 28. 12. im »teatro presso la Porta d'Italia, detto Francese, dove la Todi, Virtuosa Portoghese... ed un Napoletano ha dato un' Accademia con Adambergh.« »La Todi« war eine portugiesische Mezzosopranistin mit dem Vornamen Luisa (1753–1833), die ihren großen Ruhm während ihrer Auftritte im Rahmen der Pariser Concert Spirituel 1778 erwarb und im nachhinein noch einige Jahre lang in der Schweiz, in Italien, Deutschland und Österreich konzertierte (STEVENSON – DE BRITO). Der Name eines aus Neapel stammenden Musikers lässt sich aus den Notizen nicht erschließen; Adambergh hingegen ist ein deutscher Tenor namens Josef Valentin Adamberger (1740/743–1804), welcher sich ab 1780 bis 1783 dem Wiener Nationaltheater anschloss und die Wiener Schauspielerin Marie Anne Jacquet heiratete. Mozart schrieb für ihn unter anderem die Rolle des Belmonte in der Entführung aus dem Serail (1782) (BAUMAN-CORNEILSON). »Teatro presso la Porta d'Italia, detto Francese« ist eigentlich das Kärntnertortheater, wie man es in der Ankündigung des Konzerts in der *Wiener Zeitung* lesen kann (vgl. MORROW: 250).¹ Sorkočević war auch darum bemüht, mit Musikern und Komponisten sowie mit anderen namhaften Künstlern in Kontakt zu treten. Einer der ersten Besuche dieser Art führte ihn in Begleitung eines italienischen Musikers zu Christoph Willibald Gluck (8. 10.). Von der Begegnung mit Gluck schreibt Sorkočević nicht viel, hebt jedoch hervor, dass »il povero Gluk fu' attaccato nel mese di Maggio passato da un colpo d'hypoplezia«. Das war Glucks zweiter Infarkt, dessen Folge ein partiell gelähmter Arm war (RUSHTON), sodaß wir »lediglich auf seine Genesung hoffen können«. Indessen spart er keineswegs mit dem Lob für seine musikalischen Werke, insbesondere für die Revolutionierung der Musik, in welcher mit Hilfe der einfachsten Ausdrucksmittel und durch eine außergewöhnliche Expressivität große Leidenschaften zum Ausdruck gebracht werden können. Er begegnete Gluck auch am 2. 12. bei Kaunitz. Die Begeisterung hinsichtlich seiner Musik äußerte er ebenfalls bei der Aufführung der *Alceste* (3. 12.). Er meint, Gluck sei einer der größten musikalischen Genies, der »colle famose sue opere d'Ifigenija, Alceste, Orfeo, e sopra tutto Armida« sowohl im Musiktheater als auch bei musizierenden Künstlern eine echte Revolution entfachte; er erwähnt auch zwispältige Gefühle, die sich im Hinblick auf diese Komposition in Frankreich bemerkbar machten (»Di Francia e Parigi ne parle con tempesto«, 8. 9.).

Eine Persönlichkeit, die Sorkočevićs Verehrung in besonderer Weise verdient, ist der berühmte Dichter und Librettist Pietro Metastasio (1698–1782), der Sorkočević am 12. Oktober einen Besuch abstattete. »Buon vecchio Metastasio« war damals 83;

¹ Registriert wurde das Konzert in: MORROW, im Verzeichnis öffentlicher Konzerte im Anhang (Appendix one; 250) als »28 Dec K(ärntnertortheater); Mme Tody (Todi) – singer / aria – Adamberger / WZ (Wiener Zeitung) 12. Jan 82.«

seine Werke waren in Dubrovnik wohl bekannt. Sorkočević sparte gar nicht mit Komplimenten und sagte ihm sogar, er habe schon viele Briefe von seinem Bruder Miho und von seinen Freunden aus Dubrovnik erhalten und sei ersucht worden, ihnen seine Werke zu besorgen. Metastasio parierte ebenfalls mit Komplimenten und bezog sich auf große Talente und das Erbe Dubrovniks. Er hob hervor, die Dubrovniker sollten deswegen besonders geschätzt werden. Zwei Tage später begab sich Sorkočević zu einem Besuch bei Metastasio und traf bei dieser Gelegenheit bei ihm eine gewisse junge Dame namens Martinenz, Metastasios Schutzbefohlene, die »e' cantato superiorme una delle cantate compostte opposta dell' Ab.e e da lei messe in Musica«. Nach gegebenen Angaben war es unmöglich zu definieren, welche Kantate es war, für welche der alte Librettist den Text, und die österreichische Komponistin und Sängerin Marianne Martínez, die Musik verfaßte (WESSELY).

Ab wann Sorkočevićs Bekanntschaft mit Joseph Haydn existiert, läßt sich aus dem Tagebuch nicht erschließen. Die einzige Begegnung, die Sorkočević beschreibt, bekräftigt die Annahme, dass eine freundliche Beziehung zwischen ihnen bereits früher bestanden hatte. Haydn stattete ihm nämlich einen Besuch am Stephanietag (26. 12.) ab. Er zeigte ihm dabei seine sechs neuen Streichquartette, die er im Abonnement um je einen Fiorin pro Quartett zu verkaufen pflegte. Wahrscheinlich handelt es sich um die Quartette Op. 33, »Russische Quartette« genannt (WEBSTER – FEDER: 231). In einem freundlichen Gespräch öffnete Haydn seine Seele und klagte über die Unmöglichkeit seines Wirkens am Wiener Hof wegen der Abneigung, die der Kaiser im Hinblick auf ihn und seine Musik fühlt. Und dann sagt Haydn: »La gran Duchesse mi fece venire nell' appartamento e l'Imp[eratore] se e' tostto levato, e sortito dalle stanze.« Haydn meint, der Grund könnte in der Beziehung des Kaisers zu Esterhazy liegen. Esterhazy – so Haydn – versucht immer wider, den Kaiser systematisch zu meiden. Als er einmal ein feierliches Fest veranstalten oder sich in der Nähe des Kaisers mindestens hätte verbeugen sollen, verreiste der Graf mit seiner Frau Gemahlin nach Frankreich und würde erst Anfang Jänner nächstes Jahr zurückkehren. Über Haydns Musik gibt es hier von Sorkočević keinerlei Äußerungen.

Gemeinsam mit Herrn Varesi besuchte Sorkočević »le due sorelle Aversburgher che sonano superioramente bene il cembalo, e per la p[ri]ma volta ho visto eseguire sonate seritte a quatro mani, cioe per due persone, che sonano nello stesso tempo all' istessa tastiera.« (20. 11.). Die Eintragung bezieht sich auf zwei Schwestern, Franziska und Marianne, Töchter Josef Leopold von Auenbruggers aus Graz, den Maria Theresia wegen seiner Verdienste auf dem Gebiet der Medizin 1768 in den Adelsstand erhoben hatte. Als Musikliebhaber veranstaltete er oft in seinem Wiener Haus Kammerkonzerte. Die beiden Töchter, als ausgezeichnete Pianistinnen und Musikkennerinnen bekannt, wurden von J. Haydn besonders geschätzt. Er widmete ihnen 1780 einige Sonaten (Nr. 13 und 35–39) (*Steirisches Musiklexikon*: 19–20).

Am 20. 11. besuchte Sorkočević schließlich den Musikliebhaber Baron von Bain, der jahrelang in Italien im Dienst war (möglicherweise kannten sie sich von dort), wo er einer ausgezeichneten Cembalistin begegnete, deren Vater Violinist war. Des Weiteren suchte er die dänische Sängerin Olivieri auf, die gerade zu jener Zeit als Sängerin im Theater engagiert war. Frau Olivieri war Gattin eines maltesischen Leutnants, in

russischen Diensten. Noch aus seiner russischen Dienstzeit hatte dieser den bereits erwähnten Franjo Ragnina gekannt.

Von ausgezeichneten Sängern und Spielern nicht selten umgeben, äußert Sorkočević gelegentlich auch seine Meinung bezüglich ihrer interpretativen Fähigkeiten. Im Hinblick auf häufige Aufenthalte in Italien, was anscheinend mit dem gründlichen Kennen der dort herrschenden musikalischen Zustände verbunden ist, stellt er fest, dass »quanto il suonar di cembalo e' piu universale, e superiore tra Tedeschi, altrettanto gli Italiani li superano sul canto« und betont im Zusammenhang mit der Sängerin namens Rab (7. 12.): »... la Rab che posse (?) eccelente in Vienna, sarebbe molto mediocre in Italia.«

Im Advent und in der Weihnachtszeit gab es oft Gelegenheit zu Feierlichkeiten, die regelmäßig mit Tanz und Abendessen verbunden waren. Obgleich der Kaiser, wie Sorkočević schreibt, darum bemüht war, das Zeremoniell zu reduzieren, stieß man immer wieder auf Gelegenheiten dieser Art, sei es am kaiserlichen Hof oder in Palästen der Wiener Aristokraten und Gesandten. Sorkočević beschreibt u. a. »il piu grande ed il piu magnifico spettacolo, che posse imaginarii nel suo genere, ed interessante la curiosita'« – den großen Ball in Schönbrunn (26. 11.), wo sich Gruppen kostümierter Tänzer in ihren Volkstrachten und mit Masken versammelten, darunter besonders viele Repräsentanten des Adels höchsten Ranges. Nach der Aufführung einer Komposition von Gluck wurde der Tanz durch ein prächtiges Bankett unterbrochen und konnte dann nach dieser Zäsur bis in die Morgenstunden fortgesetzt werden. Gegebenenfalls wurde Sorkočević auch zu Feierlichkeiten kleineren Umfangs eingeladen, wie beispielsweise zu »ballo privato a Corte intitolato Ausbal« (4. 12.) oder »ballo privato con cena, detto Camerfest« (18. 12.), wo meistens gewöhnliche Tänze wie Menuett, aber auch der Contredanse und Quadrille getanzt wurden. Besondere Aufmerksamkeit gilt jedoch den mit dem Walzertanzen verbundenen Angaben, insbesondere vom Hinweis ausgehend, der Walzer sei nicht von Prinzessinnen, sondern von »Gästen zweiten Ranges« getanzt worden: »La festta e' stata assai brillante, e comodo perche assai gente senza essere di trappo(?), e scelta gioventu' per il ballo. Le giovani Principesse, ed il solo Figlio del Duca die Wurtemberg tra Principi anno ballato persecuramente(?) con tutti da Minue, Contradanze, e Quadrigli, alla riserva da Valse, ne quali non ho vedute entrene le Principesse...« Man muss bedenken, dass der Walzer zu jener Zeit allmählich an Popularität gewinnt, dass er zunehmend aus niedrigeren Schichten in die Tanzsäle des Adels vordringt und das dort übliche Menuett und später auch andere Tanzformen wie Kontertanz in den Hintergrund treten lässt. Dieser Tanz wird immer mehr als »Ländler«, »Deutscher Tanz« usw. bezeichnet; als Walzer erscheint er in Publikationen der *Artaria* aus den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts (LAMB). Daher stellt dieses frühe Erwähnen des Walzertanzens am Hof eine für die musikalisch-soziale Sphäre wichtige Tatsache dar.

Die Rückreise aus Wien beschreibt Sorkočević eher karg: er reiste mit einer Kutsche, die an etwa zehn Raststätten Halt machte. Einige Stunden hielt er sich in Ljubljana auf. Etwas länger weilte er in Graz und Rijeka. In Graz sah er an einem Abend eine italienische *Opera buffa*, und am Silvestertag wohnte er einem großen Empfang beim Grafen Brainer bei, wo eine große Schar schöner Damen versammelt war. Einige

dieser Damen lernte er bereits in Wien kennen. Tagsüber besichtigte er die Stadt und genoss die Berglandschaft mit der Festung oberhalb der Stadt.

Der Aufenthalt in Rijeka dauerte ungefähr drei Wochen. Wahrscheinlich reiste er von Rijeka nach Dubrovnik mit dem Schiff, was sich wegen des schlechten Wetters und infolge selten vorhandener Transportmöglichkeiten ziemlich verzögerte. Die Zeit wusste er im Beisammensein mit vielen namhaften und »sehr kultivierten Personen« (»console Barcich«, »vicegovernatore Paolo Almasy de Ileday« u. a.) zu verbringen; die mit dem Musikleben verbundenen Erlebnisse in Rijeka waren sehr intensiv, so dass sie wegen einiger Eigenheiten als Gegenstand weiterer Forschungen gelten werden.

Dieser überaus reichhaltige Aufenthalt außerhalb der Mauern seiner Heimatstadt Dubrovnik übte keinen wesentlichen Einfluss auf Sorkočevićs musikalischen Geschmack aus. Mit dem Komponieren befasste er sich nicht mehr; die während dieser Reise erworbenen Erfahrungen haben ihm nach der Rückkehr beim Ausüben amtlicher Aufgaben im Dienst der Republik anscheinend viel geholfen. Das gilt besonders für seine Aufgaben im Amt des für Theaterveranstaltungen in der Stadt zuständigen Kommissärs (ab 1787), gleichermaßen auch im familiären Kreis, wo er eine eigenartige Privatakademie zu kreieren versuchte. Mit großer Wahrscheinlichkeit lässt sich freilich annehmen, dass er aus Wien viele handschriftliche und gedruckte Musikalien mit nach Hause brachte. Im Franziskanerkloster in Dubrovnik werden einige solcher Kompositionen aufbewahrt: eine vollständige Partitur sowie Abschnitte von Glucks *Orfeo* wie auch Abschnitte aus der *Alceste* und *Iphigenie in Aulis*. Obgleich es sich nicht in allen Fällen um Sorkočevićs Wiener Akquisitionen handelt, wurden sie wahrscheinlich während früherer Italienaufenthalte besorgt. Mit seiner Hand wurde gewiss die Cavatina »Che faro' senza Euridice« abgeschrieben; sie wurde seiner Tochter Marina gewidmet (»Per la Sig.r Marina Sorgo«). Erhalten wurde auch eine ganze Reihe von Kompositionen Haydns, was Sorkočevićs musikalischen Geschmack und Interesse anschaulich macht. Die derzeit vor sich gehende systematische Musikalienerforschung im Franziskanerkloster in Dubrovnik wird möglicherweise noch manche Unterlagen ans Tageslicht bringen, die aus dieser Verbindung zwischen dem mediterranen Süden Kroatiens und dem mitteleuropäischen Wien hervorgehen.

Aus diesen Aufzeichnungen erfahren wir viele Details über Begebenheiten und Personen, die mit Wien (viel weniger jedoch mit Rijeka) verbunden sind. Vieles erfahren wir aber auch über die Eigenheiten des Tagebuchschreibers (Luka Sorkočević), über seine Einstellungen, nicht zuletzt auch über sein gesundheitliches Befinden. Sorkočević erscheint in diesen Aufzeichnungen als ein kultivierter, gebildeter Mann, der auf Grund seiner vielen Qualitäten und wegen seines offensichtlich angenehmen Naturells in den höchsten diplomatischen Kreisen aufrichtige Verehrung genossen hatte.

Quellennachweis

Luka Sorkočević: Memorie 1781–1782 (mss., Hrvatski državni arhiv – Dubrovnik)

Literatur

- ***: Auenbrugger, Josef Leopold Edler von, *Steirisches Musiklexikon*, Wolfgang SUP-PAN (hrsg.), Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1962–66, 19–20.
- BAUMAN, Thomas – Paul CORNEILSON: Adamberger, (Josef) Valentin, *NGrove*, Bd.1, 134–5.
- DEMOVIĆ, Miho: Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća, JAZU, Zagreb 1989, 187–190.
- LAMB, Andrew: Waltz, *NGrove*, Bd. 27, 72–78.
- LIBBY, Dennis – Julian RUSHTON: Piccinni, (Vito) Niccolò [Nicola] (Marcello Antonio Giacomo), *NGrove*, Bd. 8, 708–14.
- MORROW, Mary Sue: Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution, Pendragon Press, Stuyvesant, NY1988.
- MÜNSTER, Robert: Bernasconi [Wagele], Antonia, *NGrove*, Bd. 3, 433.
- NEVILLE, Don: Metastasio, Pietro, *NGrove*, Bd. 16, 510–20.
- RUSHTON, Julian: Gluck, Christoph Willibald, Ritter von, *NGrove*, Bd. 10, 24–58.
- RUSHTON, Julian: Philidor, François-André Danican, *NGrove*, Bd. 19, 560–63.
- STEVENSON, Robert – Manuel Carlos DE BRITO: Todi [née Aguiar], Luísa [Luíza] (Rosa), *NGrove*, Bd. 25, 540.
- WEBSTER, James – Georg FEDER: Haydn, (Franz) Josef, *NGrove*, Bd. 11, 171–271. (231)
- WESSELY, Helene: Martínez, Marianne, *NGrove*, Bd. 15, 918.
- WÜRTZ, Roland – Paul CORNEILSON: Fischer, Johann Ignaz (Karl) Ludwig, *NGrove*, Bd 8, 899.

a. 26. Queste matine apprens le
 venute an nunniare il 8^o de
 + Hayden per antecedente permissione
 ni d'ist, che
 l'Haydn non venne vedere le case per
 pro potire alla sua moglie dopo di
 la, che chasie
 e si dichiarò sopra el salario e le que
 che gli son mia cuoca per ritenerle
 fatto dicimamente
 dopo altri qualche salario; dopo che io son
 vede non poter
 sapere qualquesa vende la Driniper
 piace ad altri per vedere i comodi della ca
 le sua duca che
 mi fece venire
 nell'agosto
 e l'Haydn è tutto
 levato e intatto
 delle stanzamento, che d.^o M.^o Field au
 e che il d. lu
 M.^o D. Anelli trasmetterelo dalla sua po
 posto farne un ricordo, e che egli si fa
 che en mi piacere di rimettermelo un
 antagista
 con il di qua
 quel d.^o M.^o
 o che mi stadi
 nel vedentide. Parlo in persona; per
 mi

Aus dem Tagebuch von Luka Sorkočević: am 26. Dezember 1781. besuchte ihn Josef Haydn. Die Beschreibung ist in der Marginale zugeschrieben.

UDK 94(=163.6)

Vincenc Rajšp

Slowenisches Wissenschaftsinstitut in Wien
Slovenski znanstveni inštitut na Dunaju

Die Slowenen in Mitteleuropa seit dem 13. Jahrhundert

Slovinci v Srednji Evropi od 13. stoletja

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Der Begriff Mitteleuropa kommt in der slowenischen Geschichte und vor allem im Geschichtsunterricht nur selten vor. Auch der Name jenes Staates, zu dem der überwiegende Teil des slowenischen ethnischen Gebietes gehörte, wird in den Schulbüchern meist mangelhaft und inkonsequent angegeben. Statt der Bezeichnung *Heiliges Römisches Reich* (Sacrum Romanum Imperium) trifft man die Namen wie Römisch-deutsches Reich, Deutscher Staat, Heiliges Römisches Reich deutscher Nation etc. Der Name des Staates ist keineswegs irrelevant, da er für das Verständnis der historischen Abläufe in diesem Raum von Bedeutung ist. Aber auch der Begriff Mitteleuropa ist nicht überflüssig, wirkten sich doch auf dem kulturellen Gebiet die Einflüsse des breiteren Raumes, den wir als Mitteleuropa bezeichnen, nachhaltig aus.

Pojem Srednje Evrope je v slovenskem zgodovino-pisju in predvsem pri pouku zgodovine domala odsoten. Zelo pomanjkljivo in nedosledno se v učbenikih uporablja tudi ime države, v okviru katere je spadala večina slovenskega etničnega ozemlja od srednjega veka do leta 1806. Namesto imena *Sveto rimsko cesarstvo* (Sacrum Romanum Imperium) najdemo Rimsko-nemško cesarstvo, nemška država, Sveto rimsko cesarstvo nemške narodnosti itd. Ime države nikakor ni nepomembno, saj vpliva na razumevanje zgodovinskega dogajanja v tem prostoru. Prav tako pa tudi pojem Srednje Evrope ni odveč, saj najdemo v slovenskem prostoru na kulturnem področju odmeve širšega prostora, ki ga opredeljujemo kot srednjeevropskega.

Dieser Titel bringt mich etwas in Verlegenheit. Er enthält nämlich zwei Unbekannte, erstens die Frage, ob und auf welche Weise man im Zeitraum vom Mittelalter bis zum sogenannten nationalen Erwachen im 18. Jahrhundert und zur endgültigen Formierung der Nation im 19. Jahrhundert von »Slowenen« sprechen kann. Zum Anderen stellt auch der Begriff Mitteleuropa selbst eine Unbekannte dar, sowohl hinsichtlich seines Inhaltes wie seiner Grenze. Dazu kommt noch eine dritte Unbekannte, die aus dem Titel nicht ersichtlich ist, nämlich der Name jenes Staates, in dem die Slowenen seit dem 13. Jahrhundert lebten.

Beginnen wir mit der letzten Frage, mit der Frage des Staatsnamens, so heißen die offiziellen Bezeichnungen der Staaten bis zum Ende des Ersten Weltkrieges: vom Mittelalter bis zum Jahre 1806 Sacrum Imperium Romanum, Heiliges Römisches Reich; von 1804 bis 1867 Kaisertum Österreich und von 1867 bis zum Ende der Monarchie im Jahre 1918 Österreich-Ungarn. An dieser Stelle muß aber darauf hingewiesen

werden, daß in diesen Staaten nicht alle Slowenen lebten, so gab es zum Beispiel in der Republik Venedig Slowenen, aber auch im Königreich Ungarn und nicht zuletzt in Frankreich während der Zeit der Illyrischen Provinzen.

In der slowenischen Historiographie werden diese Bezeichnungen eher inkonsequent verwendet. Die Fehler treten am häufigsten bei »*Sacrum Romanum Imperium*« (Sveto rimsko cesarstvo) auf, jenem Staat also, in dem die Slowenen am längsten lebten. Der Begriff Imperium Romanum setzte sich im Jahre 1027 durch, die zusätzliche Bezeichnung Sacrum aber, die bis zum Ende des Reiches im Jahre 1806 beibehalten wurde, seit 1254.¹ In den Geschichts- und Schulbüchern trifft man statt des offiziellen Staatsnamens diverse Ersatzbezeichnungen: Römisch-Deutsches Reich, deutscher Staat, Heiliges römisches Reich deutscher Nation etc. Am konsequentesten wird der ungenau Name auf den Karten des Historischen Schulatlas² verwendet, nämlich *Römisch-deutsches Kaiserreich*.³ In der Weltgeschichte aus dem Jahre 1976 wird der Name des Staates in den meisten Fällen ungenau verwendet: *Deutscher Staat* am Beginn des 11. Jahrhunderts,⁴ die Kämpfe um den *deutschen Thron* im 12. Jahrhundert,⁵ *Heiliges Römisches Reich deutscher Nation* in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts⁶ etc. Auch das Schulbuch für die zweite Klasse des Gymnasiums⁷ verwendet im Mittelalter diverse Namen für das Heilige Römische Reich: *Deutsches Reich* unter der Dynastie der Salier (1024–1125)⁸, das *Reich (deutscher Nation)* für die Zeit der Kreuzzüge⁹, *Deutsches Reich* (um das Jahr 1300),¹⁰ *Heiliges Römisches Reich deutscher Nation*¹¹ für die Zeit des Hundertjährigen Krieges zwischen England und Frankreich, aber auch *Heiliges Römisches Reich* (für die Zeit der Reformation) und die *Grenzen des Heiligen Römischen Reiches*.¹² Die richtige Bezeichnung, *Das Heilige Römische Reich* ist richtig angeführt für die Zeit der Reformation¹³ und im Kapitel »Die Entwicklung des Absolutismus in Spanien.«¹⁴ Inkonsequent ist auch die Benennung der Gebiete der habsburgischen Erblände, zu denen Steiermark, Kärnten, Krain, Görz und Triest gehörten: diese werden (richtig) als habsburgische Länder für die Zeit vom 16. – 18. Jahrhundert,¹⁵ oder aber kurz als *Österreich* bezeichnet, was nicht ganz richtig ist, da dieser Name nicht selbständig verwendet wurde, sondern im Zusammenhang mit

¹ Österreich Lexikon, Hrsg. Richard und Maria Bamberger, Ernst Bruckmüller, Karl Gutkas, Wien 1995, Heiliges Römisches Reich, Bd. I., 490.

² Ljubljana, 1994, »Die Schulbuch- und Lehrbehelfe- Kommission beim Fachbeirat der Republik Slowenien für Erziehung und Bildung befaßte sich in der Sitzung vom 8. 6. 1994 mit dem Historischen Schulatlas als didaktisches Mittel und empfahl seine Verwendung für die Schüler der Volks- und Mittelschulen.«

³ Karte: Europa um das Jahr 1000, 17; Europa in der Zeit des Hundertjährigen Krieges, 18; Die Kreuzzüge (1094–1204), 19; Europa um das Jahr 1700, 29 und Frankreich in den Jahren 1789–1797, 31.

⁴ Svetovna zgodovina [Die Weltgeschichte], Ljubljana 1976, 242

⁵ Svetovna zgodovina 1976, 243.

⁶ Svetovna zgodovina 1976, 308.

⁷ Andrej Hozjan, Dragan Potočnik, Zgodovina 2

⁸ Zgodovina 2, 12.

⁹ Zgodovina 2, 29.

¹⁰ Zgodovina 2, 130.

¹¹ Zgodovina 2, 80.

¹² Zgodovina 2, 175, 212.

¹³ Zgodovina 2, 169.

¹⁴ Zgodovina 2, 206.

¹⁵ Zgodovina 2, 169.

dem Herrscherhaus: etwa »Herrschaft zu Österreich« im 14. und 15. Jahrhundert, im 15. Jahrhundert *Haus Österreich* für das Herrschaftsgebiet, seit dem 16. Jahrhundert aber für alle Gebiete der Habsburger im West- und Südeuropa (auch in anderen Sprachen, etwa: *Casa de Austria, Casa d'Austria, Maison d'Autriche*). Niemals bezog sich aber der Name auf das Gebiet des heutigen Österreich. Die inkonsequente Verwendung der Namen verursacht bei den Schülern zweifelsohne zusätzliche Probleme.

Die Bezeichnung **Heiliges Römisches Reich** wird im *Großen historischen Weltatlas* größtenteils richtig verwendet.¹⁶ Aber auch hier findet sich auf den Karten »Der Aufstieg des christlichen Westens vom 11. bis 13. Jahrhundert«,¹⁷ oder »Frankreich im Jahre 1180«¹⁸ der Name *Deutsches Königreich*. Ebenso trägt die Karte des Heiligen Römischen Reiches im Jahre 1648, die auch die slowenischen Länder umfaßt, den Titel *Deutschland im Jahre 1648*¹⁹.

Der Begriff **Mitteleuropa** läßt sich für den Historiker ziemlich schwer fassen, da er sich politischen oder geographischen Abgrenzungen entzieht. Er ist vielmehr als Kultur- oder kulturgeographischer bzw. kulturhistorischer Begriff tauglich. Der Begriff Mitteleuropa kommt im Historischen Schulatlas, im Schulbuch für Geschichte 2 oder im Großen Atlas der Weltgeschichte nicht vor. Die Enzyklopädie Sloweniens behandelt diesen Begriff erst seit dem Ende des 18. Jahrhundert²⁰ als »den mittleren Teil Europas zwischen dem Mittelmeer und dem Baltikum«. Für die Geschichte der Slowenen ist er wenig aussagekräftig, abgesehen von ihrer zweifelsfreien Zugehörigkeit zu diesem Raum. Keineswegs ist aber Mitteleuropa als Begriff leer und überflüssig. Im Historischen Atlas (Putzger)²¹ kommt er häufig in der Überschrift der Karten vor, so zum Beispiel: *Mittel- und Westeuropa vom 11.–13. Jahrhundert*;²² hier werden als *Mitteleuropa* das Heilige Römische Reich, aber auch Teile Polens, Ungarns und Serbiens bezeichnet; *Mitteleuropa um das Jahr 1400*²³ zählt zum Heiligen Römischen Reich, Polen und Ungarn auch einen Teil Bosniens dazu; *Mitteleuropa im 16. Jahrhundert (Wirtschaft)*,²⁴ *Mitteleuropa am Beginn der Französischen Revolution 1789*,²⁵ *Mitteleuropa nach dem 30-jährigen Krieg 1648*²⁶, wobei die Grenzen dieses Mitteleuropa nirgends klar verzeichnet sind. Auf den Karten dargestellt sind aber auch Teile Polens und Ungarns, obwohl der Großteil der Texte das Gebiet des Heiligen Römischen Reiches betrifft. In der slowenischen Ausgabe des Großen Atlas zur Weltgeschichte wurde der Begriff »Mitteleuropa« bei den Karten nicht gefunden.

¹⁶ Veliki Atlas svetovne zgodovine [Der große historische Weltatlas], Ljubljana 1999.

¹⁷ Veliki Atlas svetovne zgodovine, 72.

¹⁸ Veliki Atlas svetovne zgodovine, 84.

¹⁹ Veliki Atlas svetovne zgodovine, 113.

²⁰ Enciklopedija Slovenije 12, Ljubljana 1998, »Srednja Evropa«.

²¹ Putzger, Historischer Weltatlas Berlin, 103. Ausgabe, 2001.

²² Mittel- und Westeuropa 11. – 13. Jahrhundert, Putzger, 62.

²³ Mitteleuropa um 1400, Putzger, 80.

²⁴ Mitteleuropa im 16. Jahrhundert (um 1550) /Wirtschaft/, Putzger, 92.

²⁵ Mitteleuropa bei Beginn der Französischen Revolution 1789, Putzger, 120.

²⁶ Mitteleuropa nach dem 30-jährigen Krieg 1648, Putzger, 98.

In der Zeit der europäischen Vereinigung bekommt der Begriff »Mitteleuropa« neue Dimensionen. Die bestehenden politischen Grenzen teilen häufig Kulturräume, die eine lange gemeinsame Geschichte und Kultur hatten. Deshalb sind heute Bestrebungen im Gange, daß Europa neben einer geographischen Karte der europäischen Staaten auch eine Karte der europäischen Kulturräume bekommt.

Für eine dieser Karten ist der Titel *Kulturraum Mitteleuropa* vorgesehen. Um diesen Raum abzugrenzen, wurden zehn Kriterien erstellt. Demnach handelt es sich um den geographischen und politischen Raum, der sich zwischen den Kolonialmächten im Westen und Rußland sowie dem Osmanischen Reich im Osten befindet und als Gebiet ohne Überseeorientierung bezeichnet wird, etc. Nach diesen Kriterien gehören dazu Teile von

- Italien:** Südtirol, Trentino, Gebiet von Vicenza, Belluno, Friaul und Triest,
- Bosnien und Hercegowina:** vor allem die kroatischen Gebiete der Hercegowina,
- Serbien und Montenegro:** Vojvodina,
- Rumänien:** Gebiete im Karpatenbogen
- Rumänien, Ukraine:** Bukowina,
- Ukraine:** Galizien und Karpato-Ukraine
- Weißrußland:** Gebiet um Grodno
- Niederlande:** Groningen und Friesland, sowie das Gebiet um Maastricht
- Belgien:** deutschsprachige Gebiete mit deutscher Amtssprache,
- Frankreich:** Ostlothringen und Elsass.²⁷

Für die Slowenen besonders interessant ist die Tatsache, daß die Republik Venedig nicht zum mitteleuropäischen Raum gezählt wird; nicht einmal in diesem weiten Rahmen sind alle Slowenen vereinigt.

Noch einige Gedanken zum Begriff »Slowenen.« Auch diese Bezeichnung ist nicht eindeutig – seit dem fernen 13. Jahrhundert bis zum heutigen Tag. Wann der Begriff *Slowenen (Slouenci)* auftauchte, den Primož Trubar zum ersten Mal im Jahre 1550 verwendete und deren Sprache er im Jahre 1555 als *slowenische Sprache (slouenski jezig)*²⁸ bezeichnete, ist nicht geklärt. Wo die Grenzen dieser Sprachgruppe verliefen, überlieferte auch Trubar nicht. Jedenfalls handelt es sich hier nicht um einen Nationsbegriff für die Slowenen. Der Begriff »Nation«, der sich durch eine gemeinsame Sprache, ein gemeinsames Siedlungsgebiet, ein gemeinsames historisches Gedächtnis, bestimmte Formen der kulturellen und wirtschaftlichen Verflechtung sowie durch ein Gemeinschafts- oder Nationalbewußtsein und den Willen zum Zusammenleben manifestiert, bildete sich in Europa im 18. und 19. Jahrhundert aus.²⁹

Deshalb kann im Mittelalter weder von einer slowenischen noch von irgend einer anderen, etwa der deutschen Nation, die Rede sein. Es ist auch sinnlos, von einem deutschen Staat oder einem Staat deutscher Nation u. ä zu sprechen. Mit dem Begriff *natio* wurde damals die Landeszugehörigkeit bezeichnet, was die Daten über die

²⁷ Peter Jordan, Kulturräumliche Großgliederung Europas. Unveröffentlichtes Manuskript.

²⁸ Enciklopedija Slovenije 11, Ljubljana 1997, 165.

²⁹ Enciklopedija Slovenije 7, Ljubljana 295.

inskribierten Studenten auf den Universitäten oder seit dem 16. Jahrhundert in den Katalogen der Jesuiten bezeugen.

Zweifellos kann aber mit dem Begriff Slowenen schon seit dem Mittelalter die Bevölkerung des slowenischen Sprachgebietes, die Slowenisch, in manchen Gebieten aber auch Deutsch, Italienisch, Friaulisch oder im Osten Ungarisch sprach, bezeichnet werden.

Nach der Enzyklopädie Sloweniens bildete sich die »slowenische Identität in jenen kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen aus, die seit dem Mittelalter die Zivilisation des europäischen Westens im Übergangsraum zu ihren östlichen und Grenzgebieten kennzeichneten.«³⁰ Wobei aber natürlich berücksichtigt werden muß, daß sich in diesem Sinne die Identität aller Gesellschaftsschichten in diesem Raum ausgebildet hat.

Trotz der Geschlossenheit des Sprachgebietes waren die Slowenen schon seit dem Mittelalter auf verschiedene politische Einheiten aufgeteilt und zwar auf einzelne Länder des so genannten Innerösterreich: die Steiermark, Kärnten, Krain, das Land Görz und Triest, die seit dem 16. Jahrhundert unter der Herrschaft der Habsburger als Teil der Erbländer wohl vereint war. Aber schon im Mittelalter war die Aufteilung der Slowenen auf verschiedene Staaten zu beobachten: der Großteil der Slowenen lebte im Heiligen Römischen Reich, ein kleiner Teil im Übermurgebiet kam unter das Königreich Ungarn, während die westlichen von Slowenen besiedelten Gebiete nach dem Untergang des Patriarchates von Aquileia als weltliche Macht im Staat der Republik Venedig lagen.

Daher vermischten sich bei den Slowenen, die sich im 19. Jahrhundert zu einer reifen europäischen Nation entwickelten, in der Vergangenheit verschiedene Formen der europäischen Kultur. Die Folge dieser Aufteilung, aber auch der feudalen Zersplitterung, waren breite Kontaktzonen. Zum Einen übernahm der slowenische Raum die europäische Kultur, doch parallel dazu wirkten zahlreiche, auf dem slowenischen Siedlungsgebiet geborene (vor allem Männer) im europäischen oder zumindest mitteleuropäischen Raum.

Im Mittelalter holte das slowenische Gebiet in wirtschaftlicher und kulturellen Hinsicht den übrigen europäischen Raum ein. Es entstanden Klöster als Zentren der wirtschaftlichen und geistigen Kultur. Die günstige Verkehrslage ermöglichte die enge Verflechtung des slowenischen Raumes mit den Nachbarländern. Schon seit dem Mittelalter verliefen bedeutende Handelswege über das slowenische Gebiet. Der slowenische Bauer konnte als Säumer sowohl die Nachbarregionen als auch die »fernen« Länder kennenlernen. Die Bauern von Bischoflack kamen so bis Freising, für die Krainer Säumer waren aber auch die venezianischen Städte interessant. Ihre große Erfindungsgabe und Unternehmungslust werden in dicken Faszikeln über das Konterbandenwesen dokumentiert. Im 18. Jahrhundert wurden manche Wege der Schmuggler sogar kartographisch verewigt.

³⁰ Enciklopedija Slovenije 11, Ljubljana 1997, 166.

Die Mobilität der slowenischen Bevölkerung seit dem Mittelalter bezeugen auch die zahlreichen Pilgerwege: regelmäßige Wallfahrt (alle sieben Jahre) nach Köln (Kelmorain), zum Hl. Wolfgang (Bolfenk) nach Bayern, nach Rom, und aus den Städten des Küstenlandes sogar nach Jerusalem. Wie die Aufzeichnungen aus der Reformationszeit zeigen, war auch damals das Verlangen nach Wallfahrten groß und für die Reformatoren ein Beweis des Aberglaubens. In der darauffolgenden Epoche bis zu den Kirchenreformen des Josef II. war das Pilgern ganz besonders beliebt. Jene Grenze, die als kommende Schengengrenze im Südosten und Süden Sloweniens erwartet wird, war (außer in Istrien) die fast tausendjährige Grenze des Heiligen Römischen Reiches. Aber auch diese Grenze schloß das Staatsgebiet nicht ab, eine lebhaftere Kommunikation der Bevölkerung auf beiden Seiten war durchaus üblich. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts war diese Grenze fast ein Jahrhundert so durchlässig, daß sie der Bevölkerung diesseits der Grenze keinen Schutz vor feindlichen Einfällen aus dem Süden bot.

Der slowenische Raum war aber nicht nur durch Ereignisse mit ungünstigen Folgen mit dem Süden verflochten. Es wurden auch geistige Kontakte geknüpft, die Jahrhunderte anhielten. So stellten z. B. die Franziskaner, die aus Bosnien in die slowenischen Gebiete geflüchtet waren, enge Verbindungen her. Kulturelle Kontakte mit den südslawischen Nachbarn waren auch in Istrien sehr stark, wo die Verfechter der glagolitischen Schrift aus Dalmatien unter der slowenischen Bevölkerung tätig waren.

Auch das Übermurgebiet, das im Königreich Ungarn lag, stand in enger Verbindung mit dem südlichen Nachbarn. Der überwiegende Teil des Übermurgebietes gehörte bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Diözese Zagreb/Agram. Bedeutsam waren auch andere kulturelle Berührungen, wie zum Beispiel die Bücher des in Ormož geborenen und in Varaždin verstorbenen *Anton Vravec* (1538–1587) in der kaj-kroatischen (kajkavischen) Sprache (er selbst bezeichnete die Sprache als Slowenisch – *Szlouenzki jezik*).

Das slowenische Gebiet war eng in die kulturellen und geistigen Bewegungen des 15. und 16. Jahrhundert eingebunden. Der Humanismus setzte sich nicht nur auf dem Gebiet der Republik Venedig und in Triest durch, sondern auch im Landesinneren (in der Diözese Laibach/Ljubljana durch die Bischöfe Lamberg, Raubar etc.). Zahlreiche bedeutende Humanisten aus den slowenischen Gebieten wirkten auf der Universität in Wien: der Propst und Kanzler der Wiener Universität Thomas Prelogar war daneben auch Erzieher des Kaiser Maximilian I., oder der Wiener Humanist Bernard Perger aus Zgornja Ščavnica, der u.a. Rektor gewesen war, und andere.

Den stärksten Widerhall im 16. Jahrhundert fand im slowenischen Raum die Reformation. Die ersten slowenischen Bücher wurden gedruckt. Der überaus aktive Schreiber und Organisator Primož Trubar vermittelte in seinen Briefen an angesehene Persönlichkeiten, Fürsten und sogar den Kaiser Informationen über die Verhältnisse im Land. In den Einführungen zu den Büchern wandte er sich mit seinen Schilderungen an die breitere Bevölkerung im Staat. Die Kontakte waren aber nicht nur in die nördliche sondern ebenso in die südliche Richtung ausgerichtet, ein bedeutendes Opus bilden Bücher in kyrillischer und glagolitischer Schrift.

In der Zeit der Gegenreformation spielte das geschriebene Wort nicht die zentrale Rolle im kirchlichen und geistigen Leben. Größere Bedeutung bekamen die neuen Barockkirchen, die mit Malereien ausgeschmückt wurden.

Mit den josephinischen Reformen gewann das geschriebene Wort in der Volkssprache erneut an Bedeutung. Man kann wohl mit Recht feststellen, daß sowohl die Initiative des Laibacher Bischofs Karl von Herberstein, die kirchlichen Bücher und die Bibel ins Slowenische zu übersetzen, wie die Vorschläge des Klagenfurter Bischofs Auersperg zur Reorganisation der Diözesen (auch unter Berücksichtigung der Sprachverhältnisse), oder die slowenischen Ortsbezeichnungen auf den Karten von Haqué für Krain nach dem Jahre 1770, als auch die Aufzeichnung der slowenischen Namen auf den Militärkarten zur Zeit des Joseph II., die Epoche eines beschleunigten Wachstums und der Entwicklung der Slowenen zu einer entwickelten Nation am Ende des 19. Jahrhundert einleiteten.

Trotz diverser ungünstiger Gegebenheiten in der Geschichte, unter anderem das Fehlen eines slowenischen wirtschaftlichen und kulturellen Zentrums, aber auch eines kirchlichen Zentrums innerhalb des Sprachgebietes, trotz Aufsplitterung und des Mangels einer slowenischer Oberschicht, erlangten die Slowenen im Laufe einer nicht geradlinig verlaufenden Entwicklung ihren Nationalstaat.

Heute stehen die Slowenen vor neuen Herausforderungen der politischen Realität, eines Lebens im Vereinigten Europa. Ein Bestandteil der Nationsbildung war auch die nationale Grenze. Die Slowenen bekamen die bestehenden Grenzen erst nach dem Zweiten Weltkrieg, die in nationaler Hinsicht keineswegs optimal verliefen. Aber auch diese Grenzen verfestigten sich. Nach dem Eintritt in die Europäische Union verlieren sie aber ihre Bedeutung, was bei Manchen Unbehagen auslöst.

Wenn der Titel *Die Slowenen im Mitteleuropa* lautete, so befinden sich die Slowenen eigentlich dort, wo sie schon einmal waren. Mit den Nachbarn konnte auch in ihren Sprachen kommuniziert werden, in mancherlei Hinsicht beeinflussten auch die Kulturräume des Nachbarn den slowenischen Raum und umgekehrt. Das Bewußtsein dieser Vergangenheit und die Erfahrungen lassen die Bevölkerung des slowenischen Raumes mit Optimismus in die Zukunft blicken. Er soll dort, wo es keine Grenzen mehr geben wird, das ängstliche Abschotten hinter der eigenen Grenze in die optimistische Kreativität einer nach außen hin orientierten Zusammenarbeit verwandeln. Wo die Grenzen weiter bestehen werden, sollte ein möglichst kreatives Miteinander über diese Grenzen hinweg möglich sein. Der Begriff »Die Slowenen in Mitteleuropa« erlaubt gewiß keine »vernagelte« Einstellung.

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.oew.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, hielten 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 Striccus (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 Schrotten 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 Nedvďd 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.

UDK 821.163.6.09

Lado Kralj

Philosophische Fakultät, Universität Ljubljana
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Die Darstellung Mitteleuropas in der slowenischen Literatur

Podoba Srednje Evrope v slovenski literaturi

ZUSAMMENFASSUNG

Der Begriff Mitteleuropa hat sich schon seit seiner Entstehung kontinuierlich verändert. Er entstand im deutschen politischen Gebrauch und bezeichnete ursprünglich Deutschland und die Länder östlich davon, auf die sich schon sehr früh die deutschen Interessen richteten. Während des 1. Weltkriegs entwarf Friedrich Naumann in seinem Buch ein Mitteleuropa als Nachkriegsbund des deutschen und des österreich-ungarischen Reiches, mit besonderem Schwerpunkt auf den Völkern, die weder dem englisch-französischen Bündnis noch dem russischen Zarenreich angehörten. In der Zwischenkriegszeit umfasste der Begriff nicht mehr Deutschland, sondern nur noch die Habsburger Dynastie und die zahlreichen Völker ihres Imperiums. Im Zusammenhang damit stellte sich die Frage, ob Mitteleuropa untrennbar an die Identifikation mit dem habsburgischen Mythos gebunden ist, d. h. mit der Atmosphäre der Sicherheit, Ordnung, eines gemäßigten Konservatismus und liebenswürdiger zwischenmenschlicher Beziehungen, oder wir es auch dann mit Mitteleuropa zu tun haben, wenn wir die Negation dieses Mythos oder eine Polemik damit vorfinden.

Die slowenische Literaturgeschichte stand dem Mitteleuropa-Begriff lange Zeit eher zurückhaltend gegenüber. In früherer Zeit vor allem deshalb, weil sie sehr häufig zu national-konstitutiven Zwecken instrumentalisiert wurde: Ein Volk, das keinen Staat hat, konstituiert sich über seine Literatur. Dieser Standpunkt verschloss jedoch den Zugang zur mitteleuropäischen Idee, die häufig mit der Habsburger Monarchie identifiziert wurde. Gerade von ihr wollten die kleinen Völker sich trennen und eigene

POVZETEK

Zgodovina pojma 'Srednja Evropa' je že od vsega začetka močno spremenljiva. Pojem je nastal v nemški politični rabi in je najprej označeval Nemčijo plus dežele vzhodno od nje, kamor so bili že zelo zgodaj usmerjeni nemški interesi. Med 1. svetovno vojno je Friedrich Naumann v svoji knjigi predvidel Srednjo Evropo kot povojno zvezo Nemškega in Avstro-ogrskega cesarstva, s posebnim ozirom na narode, ki ne pripadajo ne anglo-francoski zvezi ne ruskemu cesarstvu. V obdobju med vojnama pa pojem ni več vključeval Nemčije, temveč samo še habsburško dinastijo in številne narode njenega imperija. V zvezi s tem se je vzpostavila dilema, ali je Srednja Evropa neodtujljivo vezana na identifikacijo s habsburškim mitom, tj. z atmosfero varnosti, urejenosti, umirjene konservativnosti in ljubeznivih medčloveških odnosov, ali pa imamo opraviti s Srednjo Evropo tudi takrat, kadar zasledimo negacijo tega mita ali polemiko z njim.

Slovenska literarna zgodovina je bila do pojma 'Srednja Evropa' razmeroma dolgo precej zadržana. V starejšem obdobju predvsem zato, ker je zelo pogosto bila instrumentalizirana v narodno konstitutivne namene: narod, ki nima države, se konstituira na domači literaturi. To stališče pa je zapiralo dostop do srednjeevropske ideje, saj so jo pogosto identificirali s habsburško monarhijo, in prav od nje so se mali narodi želeli odcepiti in ustanoviti lastne države. Kar zadeva slovensko besedno umetnost, v njej ne najdemo srednjeevropskih značilnosti tako zgodaj kot v glasbeni ali likovni, tj. ne moremo jih locirati že v baroku. Takratna produkcija slovenskih besedil je po obsegu tako skromna, da pač ne more nuditi zadostnega korpusa za preverjanje v

Staaten gründen. Im slowenischen Schrifttum finden sich mitteleuropäische Merkmale nicht so früh wie in der Musik und der bildenden Kunst, d. h. wir können sie im Barock noch nicht nachweisen. Die damalige Produktion von slowenischen Texten war ihrem Umfang nach so bescheiden, dass sie keinen ausreichenden Korpus für entsprechende Überprüfungen bieten kann. Dagegen widmete sich die neuere slowenische Literaturgeschichte stärker der Erforschung des literarischen Expressionismus, der sich als eminente literarische Richtung des mitteleuropäischen Raums herausstellt. Im Jahr 1984 begann unter dem Einfluss der Übersetzung von Kunderas Artikel *Die Tragödie Mitteleuropas* eine Periode der publizistischen Verwendung des Mitteleuropa-Begriffs, die bis zum Fall der Berliner Mauer bzw. bis zur Verselbständigung Sloweniens andauerte. Dabei handelt es sich um eine kulturelle Bewegung von Intellektuellen, überwiegend Schriftstellern, die im Mitteleuropa-Konzept ein Befreiungspotential sahen: Die Identität der mitteleuropäischen Kultur und ihres Geistes sollte den Völkern östlich von Berlin und Wien, die nach dem 2. Weltkrieg von der Sowjetarmee besetzt wurden, zum Widerstand und zur Befreiung verhelfen. Nach dem Fall der Berliner Mauer war die verbindende Funktion des mitteleuropäischen Raums nicht mehr notwendig, da diese bereits von der Europäischen Union ausgeübt wurde. Die Debatte, die bis dahin mit großem emotionalen Einsatz geführt worden war, verlor damit ihre Grundlage und verebbte allmählich.

Der Begriff 'Mitteleuropa' entstand im deutschen politischen Gebrauch und bezeichnete ursprünglich Deutschland und die Länder östlich davon. Wenn die Deutschen sich als Mitteleuropäer bezeichneten, wollten sie sagen, dass sie sich für eine Mittelstellung zwischen dem Westen und dem Osten entschieden hatten und sich sowohl mit dem einen als auch mit dem anderen identifizierten. In der Praxis zeigte sich diese Tendenz erstmals zwischen dem 12. und dem 14. Jahrhundert, als der Osten das Ziel der deutschen Handels- und auch Religionsexpansion wurde. Wie Jacques Le Rider feststellt, gewann in der modernen Zeit der Mitteleuropa-Begriff immer dann an Bedeutung, wenn die deutsche Kultur eine Krise oder eine tiefe Veränderung ihrer geopolitischen Identität erlebte, z. B. nach dem Dreißigjährigen Krieg, nach Napoleon oder nach der Reichsgründung von 1871 (Le Rider 9–10). Eine große Verbreitung erfuhr der Mitteleuropa-Begriff während des 1. Weltkriegs, im Zusammenhang mit dem Militärbündnis zwischen dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn. Friedrich Naumann entwarf in seinem Buch *Mitteleuropa* (1915) ein Gebiet, das Deutschland, Österreich-Ungarn und »alle Völker umfassen soll, die weder dem anglo-französischen Westbündnis noch dem Russischen Reich angehören« (Naumann

te) smeri. Pač pa se je novejša slovenska literarna zgodovina razžvela ob raziskavah literarnega ekspresionizma, ki se izkaže za eminentno literarno smer srednjeevropskega prostora.

L. 1984 se je pod vplivom prevoda Kunderovega članka *Tragedija Srednje Evrope* začelo obdobje publicistične rabe pojma 'Srednja Evropa', ki je trajalo do padca berlinskega zidu oz. do slovenske osamosvojitve. Gre za kulturno gibanje intelektualcev, večinoma pisateljev, ki so v konceptu Srednje Evrope videli osvobodilni potencial. Identiteta srednjeevropske kulture in duha naj bi narodom vzhodno od Berlina in Dunaja, ki jih je po 2. svetovni vojni okupirala sovjetska armada, pomagala do upora in osvoboditve. Po padcu berlinskega zidu združevalna funkcija srednjeevropskega prostora ni bila več potrebna, saj jo je že opravljala Evropska unija, zato je ta debata, ki se je do takrat razvijala z velikimi emocionalnimi investicijami, polagoma uplahnila.

9). Das Werk wurde ein Riesenerfolg, in einem Jahr wurden mehr als 100 000 Exemplare verkauft, und es brachte den Mitteleuropa-Begriff in den allgemeinen Wortschatz.

In der weiteren Entwicklung des Begriffs kam es vor, dass Deutschland immer weniger eine Schlüsselrolle zugeschrieben wurde, weit mehr dagegen Österreich-Ungarn, das schließlich bis zum 1. Weltkrieg der reale imperiale Rahmen der meisten mitteleuropäischen Länder gewesen war. Als Brennpunkt der Mitteleuropa-Idee galt Wien, daneben noch Budapest, Prag, Krakau, Zagreb und andere Städte. Mitteleuropa war also nach einigen Interpretationen schlicht und einfach identisch mit der österreich-ungarischen Monarchie. Und als die mitteleuropäischen Völker nach Ende des 1. Weltkriegs ihre Eigenstaatlichkeit erlangten, dürfte diese Gleichsetzung zumindest einige der Befreiten aus dem 'Völkergefängnis' von einer Mitteleuropa-Idee abgeschreckt haben. Nach dem 2. Weltkrieg verschwand Mitteleuropa schließlich aus dem politischen Lexikon, denn der Eisener Vorhang hatte Europa in West und Ost geteilt, und der Osten hatte sich auch Mitteleuropa genommen, mit Ausnahme Österreichs, das an den Westen fiel.

Es ist also schwer, Mitteleuropa eindeutig zu definieren, da der Begriff veränderbar, dehnbar und manchmal auch widersprüchlich ist. Das zeigte sich im Juni 1989, einige Monate vor dem Fall der Berliner Mauer, auf einem Symposium in Budapest zum Thema Mitteleuropa. Das Einleitungsreferat hielt Czeslaw Milosz, der Mitteleuropa definierte als »alle Staaten, einschließlich der baltischen, die im August 1939 der reale oder hypothetische Gegenstand des Handels zwischen der Sowjetunion und Deutschland waren« (Budapest Roundtable 18). Dem widersprach scharf der Österreicher Carl Artmann: Österreich sei ein integraler Bestandteil Mitteleuropas und Milosz habe nicht das Recht, Mitteleuropa nur auf die Länder des europäischen Ostens zu beschränken, die von der Sowjetunion besetzt wurden. Österreich habe sich relativ schnell aus der Besatzung befreien können, doch dürfe man es dafür nicht bestrafen (22). Die dritte Interpretation präsentierte Claudio Magris. Mitteleuropa dürfe man, so Magris, nicht mit dem deutschen historisch-politischen Begriff *Mitteleuropa* gleichstellen. Dieser bezeichne »den Konflikt der deutschen Kultur mit anderen Kulturen in dieser Region« und er setze »die deutsche bzw. deutsch-ungarische Vorherrschaft voraus« (29). Es ist bekannt, dass Magris, anstatt mit 'Mitteleuropa' mit den Begriffen 'der habsburgische Mythos', 'die habsburgische Kultur' und der 'Donauraum' operiert. Drei stark engagierte Schriftsteller aus dieser Region haben also drei sehr unterschiedliche Konzepte: Mitteleuropa ohne Wien – Mitteleuropa mit Wien – und das habsburgische Wien mit dem Donauraum, was aber nicht Mitteleuropa ist.

Zu den slowenischen Schriftstellern kommen wir noch. Doch zuerst muss man darauf hinweisen, dass sich mitteleuropäische Merkmale im slowenischen Schrifttum nicht so früh finden wie in der Musik und der bildenden Kunst, wir sie also nicht schon im Barock feststellen können. Die damalige Produktion slowenischer Texte ist ihrem Umfang nach so bescheiden – Janez Svetokriški (Ioannes Baptista a Santa Cruce), Rogerij Ljubljanski (Rogerius Labacensis), *Processio Locopolitana* – dass sie keinen ausreichenden Korpus für derartige Untersuchungen bieten kann. Was aber die slowenische Literaturgeschichte anbelangt, hat sich diese auch bei der Erforschung

späterer Perioden nur ungern und selten mit der Frage der europäischen Identität befasst, und so fand sie wichtigere Indizien dafür erst in der slowenischen Literatur Ende des 19. Jahrhunderts, völlig zuverlässige dagegen in der Zwischenkriegszeit. Woher diese Zurückhaltung der slowenischen Literaturgeschichte? Früher lag der Grund wahrscheinlich darin, dass bei den Slowenen, ähnlich wie bei anderen kleinen Völkern des mitteleuropäischen Raums, die Literaturgeschichte ein besonderes Problem war; sehr häufig wurde sie nämlich zu national-konstitutiven Zwecken instrumentalisiert. Die slowenische Literaturgeschichte hatte sich bis vor kurzem fast gänzlich dieser Pflicht verschrieben, wenn auch nicht immer ohne selbstkritische Reflexionen. So schreibt z. B. Ivo Grafenauer, der wahrscheinlich erste moderne slowenische Literaturhistoriker, schon 1909 im Vorwort zu seiner *Geschichte der modernen slowenischen Literatur*: »Die politischen Ziele des erwachenden Volkes treten so stark in den Vordergrund, dass die literarische Kunst ihre Magd wird. Die Literatur, die Poesie hat eine Bedeutung nur als patriotisches Werk« (Grafenauer 2). Oder, wie viel später Cornis-Pope und Neubauer feststellen: »Die Literatur in der Volkssprache war oft ein Präludium zur Staatsbildung oder gar die Voraussetzung dafür« (Cornis-Pope/Neubauer 12). Bei diesem Stand der Dinge war die Idee eines Mitteleuropa natürlich störend, da sie für viele identisch war mit der österreichisch-ungarischen Monarchie, und von ebendieser Monarchie musste man sich, so schien es, so bald wie möglich emanzipieren und völlig unabhängig eine ganze Reihe kleiner, neuer Staatengebilde erschaffen.

Wenn wir uns umsehen, stellen wir die etwas weniger bekannte Tatsache fest, dass die Literatur nicht nur bei den kleinen Völkern zu national-konstitutiven Zwecken instrumentalisiert wurde. Tatsächlich begann dieser Prozess, charakteristisch für das 19. Jahrhundert, in jenen Gesellschaften, die Probleme mit ihrer Identität hatten, und das waren Deutschland, Italien und einige skandinavische Länder. Deutschland spielte hier eine paradoxe Rolle: Die grundlegenden Ideen über die nationale Literatur stammten von Herder und den deutschen Romantikern und wurden dann für das nationale Erwachen der kleineren Völker in Ost- und Südosteuropa verwendet. »Deutschland exportierte sein Identitätsproblem nach Osten und verschlechterte es dadurch noch« (Cornis-Pope/Neubauer 12).

So die ältere Literaturgeschichte. Die neuere Literaturgeschichte in Slowenien steht dem Konzept Mitteleuropa zurückhaltend gegenüber aus Gründen, die Janko Kos genauer formuliert. Kos stellt folgende Fragen: Kann das Phänomen der mitteleuropäischen Literatur mit literaturhistorischer, d. h. wissenschaftlicher Strenge erforscht werden, oder geht es lediglich um eine aktualistische und publizistische Tendenz? Diese wurde geboren, um Janko Kos zu ergänzen, aus dem brennenden Wunsch einiger Intellektueller in den 80er Jahren, dass die zahlreichen kleinen Nationen, die von der Sowjetunion nach dem 2. Weltkrieg ihrer europäischen Identität beraubt wurden, durch einen gemeinsamen Auftritt im Namen einer historischen (mitteleuropäischen) Idee die Fesseln dieser sowjetischen Besatzung sprengen. Die Idee einer mitteleuropäischen Kultur bzw. eines mitteleuropäischen Geistes sei, so Kos, von Anfang an von einer inneren Widersprüchlichkeit belastet, von einer konfliktträchtigen Zerrissenheit zwischen dem habsburgischen Mythos auf der einen und

den antihabsburgischen Befreiungstendenzen der Völker des Donauraums auf der anderen Seite. Die Einheit der mitteleuropäischen Kultur kann nur vom habsburgischen Mythos ausgehen, einen anderen Ursprung hat sie nicht. Kos definiert den habsburgischen Mythos als ein besonderes Verhältnis zur Welt, das sich gegen den nationalen, politischen, moralischen und sozialen Radikalismus wendet, ein Verhältnis, das

einem gemäßigten Konservatismus erwächst, einem rationalen *Savoir-vivre* und dem Willen zur Erhaltung des Status quo in einer Welt der Vernunft, eines Gleichgewichts der Kräfte, der lebenswürdigen Zwischenmenschlichkeit, vor allem aber der Sicherheit, deren Garant mehrere Jahrhunderte die Habsburger Monarchie mit ihrer rationalen Bürokratie, den Reformbestrebungen und ihrer zivilrechtlichen Ordnung war (Kos 51).

Und dieser Mythos, dieses besondere Weltgefühl sei charakteristisch nur für die österreichische, nicht aber auch für andere Literaturen des Donauraums: »Möge dieser habsburgische Mythos noch so wichtig sein für den 'Geist' der neueren österreichischen Literatur von Grillparzer bis zu den nostalgischen Gefühlen bei Roth oder Musil, muss man natürlich darauf hinweisen, dass er keinesfalls typisch ist für die Literatur in anderen mitteleuropäischen Ländern.« Vielleicht ist Prof. Kos bei seinem Schluss etwas zu rigoros, doch ist seine Analyse deshalb sehr wichtig, weil er in die Mitteleuropa-Debatte schon früh, im Jahre 1991 'Magris' Begriff des 'habsburgischen Mythos' eingeführt und ihn als unverzichtbaren Referenzpunkt aufgestellt hat. Claudio Magris prägte den Begriff 1963 in seinem Buch *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, doch weckte das Werk erst im Jahr 2000 größere Aufmerksamkeit, als es in Wien in deutscher Übersetzung erschien.

Man muss aber mindestens ein Segment anführen, wo die neuere slowenische Literaturgeschichte das Mitteleuropa-Konzept dennoch als relevante Grundlage der wissenschaftlichen Forschung ansieht: bei Studien über den literarischen Expressionismus. Dieser entstand in Berlin und weitete sich dann über Wien fast ausschließlich auf die Literaturen der mitteleuropäischen Völker aus. Er tauchte auf in der slowenischen, kroatischen, ungarischen, tschechischen, slowakischen, polnischen, rumänischen, teilweise auch in der bulgarischen und serbischen Literatur (vgl. Kralj 71–117). Wenn wir also den literarischen Expressionismus als internationale Erscheinung ansehen, ist das ausschließlich eine Domäne Mitteleuropas – die französische und die angelsächsische Literatur blieben ihm verschlossen. Manchmal trifft man in literaturhistorischen Abhandlungen anstatt der Bezeichnung 'Mitteleuropa' auch auf poetische Synonyme: 'die Landschaften östlich von Triest' (S. Wollmann), 'europäisches Zwischenfeld' oder 'litteratura Danubiana' (Z. Konstantinović, und auch andere). Die geographische Begrenzung des Expressionismus auf Mitteleuropa ist umso ungewöhnlicher, wenn wir die Verbreitung anderer großer literarischer Richtungen berücksichtigen, z. B. der Romantik, des Naturalismus oder des Symbolismus, die als neue, schöpferische Initiativen immer von ganz Europa und auch von der ganzen Welt angenommen wurden. Sofort muss man auch den etwaigen Einwand zurückweisen, dass diese geographische Begrenzung ausschließlich die Folge des deutschen kulturellen Einflusses auf die erwähnten Literaturen und Völker ist, da uns schon ein flüchtiger Blick zeigt, dass zahlreiche Werke der expressionistischen Lite-

ratur ausdrücklich mit Österreich-Ungarn polemisieren. Sie erheben den Vorwurf, es sei ein 'Völkergefängnis' und prangern das Vorgehen der deutschen und der österreichischen Armee im 1. Weltkrieg an. Kurzum: Mitteleuropa und der literarische Expressionismus sind völlig komplementär. Einerseits zeigt sich das Wesen Mitteleuropas am überzeugendsten im Expressionismus, andererseits hat sich der Expressionismus vor allem in Mitteleuropa ausgebreitet, woanders dagegen fast gar nicht.

Die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen nationalen Literaturen im mitteleuropäischen Raum waren so stark und charakteristisch, meint Zoran Konstantinović, dass man von einem 'interethnischen Strukturmodell der Literatur' sprechen müsse. Hier verflochten sich geographische, soziologische und literaturhistorische Gesichtspunkte. Konstantinović spricht von der Einheit der politischen und sozialen Struktur innerhalb des mitteleuropäischen Raums (man könnte hinzufügen, dass es sich eigentlich um den habsburgischen 'Ordo' handelt, die habsburgische Gesellschaftsordnung) und dass diese »die Gemeinschaft in der Entwicklung und in den geistigen Manifestationen« zur Folge hat. Ein charakteristischer gemeinsamer Zug ist z. B., dass die expressionistische Literatur in Mitteleuropa mehrheitlich eine Überdosierung des avantgardistischen Formalradikalismus vermeidet und sich nicht völlig von der literarischen Tradition entreißen kann, d. h. vom Symbolismus, oder sie greift manchmal noch weiter zurück, bis zu folkloristischen Elementen. Diesen Feststellungen von Konstantinović könnte man z. B. die einheitliche Periodisierung des Expressionismus in der mitteleuropäischen Literatur hinzufügen: Diese begann sozusagen ohne Ausnahme mit dem Jahr 1918, d. h. mit dem Ende des 1. Weltkriegs, der deutsche Expressionismus begann dagegen schon 1910. Das ist noch immer ein achtjähriger Rückstand, doch erschien er den Literaturhistorikern verschwindend gering und im Vergleich zu der langsamen Rezeption früherer literarischer Richtungen empfanden sie das als großen Fortschritt. Fran Petre stellte z. B. 1954 über den slowenischen Expressionismus zufrieden fest, dies sei »die erste literarische Strömung in der slowenischen Entwicklung, die nicht mit Verspätung« eingesetzt habe (Petre 643).

In neuerer Zeit arbeiten an der Erforschung der Literaturen Mitteleuropas eifrig die Mitarbeiter einer umfassenden internationalen Studie. Sie kommen aus aller Welt – es sind mehr als 120 – und sie handeln nach dem Motto »Rethinking Literary History«. Sie versuchen also, neue methodologische Modelle anzubieten und damit auf die heftige Kritik zu antworten, die die klassische Geschichtsschreibung und mit ihr auch die Literaturgeschichte erlebt. Die Kritik richtet sich vor allem gegen die chronologische, kontinuierliche Darbietung von historischem Material, mit dem Vorwurf, es sei manipulativ, ideologisch, daneben mehr fabulierend als wissenschaftlich. Die Mitarbeiter gehen davon aus, dass sich die vorgeworfenen Fehler vermeiden lassen, wenn man die Logik des nationalen Interesses überwindet, d. h. die Logik einer Literaturgeschichte, die die Schaffung einer Nation unterstützt. Zu diesem Zweck muss ein größeres und vertikal übergeordnetes Untersuchungskorpus ausgewählt werden. Ein solches Korpus haben die Mitarbeiter bereits bearbeitet und eine Literaturgeschichte in drei Teilen verfasst mit dem Titel *Oxford Comparative History of Latin American Literary Cultures*. Neben einer anderen Korpusauswahl liegt eine der methodologischen Innovationen auch darin, dass in möglichst hohem Maße die übliche Chrono-

logie durch ein Netz miteinander verbundener 'Knoten', d. h. kulturologischer Querschnitte, ersetzt wird. Das Korpus im ersten Projekt war also das gesamte Lateinamerika; das zweite Projekt, das noch auf den Druck wartet und ebenso in 3 Teilen erscheinen wird, trägt den Titel *History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Der Reichtum in der Vielfalt, die große Zahl der behandelten Literaturen (oder, im zweiten Projekt, sogar Sprachen), die Dynamik der Interaktionen zwischen ihnen – all das soll eine andere, lebendigere, obwohl natürlich weniger präzise, umfassende und systematische Literaturgeschichte ermöglichen, denn der Leser bekommt auf aleatorische Art und Weise über ein gewünschtes Segment nur so viel Material, wie es das Netz der 'Knoten' im jeweiligen Fall ermöglicht.

Versuchen wir mit Hilfe dieses Netzes die Frage zu beantworten, ob die slowenische Literatur zu Mitteleuropa gehört. Dazu verwenden wir einen der Knoten – *Städte als Schauplätze der hybriden Identität und polykulturellen Produktion*. Wurden die slowenischen Literaten in einer solchen Stadt geformt? Die Antwort ist wahrscheinlich 'ja', denn Wien entspricht sehr gut dieser Beschreibung. Die Identität Wiens war auf verschiedene Weisen hybrid und polykulturell, hier floss das gesamte österreichisch-ungarische Imperium zusammen, und Proletarier mit tschechischen Namen kennen wir gut aus den Werken von Ivan Cankar. Natürlich schöpften die slowenischen Literaten schon seit Prešeren aus der geistigen Atmosphäre Wiens, denn sie studierten an der Wiener Universität (die slowenischen Humanisten noch früher, im 15. Jahrhundert). Das Verhältnis zu Wien war komplex, zum Teil antagonistisch, zum Teil symbiotisch, denn Wien war der Mittler nicht nur der deutschen, sondern jeder fremden Kultur und Literatur, jedes internationalen Einflusses, z. B. von mindestens drei literarischen Richtungen: des Naturalismus, Symbolismus und Expressionismus. Das war ein Prozess, den sehr gut der Titel einer angesehenen katholischen Zeitschrift der Zwischenkriegszeit ausdrückt – *Dom in svet* (Heim und Welt). Die slowenische Literatur musste das schwierige Gleichgewicht halten zwischen Heim und Welt, zwischen dem Prinzip der Traditionserhaltung und der Öffnung für Neues, Fremdes, Internationales. Und die 'Welt' war für die Slowenen sehr lange, bis zum 2. Weltkrieg, Wien; hier lebte einst eine recht zahlreiche Kolonie slowenischer Studenten. Josip Stritar beispielsweise trennte sich von Wien (oder seiner Umgebung) überhaupt nicht mehr, bis er zum Sterben in die Heimat zurückkehrte.

Die Repräsentation Wiens als moderne Großstadt, gleichzeitig auch als Ort des geistigen Leidens, ist bei Prešeren und Stritar noch abwesend, besonders scharf ist sie bei Ivan Cankar und danach noch bei Slavko Grum oder Stanko Majcen. Beim Gegensatz zwischen 'Heim' und 'Welt' neigt sich die 'Welt' zur Negativität. Erinnern wir uns nur an das Wiener Arbeitermilieu in der Vorstadt Ottakring, dieser mitteleuropäischen urbanen Hölle, in der unglückliche Seelen aus allen Ecken der Monarchie dahinsiechten, wie wir aus Cankars Erzählungen *Das Haus der Barmherzigkeit* und *Nina* ersehen können. Diese Atmosphäre wird völlig verschärft und grotesk deformiert in Grums Drama *Das Ereignis in der Stadt Goga* oder auch in seinen Kurzgeschichten, die als Material dazu anzusehen sind. Die fiktive Stadt Goga, die auf den Fundamenten von Cankars *Spuk im Florianital* entstand, ist der umfassend-

te slowenische Beitrag zur literarischen Repräsentation Mitteleuropas, obwohl das Bild wegen seiner grotesken Verzerrung nicht sehr angenehm ist. Das Grundmotiv ist das Bedürfnis nach Gemütlichkeit, das wir auch als Bedürfnis nach Sicherheit und Schutz interpretieren können. Es geht natürlich um eine Variante des 'habsburgischen Mythos', bzw. der Ordnung, um Nostalgie nach dem gesicherten und konservativen Status quo, nach einer Welt, die sich nicht verändert und in der die Menschen miteinander lebenswürdig und etwas jovial verkehren. Deshalb ist die Stadt Goga statisch, verschlafen, mehr einem provinziellen Marktflecken ähnlich als einer Großstadt. Und trotzdem, trotz dieser Schutzmaßnahmen geschehen in Goga schreckliche Dinge, die Ermordung eines Kindes außerhalb der Stadt, in der Stadt wiederholte Vergewaltigungen und ein weiterer Mord. Deshalb arbeitet die Gesellschaftsordnung als ununterbrochene Überwachungsmaschine, jeder überwacht jeden, was große Beklommenheit auslöst. Dieses Syndrom nennt Freud, ein großer Kenner der mitteleuropäischen Verhältnisse, das 'Unbehagen in der Kultur'. Die Gemütlichkeit, die sich nach außen zeigt, verdeckt oder verdrängt immer voluntaristisch eine existentielle Beklommenheit, die früher oder später manifest herausbricht, am pragmatischsten bei Franz Kafka. In Majcens expressionistischer Literatur, vor allem in seinen Dramen, breiten sich die Kontrolle und die Beklommenheit aus dem 'Heim' auf die 'Welt' aus, auf den mitteleuropäischen, multinationalen Raum: Vor Grauen wahnsinnig gewordene Ukrainer warten im Gefängnis auf ihre Erschießung durch die österreichische Soldateska (der Einakter *Apokalypse*), die serbische Zivilbevölkerung wird arrogant malträtiert von der österreichischen Besatzungsarmee, die multinational ist, denn unter den Offizieren sind auch ein Slowene und ein Jude (*Kasija*). Eine solche Vogelperspektive auf den mitteleuropäischen Raum wird natürlich ermöglicht durch den 1. Weltkrieg, dieses traumatische und wichtige expressionistische Thema, so auch in France Bevks Einakter *In der Tiefe* oder im Kriegstagebuch von Andrej Čebokli.

Diesen schnellen Überblick über die mitteleuropäischen Merkmale der slowenischen Literatur muss man wahrscheinlich mit Grum auch beenden, genauer: beenden muss man ihn Ende der 30er Jahre, d. h. am Anfang des 2. Weltkriegs. Die Zwischenkriegszeit war nämlich dem habsburgischen Mythos verbunden, die Zeit nach dem 2. Weltkrieg dagegen überhaupt nicht mehr. Deshalb bekommt das Mitteleuropa-Konzept, das nach langer Zeit wieder auftaucht, neue, andersartige Züge und Ziele.

* * *

Der angesehene tschechische Schriftsteller Milan Kundera veröffentlichte im November 1983, sechs Jahre vor dem Fall der Berliner Mauer, in der französischen Zeitschrift *Le débat* den Essay *Die Tragödie Mitteleuropas*, der im Jahr darauf im *New York Review of Books* als Nachdruck erschien (26. April 1984), um sich dann in Übersetzungen explosionsartig über die gesamte Weltpresse auszubreiten. Schriftsteller und Intellektuelle, die hinter dem Eisernen Vorhang lebten oder von dort emigriert waren, erkannten sofort, dass Kundera etwas angesprochen hatte, »was uns schon lange nicht nur auf den Herzen, sondern auch auf der Zunge lag«, so Drago Jančar (Jančar 88): Er löste das Befreiungspotential Mitteleuropas aus. Die Russen hatten

Mitteleuropa besetzt, hatten dieses weite Territorium zu einem farblosen Lager gemacht, zum Ostblock, und den mitteleuropäischen Geist der Ausrottung und dem Vergessen preisgegeben. Der Westen ließ dieses Sterben ruhig zu, eigentlich bemerkte er es gar nicht mehr. Und nun hatte Kundera den Geist Mitteleuropas wiedererweckt, er berief sich auf die einstige Einheit und schuf aus einer Reihe einzelner, untereinander sogar zerstrittener Völker die Hoffnung auf etwas, was einer Front ähnelte, etwas, was der Westen vielleicht unterstützen würde.

Die Prämisse von Kunderas Konzept ist, dass Europa schon immer in zwei Hälften geteilt war, die sich getrennt entwickelten: »Das eine war an das antike Rom und die katholische Kirche gebunden, das andere in Byzanz und der orthodoxen Kirche verankert. Nach 1945 verschob sich die Grenze zwischen den beiden Europas mehrere hundert Kilometer nach dem Westen, und verschiedene Völker, die sich immer westlich gefühlt hatten, wachten auf und mußten feststellen, daß sie nun im Osten waren« (Kundera 133). Mitteleuropa, das sind also vor allem jene Völker und Gebiete östlich von Berlin und Wien und westlich von Moskau, die nach dem Ende des 2. Weltkriegs von der russischen Armee besetzt wurden – und ein solches Verständnis von Mitteleuropa hat das Bewusstsein der Schriftsteller und Intellektuellen aus diesem Gebiet entscheidend mitgeprägt, denn noch kurz vor dem Fall der Berliner Mauer verteidigte es Czeslaw Milosz bei dem erwähnten Symposium in Budapest, obwohl in präziser Form. Das heißt aber, dass der Begriff in seinem modernen Gebrauch nach 1983 wieder mit einem sehr bestimmten Profil ins Leben gerufen wurde, das in der Geschichte bis dahin unbekannt war, und das dieses Profil vor allem politischer und ideologischer Natur war. Der Begriff konnte sich natürlich aufgrund seiner großen Beliebtheit schnell entwickeln und ausweiten und er übernahm mit der Zeit auch einige historiographische und kulturologische Merkmale aus seinen früheren Bedeutungen, doch der Schwerpunkt des neu errichteten Begriffs blieb dennoch politisch. Mitteleuropa wurde schlicht und einfach als Befreiungsmotto im Kampf gegen den Kommunismus verstanden. Der Kommunismus aber wurde gleichgesetzt mit Russland, mit der russischen Weltanschauung:

Die Welt der Russen fasziniert uns und zieht uns an – vorausgesetzt, wir sind in Distanz zu ihr; in dem Moment, in dem sie sich um uns schließt, enthüllt sie ihre schreckliche Fremdheit. Ich weiß nicht, ob sie schlechter ist als unsere, aber ich weiß, daß sie anders ist: Rußland kennt andere (größere) Dimensionen des Unglücks, hat eine andere Vorstellung von Raum (ein Raum, so riesig, daß ganze Völker von ihm geschluckt werden), einen anderen Zeitbegriff (langsam und geduldig), eine andere Art zu lachen, zu leben und zu sterben. Deshalb empfinden die Länder Mitteleuropas ihr Schicksal nach 1945 nicht nur als eine politische Katastrophe: es ist auch ein Angriff auf ihre Zivilisation. Der tiefere Sinn ihres Widerstandes ist der Kampf um die Erhaltung ihrer Identität – oder anders ausgedrückt: um die Erhaltung ihrer 'Westlichkeit' (Kundera 136–137).

Mit diesem Mitteleuropa-Konzept, das als Motto des Widerstands gegen den Kommunismus bzw. gegen Russland formuliert wird, wendet sich Kundera an die Intellektuellen aus der literarischen Sphäre und fordert sie auf, sich politisch zu engagieren – ein Modell, das davor in den 60er Jahren von J. P. Sartre erstellt wurde, jedoch in einem anderen, genau umgekehrten politischen Kontext. Das Modell setzt voraus, dass die

Literatur besondere Macht hat; deshalb kann ein engagierter Schriftsteller ein erfolgreicher Kämpfer für humanistische Ziele sein. Er engagiert sich, indem er nicht mehr nur auf dem Gebiet der Ästhetik schreibt, sondern auch auf dem Gebiet der politischen Aktion. Dabei ging Kundera, ob er sich dessen bewusst war oder nicht, von einer älteren Vorstellung des Begriffs Mitteleuropa aus, von der wir schon gesprochen haben: dass die Literatur in der Nationalsprache ein Präludium zur Staatsformung oder sogar die Voraussetzung dafür ist. Die gesamte Vorstellung Kunderas von Mitteleuropa stützt sich also auf das Axiom über die besondere Macht der Literatur bzw. Kultur:

Die Identität eines Volkes oder einer Zivilisation wird reflektiert von und ist konzentriert in dem, was von Geist und Seele geschaffen wurde – in dem, was man gemeinhin unter 'Kultur' versteht. Wenn diese Identität ausgelöscht zu werden droht, wird das kulturelle Leben entsprechend intensiver und wichtiger, bis die Kultur selbst zum Lebenswert wird, um den sich alle Menschen scharen. Deshalb spielen in jeder Revolution in Mitteleuropa das gemeinsame kulturelle Erbe und die zeitgenössischen kreativen Anstrengungen eine so große und entscheidende Rolle – größer und entscheidender als je in einer anderen europäischen Massenrevolution (Kundera 134).

Wenn er schon den Begriff Mitteleuropa wiedererweckte, musste er auch zum habsburgischen Mythos Stellung beziehen, dessen war sich Kundera bewusst. Das tat er wie folgt: Weil Mitteleuropa sich aus einer so großen kulturellen Vielfalt zusammensetzt, ist es sein Idealziel, ein Europa im Kleinen zu werden, ein verkleinertes Modell von Europa. Und diese Möglichkeit bot sehr wohl schon, bot unersetzlich das österreich-ungarische Imperium, das seine Bewohner in ihrer Unwissenheit gesprengt hatten. »Das österreichische Kaiserreich hatte die große Chance, Mitteleuropa zu einem starken geeinigten Staat zu machen. Aber die Österreicher waren leider selbst hin- und hergerissen zwischen einem arroganten pangermanischen Nationalismus und ihrer eigenen mitteleuropäischen Mission. Es gelang ihnen nicht, eine Föderation gleichberechtigter Nationen zu bilden, und ihr Scheitern war das Unglück für ganz Europa. Die anderen Nationen Mitteleuropas sprengten in ihrer Unzufriedenheit ihr Reich 1918 auseinander, ohne zu begreifen, dass es trotz seiner Unzulänglichkeiten unersetzlich war« (Kundera 137).

Kunderas Artikel löste eine Flut des Beifalls, der Unterstützung und weiterer Beiträge aus, oder, wie Drago Jančar es formulierte: »Das mitteleuropäische Thema erblühte auf den Seiten der Kulturzeitungen« (Jančar 93), natürlich vor allem in den Ländern mit kommunistischen Regimes. Einer der angesehensten Unterstützer von Kunderas Konzept wurde der ungarische Schriftsteller György Konrád, der in den 90er Jahren auch Präsident des Internationalen P.E.N. und Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Künste war. In seinem Artikel *Der Traum von Mitteleuropa* stellte Konrád einige wichtige neue Aspekte vor. Einerseits trug er einige Vorbehalte zusammen: Es stimmt, die Idee eines Mitteleuropa dürfte konservativ sein, oder es ist eine Utopie, oder es sind vielleicht nur Träume, wie schon der Titel impliziert, doch auf der anderen Seite hat diese konservative, utopische, träumerische Idee einige unumstrittene Qualitäten. Sie ist visionär und vermutlich haben die Visionen eine Chance, verwirklicht zu werden. Und das Ziel der Visionen? Eine Konföderation. »Die mitteleuropäische Konföderation durch unsere kulturellen und per-

sönlichen Beziehungen vorwegzunehmen – ein kühner Versuch!« In einer solchen Konföderation gälte das mitteleuropäische Prinzip der 'blühenden Vielfalt der Bestandteile, des Selbstbewusstseins der Diversität'. Das ist natürlich nur eine Vision und Mitteleuropa bleibt für Konrád noch immer ein komischer Klub, aber dennoch: »Ein komischer Klub, zu dem es sich lohnt, dazuzugehören« (Konrád 89).

Peter Handke, der berühmte österreichische Schriftsteller, dessen Mutter Slowenin war und der aus Interesse an seinen Wurzeln Slowenien viel bereist und mit Sympathie darüber geschrieben hatte, war bei der Mitteleuropa-Idee ganz anderer Meinung. Nach dem Fall der Berliner Mauer habe der Wunsch nach Mitteleuropa die Slowenen dazu gebracht, sich von Jugoslawien abzuspalten, und diesen Schritt lehnte Handke polemisch und vehement ab: »Nein, das zunehmende Wegdriften so vieler Slowenen von ihrem großen Jugoslawien, 'hin zu Mitteleuropa', oder 'zu Europa', oder 'zum Westen', nahm ich lange nur als bloße Laune [...] Denn nichts, gar nichts, drängte bis dahin in der Geschichte des slowenischen Lands zu einem Staat-Werden. Nie, niemals hatte das slowenische Volk so etwas wie einen Staatentraum« (Handke 38–39). Seine sarkastische Aussage über Mitteleuropa als meteorologischer Begriff fiel in einem Interview für die Toriner Tageszeitung *La Stampa* am 6. Januar 1987 und dann noch im gleichen Jahr in Slowenien, auf einer Pressekonferenz in Vilenica, wo ihm ein Preis verliehen wurde. Dieser Auftritt wirbelte viel Staub auf, schließlich wird der Vilenica-Preis für schriftstellerische Leistungen vergeben, die im Geiste Mitteleuropas entstehen. Die Aussage ist nicht autorisiert, denn sie taucht in journalistischen Texten auf, doch beginnt sie immer mit dem Satz »Mitteleuropa hat für mich lediglich eine meteorologische Bedeutung«, und sie endet mit: »Mitteleuropa, ein Begriff, den ich nie in einer ideologischen Bedeutung verwenden würde, ist eine Angelegenheit, die mit meteorologischen Erscheinungen verbunden ist«.

Sobald wir 'Meteorologie' durch den recht verwandten Begriff 'Geographie' ersetzen, stellen wir fest, dass Handke direkt mit Kundera polemisiert. Dieser weist nämlich ausdrücklich darauf hin, dass die Mitteleuropäer den Ausdruck 'Europa' auf besondere Weise verstehen: »Für sie ist Europa kein geographischer Begriff, sondern ein geistiger, gleichbedeutend mit dem Wort 'Westen'« (Kundera 133). Handke dagegen beharrt im mittleren Teil seiner Aussage spöttisch auf Geographie, denn er spricht über seine Wanderungen in den Julischen Alpen, von den Wolken über ihnen, über die Landschaften nördlich der Alpen, wo es regnerisch und bewölkt ist, und über den slowenischen Karst im Süden, wo der Wind weht, die Sonne scheint und Kiefern und Feigen wachsen. Absichtlich verzichtet er auf die metaphysische Ladung des Ausdrucks und beharrt auf dem rein Konkreten. Es scheint, als sei ihm als ausgewiesenen Individualisten oder sogar Subjektivisten jeder Auftritt in der Gruppe fremd, jede Gruppeneuphorie, und auch, dass ihm schon die jugoslawische Föderation die verwirklichte Idee des Zusammenlebens verschiedener Völker bedeutete und er sich mit ihrem Zerfall nicht versöhnen konnte:

Slowenien gehörte für mich seit je zu dem großen Jugoslawien, das südlich der Karawanken begann und weit unten, zum Beispiel am Ohridsee bei den byzantinischen Kirchen und islamischen Moscheen vor Albanien oder in den makedonischen Ebenen vor Griechenland, endete (Handke 19–20).

Auf Handkes meteorologische Provokationen antwortete Drago Jančar. Er räumte ein, dass die mitteleuropäische Identität manchmal etwas zwanghaft gesucht wurde und dass es vielleicht schon zu viel des allseitigen Geredes über das Thema gebe, vor allem, weil nicht nur die Qualifizierten sich zu Wort meldeten: »In den Mund nahmen es auch viele professionelle Phrasendrescher und zerkauten es zu einer formlos-abstrakten, rhetorischen Masse« (Jančar 89). Doch das Wesen der Mitteleuropa-Idee hatte für ihn noch immer sein Gewicht erhalten. Noch einmal machte er auf das Phänomen des 'Kulturbabylons' aufmerksam, d. h. der Vielfalt, des Gesinnungspluralismus, der Zersplitterung und der Vielsprachigkeit. Für ihn sind das Werte, die trotz der gegenläufigen und gewaltsamen Macht der Geschichte, die über diese Gegend zieht, Hoffnung geben, »neue Hoffnung«. Nach dem Fall der Berliner Mauer und der slowenischen Verselbständigung versah Jančar diesen Artikel mit einem Zusatz, in dem er feststellt, dass sich die Utopie verwirklicht habe, es aber nicht gesagt sei, dass die Slowenen in dieser neuen Zeit bestehen können, da sie die lange Sklaverei geistig verkrüppelt haben mag. Im Nachhinein sei das Thema Mitteleuropa nur noch das Zeugnis einer ideologischen Zeit. »Was uns wirklich verbindet im mitteleuropäischen Raum, ist ziemlich wage. Heute zeigt sich plötzlich, dass uns mehr der Widerstand gegen seine Teilung verband, als verwandte kulturelle Fragen« (Jančar 93). Das ist ein ziemlich pessimistischer Gedanke, der aber bestätigt, dass die publizistische Behandlung des Themas Mitteleuropa nun zu Ende ist.

* * *

Die publizistische Verwendung des Begriffs flackerte auf und verebbte wieder; nach dem Fall der Berliner Mauer und in der Zeit der Annäherung an die Europäische Union bestand kein Bedarf mehr danach. Und doch war diese Denkart über Mitteleuropa, die 1984 in der Zeitschrift *Nova revija* mit der Übersetzung von Kunderras Artikel *Die Tragödie Mitteleuropas* begann, von allen anderen in Slowenien die intensivste und trug den höchsten Grad an Bewusstsein in sich. Im Rahmen der vorliegenden Studie schien es notwendig, einige dieser Artikel mit der gleichen Aufmerksamkeit zu behandeln, als ginge es um literarische Texte. Das Argument für diesen Ansatz war, dass diese publizistischen Texte (Essays) schließlich von Literaten verfasst wurden und dass mindestens ein Teil dieses Materials auch in ihre Literatur mit einfluss. Wäre diese Studie nach einer strengeren Systematik verfahren, dann hätte sie nur literarische und wissenschaftliche Texte berücksichtigt, doch dann wäre ein wesentlicher Teil der Entwicklung des Begriffs 'Mitteleuropa' einfach unberücksichtigt geblieben.

Wir haben drei Verwendungen des Begriffs 'Mitteleuropa' behandelt – die wissenschaftliche, literarische und publizistische – und auf den ersten Blick lebt jede ihr eigenes Leben. Doch nur auf den ersten Blick, denn es gibt Wechselwirkungen zwischen ihnen. Die literaturwissenschaftliche Verwendung ist aufgrund der schwachen Textbasis zurückhaltend und von niedriger Frequenz, sie lebt erst auf beim literarischen Expressionismus, der sich als eminente literarische Richtung Mitteleuropas erweist. Die literarische Verwendung taucht evident gerade dort auf, im Expressionismus, doch hat sie kein Bewusstsein von sich: Die expressionistischen Schriftstel-

ler waren sich nicht bewusst, dass sie mitteleuropäische Themen behandelten, einige zählten sich nicht einmal zum Expressionismus (z. B. Slavko Grum). Die publizistische Verwendung entstand formal zwar als aktualistische, ideologische Antwort auf die unerträgliche Herrschaft der kommunistischen Regimes, die von der Sowjetunion nach der Besetzung Osteuropas Ende des 2. Weltkriegs errichtet wurden, doch berief sie sich gleichzeitig unvermeidlich auch auf frühere Feststellungen der wissenschaftlichen und literarischen Verwendung.

In den kommenden Jahren wird sich vor allem die Wissenschaft mit diesem Gebiet befassen. Sie muss eine grundlegende Systematik schaffen, bei der sich sofort mindestens zwei miteinander verbundene, große Fragen stellen: 1) Kann nach dem 2. Weltkrieg überhaupt noch mitteleuropäische Literatur geschrieben werden und 2) kann mitteleuropäische Literatur nur im Spannungsfeld zum habsburgischen Mythos entstehen? Anders ausgedrückt: Schreibt Drago Jančar mitteleuropäische Literatur, da sich seine Helden in einer historischen und geographischen Welt bewegen, die genau so ist? Oder geht es nur noch um eine postmoderne Reflexion, da Jančar nicht mehr wesentlich, existentiell an den habsburgischen Mythos gebunden ist, so wie auch kein anderer Schriftsteller nach dem 2. Weltkrieg?

Literatur

- »Budapest Roundtable, The.« *Cross Currents* 10 (1991): 17–30.
- Busek, Erhard und Gerhard Wilfing (Hrsg.). *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*. Wien: Edition Atelier, 1987.
- Cornis-Pope, Marcel und John Neubauer. *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe. Theoretical Reflections*. New York: American Council of Learned Societies Occasional Paper, 2002.
- Grafenauer, Ivan. *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva.1. Od Pohlina do Prešerna*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1909.
- Handke, Peter. *Abschied des Träumers vom Neunten Land*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Jančar, Drago. »Srednja Evropa med meteorologijo in utopijo.« *Srednja Evropa*. Peter Vodopivec (Hrsg.), o. c. 87–94.
- Konrád, György. »Der Traum von Mitteleuropa.« *Aufbruch nach Mitteleuropa*. Erhard Busek und Gerhard Wilfing (Hrsg.), o. c. 87–97.
- Konstantinović, Zoran (Hrsg.). *'Expressionismus' im europäischen Zwischenfeld*. Innsbruck: Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften, 1978.
- Konstantinović, Zoran. »Expressionismus in Südosteuropa. Fragen der Gemeinsamkeiten.« *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. 1. Stuttgart: Erich Bieber, 1980. 715–719.
- Kos, Janko. »Srednja Evropa kot literarnozgodovinski problem.« *Srednja Evropa*. Peter Vodopivec (Hrsg.), o. c. 41–53.
- Kralj, Lado. *Ekspressionizem*. Ljubljana: DZS, 1986.
- Kundera, Milan. »Die Tragödie Mitteleuropas.« *Aufbruch nach Mitteleuropa*. Erhard Busek und Gerhard Wilfing (Hrsg.), o. c. 133–144.

Magris, Claudio. *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Milano: Einaudi, 1963.

Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay Verlag, 2000.

Le Rider, Jacques. *Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffs*. Wien: Deuticke, 1994.

Naumann, Friedrich. *Mitteleuropa*. Berlin: Reimer, 1915.

Petrè, Fran. »Slovenska književnost med obema vojnama.« *Nova obzorja*. 7. 11 (1954): 633–647.

Vodopivec, Peter (Hrsg.). *Srednja Evropa*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.

UDK 73/76(497.4)

Damjan Prelovšek

France-Stele kunstgeschichtliches Institut der Forschungszentrum der Slowenischen
Akademie für Wissenschaften und Künste, Ljubljana
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana

Slowenische bildende Kunst und ihre Einbindung in den mitteleuropäischen Raum

Slovenska likovna umetnost in njena vpletenost v srednjeevropski prostor

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Der Beitrag behandelt die traditionelle Spannung in der slowenischen bildenden Kunst zwischen dem Mittelmeerraum und dem Norden, wobei mit dem letzteren mehr oder weniger Mitteleuropa gemeint ist. Wenn man doch versucht, diesen ziemlich unpräzisen geographisch-kulturellen Begriff mindestens ein wenig abzugrenzen, kann man sagen, daß es dabei um die Länder geht, die dem westeuropäischen Kulturkreis gehören, jedoch in mancher Hinsicht auch darüber hinaus gehen, ohne ihren westeuropäischen zivilisatorischen Wurzeln untreu zu werden, wobei sie in geographischer Hinsicht nicht zu West-, Süd-, Nord- oder Osteuropa gehören. Im Falle Sloweniens waren das vor allem Süddeutschland, Böhmen und Österreich. In der Geschichte hatten Einflüsse aus diesen Ländern verschiedene Auswirkungen auf den slowenischen ethnischen Raum, was jeweils vor allem von den momentanen dynastischen und kirchlichen Verbindungen abhängig war. Eine stärkere und längerfristige Anlehnung an die mitteleuropäische Kultur hatte jedes Mal auch ein mehr oder weniger ausgeprägtes Zurückkehren zu Italien zur Folge. Nach der Konsolidierung der absolutistisch geregelten zentralisierten Monarchie überwog in Slowenien endgültig der Einfluß Wiens und dadurch derjenige der mitteleuropäischen Kultur, die aber auch selbst noch viele mediterrane Elemente beinhaltete. Jedoch gingen diese Einflüsse nie

Prispevek obravnava tradicionalno razpetost slovenske likovne umetnosti med Mediteran in sever, pri čemer gre v zadnjem primeru bolj ali manj za Srednjo Evropo. Če skušamo ta sicer dokaj ohlapni geografsko-kulturni pojem vsaj nekoliko zamejiti, potem lahko rečemo, da gre za dežele, ki pripadajo zahodnoevropskemu kulturnemu krogu, vendar ga v marsičem tudi presejajo, čeprav se ne oddaljujejo od svojih zahodnoevropskih civilizacijskih korenin, medtem ko v zemljepisnem pogledu ne sodijo v zahodno, južno, severno in vzhodno Evropo. V primeru Slovenije so bile to predvsem južna Nemčija, Češka in Avstrija. V zgodovini so vplivi teh dežel različno posegali v slovenski etnični prostor, kar je bilo odvisno zlasti od trenutnih dinastičnih in cerkvenih povezav. Močnejši in dolgotrajnejši naslon na srednjeevropsko kulturo je vsakič izzval tudi bolj ali manj izrazito vračanje k Italiji. Z utrditvijo absolutistično urejene centralizirane monarhije je v Sloveniji dokončno prevladal vpliv Dunaja in z njim srednjeevropske kulture, ki pa je tudi sama nosila še veliko mediteranskih elementov. Vendar pa ti vplivi nikoli niso potekali samo enosmerno iz severa proti jugu, ampak se je tudi nekatere slovenskim umetnikom posrečilo uveljaviti v širšem srednjeevropskem prostoru, kar velja za generacijo slovenskih impresionistov (Jakopič, Grohar, Jama, Strnen) in še zlasti za arhitekta Jožeta

nur in einer Richtung, von Norden nach Süden, sondern gelang es auch einigen slowenischen Künstlern, sich im weiteren mitteleuropäischen Raum zu etablieren, was für die Generation der slowenischen Impressionisten (Jakopič, Grohar, Jama, Sternen) und vor allem für den Architekten Jože Plečnik gilt, der entscheidend die österreichische und die tschechische Kunst beeinflusste. Nach dem Zweiten Weltkrieg verblaßten ein bißchen die Kontakte zu Mitteleuropa, nicht zuletzt auch wegen der politischen Gründe. Die slowenischen Künstler suchten sich Vorbilder eher in den westeuropäischen Kulturzentren und in Nordamerika, aber in der letzten Zeit kommt es langsam wieder auch zur Erneuerung der traditionellen Verbindungen mit den einmal nahen ausländischen Städten. Inwieweit die slowenische Kunst überhaupt noch in Mitteleuropa verankert ist und inwieweit das letztere noch sich selbst treu geblieben ist, wird aber die Zeit zeigen.

Plečnika, ki je odločilno posegel v avstrijsko in češko umetnost. Po drugi svetovni vojni so povezave s Srednjo Evropo nekoliko zamrle, nenazadnje tudi zaradi političnih razlogov. Slovenski umetniki so se raje zgedovali pri zahodnoevropskih kulturnih središčih in pri severni Ameriki, vendar v zadnjem času počasi spet prihaja do obnavljanja tradicionalnih povezav z nekdanjimi bližjimi tujimi mesti. Koliko pa je slovenska umetnost sploh še zasidrana v Srednji Evropi in koliko je slednja še zvesta sama sebi, pa bo pokazal čas.

Die slowenische Kultur und mit ihr auch die bildende Kunst stand immer in der Spannung zwischen Italien und dem europäischem Norden, wobei der letztere in etwa dem entsprach, was wir heute unter dem Begriff Mitteleuropa verstehen. Abgesehen davon, was Mitteleuropa überhaupt ist, beziehungsweise, welche Länder es umfaßt, ist für unsere Behandlung mindestens eine ganz generelle Definition davon notwendig. Zur bildenden Kunst des sogenannten Mitteleuropa gehört grundsätzlich alles, was nicht ausgesprochen westeuropäisch ist, aber doch Merkmale der westeuropäischen christlichen Zivilisation aufweist. Wieviel konnten der Mittelmeerraum oder der Norden zur slowenischen Kunst beitragen, war von verschiedenen Faktoren abhängig, unter welchen auch die nationale Zugehörigkeit der Feudalherren keine vernachlässigbare Rolle spielte. Die meisten Künstler kamen nämlich zu uns durch verschiedene Beziehungen der führenden Adelsfamilien, deren Sitze in den meisten Fällen außerhalb des slowenischen ethnischen Territoriums waren. Durch die Formierung der historischen Länder differenzierte sich auch das Bild der Kunst, so daß es nicht möglich ist, über einen einheitlichen Strom der Einflüsse zu sprechen. Das slowenische Küstenland und das Görzer Gebiet gehörten immer eindeutig zum italienischen Einflußbereich und reagierten kaum jemals auf die mitteleuropäischen Initiativen, wohingegen der Steiermärker und der Kärntner Teil Sloweniens für die letzteren sehr empfänglich waren. Der zentrale Teil Sloweniens, d.h. das gesamte Territorium Krains, schöpfte aber aus den beiden Richtungen. Die kirchliche Abgrenzung zwischen Salzburg und Aquileia verlor langsam an Bedeutung und spielte – mindestens hinsichtlich der Kunst – eine untergeordnete Rolle. Die einzige Ausnahme dabei war die mittelalterliche Kirchenarchitektur in Unterkrain, die mit ihrer betonten mediterranen Tektonik ziemlich lange den Aquileier Mustern folgte.

Im Mittelalter kamen in unsere Länder vom Westen her viele wandernde lombardische Steinmetzen und friaulische Maler, die auf eine volkstümliche Weise die italienischen Neuheiten verbreiteten. Trotzdem orientierte sich die Architektur größtenteils am Geschehen in den deutschen Ländern, vor allem in Bayern, aus dem, wie

gesagt, die meisten dynastischen Verbindungen stammten. Im 13. Jahrhundert kam allerdings ein großer Teil des slowenischen Territoriums unter die tschechische Krone von Premisl Otokar II., aber seine Herrschaft war von zu kurzer Dauer, um in der Kunst bleibendere Spuren zu hinterlassen. Mit dem Aufstieg der Grafen von Cilli und mit ihrer europäischen Politik kam es dazu, daß die Künstler begannen, sich mit mehr Ambition in Mitteleuropa Vorbilder zu suchen. Als ein bescheidenes, jedoch außerordentlich hochqualitatives Echo der französischen, wahrscheinlich über Deutschland gekommenen Kathedralenkunst entstand um das Jahr 1400 die Marienkappelle der Abteikirche in Cilli (Celje). Der Schwerpunkt des kreativen Schaffens wurde damals aber von Süddeutschland nach Böhmen verschoben, wo die Prager St.-Veits-Kathedrale, eine der größten Errungenschaften der mitteleuropäischen Gotik, von der Dombauhütte Peter Parlers gebaut wurde. Bei diesem Bau bildete sich eine Reihe der Baumeister und Steinmetzen aus, die später auch nach Slowenien kamen. Am aktivsten waren sie in Pettau (Ptuj) und seiner Umgebung, worüber insbesondere das alte Presbyterium der Pfarrkirche in Zgornja Hajdina (von ca. 1390) und die dreischiffige Marienkirche in Ptujška gora (von ca. 1400), eine Perle der slowenischen Gotik, zeugen. Gleichzeitig entstanden einige außergewöhnliche Statuen, die zum Gipfel des sogenannten europäischen »Weichen Stils« gehören. Daß es sich dabei um eine breitere Welle der Parlerkunst handelte, zeigen deren Echos im Chor des alten Laibacher (Ljubljanaer) Domes, wie auch im Schiff der Pfarrkirche in Krainburg (Kranj), in den Kartäuserkirchen in Pleterje und Žiče und in der Propsteikirche und dem Dominikanerkloster in Pettau.

In der Spätgotik begann sich auch in Slowenien der aus den deutschen Ländern kommende Typ der Hallenkirche zu etablieren, der sich aber wegen der Nähe Italiens nie völlig durchsetzte. Obwohl das 15. Jahrhundert auf dem Gebiet der Malerei eine goldene Ära der Freskos war, derer Autoren größtenteils aus Friaul und aus Görz kamen, sind nicht gerade viele gotische Tafelmalereien erhalten geblieben. Die Werke von höherer Qualität waren in der Regel aus deutschen Ländern importiert, so zum Beispiel das Marien triptychon aus der Pettauer Propsteikirche, das um 1460 vom Salzburger Bürger und anerkannten Künstler Konrad Laib gemalt wurde, und der ehemalige Hauptaltar der Krainburger Pfarrkirche. Den Krainburger Altar mit den Aquileier Patronen der Pfarrei bestellten die Pilger aus Krainburg zwischen den Jahren 1500 und 1510 in Köln, am wahrscheinlichsten in der Werkstatt vom so genannten Meister des Bartholomäus-Altars. Heute ist es der Stolz der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien.

Die osmanischen Einfälle und die religiösen und sozialen Unruhen führten Ende des 15. Jahrhunderts zu einer Stagnation, aus der die slowenischen Länder lange keinen Weg finden konnten. Das 16. Jahrhundert verging im Zeichen der Befestigung der Städte und Schlösser. Die besten Experten waren die Italiener. Nach der Errichtung Innerösterreichs kamen sie über die steirische Stadt Graz auch in die slowenischen Länder. Für ein Aufblühen der Renaissance und des Manierismus gab es in den ökonomisch schwierigen Zeiten keine richtigen Bedingungen. Unter den wichtigeren Werken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts muß man die Bemalung der Pilgerkirche der hll. Primus und Felician oberhalb von Stein (Kamnik) (1504) erwähnen. Die

Freskos sind Arbeit eines unbekanntenen Künstlers aus dem Norden, der auch die damalige italienische Malerei kannte. Dank dem Laibacher Bischof Krištof Rauber entwickelte sich die Hauptstadt Krains für eine kurze Zeit zum Zentrum des Humanismus in Slowenien. Bei der Einrichtung seiner Residenz in Oberburg (Gornji grad) engagierte der Bischof den in Schwaben ausgebildeten Bildhauer Osbalt Kittel, der für die neue Kapelle in der dortigen Kirche im Jahre 1527 unter anderem den St. Andreas-Altar gestaltete. Der Protestantismus brachte allerdings keine bedeutenden Schöpfungen der bildenden Kunst hervor, dafür errang man aber in der Buchkultur mit Dalmatins Übersetzung der Bibel, die mit den Holzschnitten der deutschen Graphikkünstler ausgestattet war, ein beneidenswertes Niveau.

Die ganze Zeit bis zum Ende des 17. Jahrhunderts gab es vereinzelte Versuche, das Land aus der Lethargie zu wecken, in der es wegen der unaufhörlichen osmanischen Gefahr steckte. Um das Jahr 1600 malte zum Beispiel ein wandernder mitteleuropäischer Maler nach italienischen und niederländischen graphischen Vorlagen die Decke für den Hauptsaal »Stara grofija« (Alte Grafschaft) in Cilli. Die vor allem in Bayern entstandenen graphischen Darstellungen der Werke zeitgenössischer europäischer Meister waren eine Quelle der Inspiration für die heimischen Maler, die aus ihnen mit größerem oder kleinerem Erfolg einzelne Motive kopierten; sie dienten aber auch als Vorlagen bei der Bemalung von Schloßsälen und Kirchen. Unter den wenigen größeren Kirchenbauten sollte man mindestens die Marienwallfahrtskirche in Puščava pod Pohorjem erwähnen. Errichtet wurde die Kirche von den Mönchen des Klosters St. Paul in Kärnten, die sie Anfang der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts auch vergrößerten und ihr nach dem Vorbild des Salzburger Domes einen Dreikonchenabschluß anbauten. In den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts gründete der Polyhistor Johann Weikhard Valvasor am Schloß Bogenšperk eine bedeutende graphische Werkstatt, die eine Art Auftakt für das Aufblühen des Laibacher Barocks am Anfang des neuen Jahrhunderts darstellte. Anders wie später in der ausgesprochen italienisch ausgerichteten Academia operosori überwog in Valvasors Kreis der Geschmack der nördlichen bildenden Kunst. In seiner Nähe wirkte auch der noch heute unerforschte niederländische Maler Almanach, der in der letzten Zeit in der slowenischen Kunstgeschichtsschreibung für großes Aufsehen sorgte.

Auf eine ganz andere Weise blühte die Barockkunst in der Steiermark, denn Graz behielt die führende Position auch nach dem Ende Innerösterreichs. Die günstigen Verhältnisse zogen eine Reihe ausländischer Maler in die Stadt, unter ihnen die Bayern Hans Adam Weissenkirchner (1646–1695) und Franz Josef Ignatz Flurer (1688–1742), die beide auch auf dem slowenischem Territorium wirkten. Generell kann man aber sagen, daß in unserer Barockmalerei der führende Platz der Steiermark gehörte. Unter den Künstlern Krains errang größeren Ruhm Franz Karl Remb (1675–1718) aus Radmannsdorf (Radovljica), der es zu einem der hochangesehenen Wiener Maler seiner Zeit schaffte und einige Jahre vor seinem Tod zum Direktor der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein wurde. Auf eine ähnliche Weise machte sich Franc Andrej Šega (1711–1787) aus Rudolfswert (Novo mesto) in der Hauptstadt Bayerns einen Namen als Medailleur. Von den wichtigeren Ausländern, die im Barock im Land Krain malten, kann man nicht das umfangreiche Gesamtwerk von Martin Johann Schmidt

(1718–1801) aus dem österreichischen Krems unbeachtet lassen, dessen Werke in Laibach, Velesovo und Oberburg erhalten blieben.

In der steirischen Baukunst herrschten weiche gewellte Formen vor, die über Wien und Graz aus Süddeutschland und Böhmen in unsere Länder kamen. Die Wände der Kirchenräume gingen allmählich in eine durchsichtige Membran über, die sich mit ihrer Deckenbemalung illusionistisch in Richtung Himmel ausbreitete. Die Krainer Architektur, verankert ziemlich fest in der mediterranen Tektonik, erlebte nie eine solche Öffnung gegenüber den mitteleuropäischen Initiativen.

Die entscheidende Wende in Richtung Mitteleuropa erlebte Slowenien nach der Mitte des 18. Jahrhunderts durch die absolutistische Politik der Habsburger. Das neugegründete Theresianum in Wien versetzte den Standort der Adelsausbildung in das Zentrum des Reiches, was auch die Kunstideale der wichtigsten Gesellschaftsschicht der Kunstauftraggeber änderte. Die teure Führung des Krieges gegen Frankreich und Preußen zwang zum allgemeinen Sparen. Das zeigte sich in einem kleineren allgemeinen Interesse für Kunst und in einem rationelleren Verhältnis zur Architektur. Damals endeten die Reisen der Gehilfen quer durch Italien, und die künftigen Baumeister begannen, ihre an der Wiener Akademie angeeigneten Kenntnisse in Deutschland und Böhmen zu vervollkommen. Nachdem einige österreichische Baumeister gekommen waren, endete die Periode des fruchtbaren Dialogs mit dem Mittelmeerraum. Die slowenische bildende Kunst wurde völlig mitteleuropäisch, obwohl sie in einen viel kleineren Rahmen gezwängt wurde. Der Wiener Hof bemühte sich allerdings noch immer, dem französischen zu folgen, aber das konnte man im Randgebiet des Staates kaum spüren. Die zentralisierten und bürokratisierten Kunstinstitutionen des Staates inthronisierten den bürgerlichen Biedermeierstil als eine Antwort auf den glänzenden französischen »style Empire«. Die Reichweite der slowenischen Kunst erstreckte sich danach nur noch bis Wien. Zu Professoren an der Wiener Akademie der bildenden Künste wurden in dieser Zeit der etwas bescheidenen Kunst der Landschaftsmaler Lovro Janša (1749–1812) aus Breznica bei Radmannsdorf und der Görzer Franc Kavčič (1755–1828), der mit seinen großformatigen Kompositionen als einer der vornehmeren Vertreter des mitteleuropäischen Klassizismus gilt. Andererseits etablierte sich in der österreichischen Baukunst des Vormärz der Laibacher Jožef Šemerl (Schemerl) von Leytenbach (1754–1844), vor allem als geschickter Organisator und Experte für Wasserbauten.

Zum Teil änderten sich die Verhältnisse nach der Märzrevolution, als in Österreich eine größere künstlerische Freiheit entstand, auf die die slowenischen Länder nicht vorbereitet waren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts schafften die Brüder Janez (1850–1889) und Jurij Šubic (1855–1890) den Sprung von der väterlichen Werkstatt zu den akademischen Titeln. Ihre Tätigkeit zwischen Wien, Paris, Prag, Athen und der deutschen Stadt Kaiserslautern war bald durch den frühen Tod der beiden unterbrochen. Ihr um wenige Jahre jüngerer Landsmann aus Poljanska dolina bei Bischofslack (Škofja Loka), Anton Ažbe (1862–1905), malte nach seinem Studium in Wien relativ wenig, dafür gründete er aber in München seine berühmte Privatschule, die auch einige spätere führende europäische Maler besuchten, wie beispielsweise V. Kandinsky, A. Javlensky, L. Kuba und einige andere. Damit schrieb er sich für alle Zeiten in die Geschichte der mitteleuropäischen Malerei ein.

Einen neuen Aufschwung in Richtung der internationalen Horizonte erlebte die slowenische Kunst erst während der Sezessionszeit. Die Architekten Maks Fabiani (1865–1962), in dessen Adern viel slowenisches Blut kreiste, und Jože Plečnik (1872–1957) beteiligten sich nach ihren Ausbildungsjahren in der Hauptstadt Österreich-Ungarns aktiv an der Erneuerung der Kunst. Beide wirkten gerade in der Schlüsselphase der Wiener Moderne mit, als ein Kreis der Architekten unter der Führung von Otto Wagner mit dem Historismus brach und den Weg für den späteren Stil des Funktionalismus bereitete. Das Wiener Gebäude Portois & Fix von Fabiani und das Zacherl-Haus von Plečnik, in der Nähe des Stephansdoms, stellen zwei extreme Entwicklungsmöglichkeiten der Sezessionsarchitektur dar. Am Stadtrand von Wien ging Plečnik noch einen Schritt weiter mit der Heiliggeistkirche, einem der ersten sakralen Eisenbetonbauten in der Welt. Nach dem Ersten Weltkrieg erreichte er den Gipfel seines Schaffens in Böhmen mit dem Umbau der Prager Burg für den ersten tschechoslowakischen Präsidenten Tomaš Garrigue Masaryk. Im Vergleich zu seinen Erfolgen scheinen relativ bescheiden die allerdings unumstrittenen Erfolge der Gruppe der Impressionisten, in der neben ihrem Leiter Rihard Jakopič (1869–1943) noch Ivan Grohar (1867–1910), Matija Jama (1872–1947) und Matej Sternen (1870–1949) waren, obwohl gerade diese Maler später die slowenische Kunst zwischen den beiden Kriegen bestimmten. Plečniks Arbeit erreichte Weltgeltung besonders nach der großen Pariser Ausstellung im Jahre 1986.

Während der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen verlor Wien seinen ehemaligen Charme für die slowenischen Künstler und sie bevorzugten es, an der Prager oder Agramer (Zagreber) Akademie der bildenden Künste zu studieren. Nur der Triester Avgust Černigoj (1898–1985), der stärker mit der italienischen Avantgarde verbunden war, machte seine Ausbildung in München und am Weimarer Bauhaus. Der Begriff Mitteleuropa verlor nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Teilung des Kontinents auf zwei Blöcke seine Bedeutung und wurde für die politischen Machthaber sogar politisch verdächtig. Allerdings blieb Jugoslawien formell außerhalb der genannten Teilung, aber es öffnete sich lange nicht gegenüber dem Westen. Das Geschehen hinter dem Eisernen Vorhang war uninteressant für die slowenischen Künstler; sie versuchten eher, sich an Paris und andere Metropolen der Weltkunst anzunähern. Einer der wenigen, die international berühmt wurden, ist unser in Wien lebender Landsmann, der Architekt Boris Podrecca (geb. 1940).

Nach dem Fall der Berliner Mauer lebte auch das ehemalige Mitteleuropa auf, aber die moderne slowenische bildende Kunst orientierte sich noch lange nach den Vereinigten Staaten Amerikas. Erst in der neueren Zeit kommt es erneut zur Annäherung an die Länder des deutschen Sprachraumes. Das slowenische Sich-Öffnen verläuft aber hauptsächlich auf der Ebene der alternativen Kunst, deren Ausdrucksmittel vorwiegend nicht zur bildenden Kunst gehören. Deswegen ist es sehr schwer zu sagen, wie fest wir Slowenen in der Tat heute noch in der mitteleuropäischen Kultur verankert sind, auf deren Tradition alle unsere größten Errungenschaften gründen.

Hinweis zur Literatúrauswahl

Der erste, der den Anteil der heimischen Kreativität und die Verbundenheit der letzteren mit Mitteleuropa und Italien zeigte, war France Stele in seinem Überblick über die slowenische Kunst (Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih [Umriß der Kunstgeschichte der Slowenen], Ljubljana 1924). Obwohl er später seine Erkenntnisse in vieler Hinsicht ergänzte, stellt das erwähnte Buch hinsichtlich der Frage unserer kulturellen Verankerung im mitteleuropäischen Raum noch immer einen nützlichen Führer dar. Besonders viel Beachtung fand Steles These von den regionalen Konstanten der slowenischen Kunst, die die Gesetzmäßigkeiten des Ausdruckes in der bildenden Kunst einzelner slowenischer Regionen behandelt. Am konsequentesten berücksichtigt wurde diese These von Nace Šumi bei seiner Erforschung der Barockarchitektur (Ljubljanska baročna arhitektura [Laibacher Barockarchitektur], Ljubljana 1961; Baročna arhitektura [Barockarchitektur], Ljubljana 1969). Detailliert befaßte sich mit den Fragen der Konstanten und der mitteleuropäischen Einflüsse auf die slowenische bildende Kunst Emilijan Cevc in seinem Übersichtsbuch Slovenska umetnost [Slowenische Kunst] (Ljubljana 1966) und bei seinen Erforschungen der mittelalterlichen und frühbarocken Plastik (Srednjeveška plastika na Slovenskem [Mittelalterliche Plastik in Slowenien], Ljubljana 1963; Poznogotska plastika na Slovenskem [Spätgotische Plastik in Slowenien], Ljubljana 1970; Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom [Bildhauerkunst in Slowenien zwischen Gotik und dem Barock], Ljubljana 1981). Ein neuer Versuch des ganzheitlichen Überblicks der slowenischen Kunst wurde von Nataša Golob herausgegeben, unter Mitwirkung von mehreren anderen Autoren (Umetnost na Slovenskem [Kunst in Slowenien], Ljubljana 1998). Mit der Bildhauerkunst der slowenischen Steiermark und deren Verbundenheit mit dem österreichischen Teil des genannten Landes befaßte sich Sergej Vrišer (Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem [Barocke Bildhauerkunst in der slowenischen Steiermark], Maribor 1963). Anica Cevc war die erste, die auf die Verbindungen mit der österreichischen Steiermark im Rahmen der Barockmalerei aufmerksam machte (insbesondere in: Anton Lerchinger, Zbornik za umetnostno zgodovino, Neue Reihe V–VI, Ljubljana 1959). Im Jahre 1992 organisierten »Zveza zgodovinskih društev Slovenije« und das österreichische »Institut für Ost- und Südosteuropaforschung« ein Symposium zum Thema »Wien und die Slowenen« (»Dunaj in Slovenci«), worüber der gleichnamige Symposiumsbericht veröffentlicht wurde (Ljubljana 1994). Janez Höfler studierte die Kärntner Wandmalerei und ihre Verbundenheit mit dem Land Krain (Die gotische Malerei Villachs: Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts, Villach 1981 und 1982). Er war auch einer der Initiatoren der Ausstellung der gotischen Kunst in Slowenien und des darauffolgenden internationalen Symposiums (Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien – Il gotico in Slovenia, Ljubljana 1994). Außerdem veröffentlichte Höfler unlängst eine Anthologie mit Beiträgen von ausländischen und inländischen Forschern über die Verbindungen zwischen der slowenischen und der bayerischen Kunst im Mittelalter (Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik, Regensburg 2003). Unter den jüngeren Forschern, die sich den mitteleuropäischen Problemen der slowenischen Kunst widmen, muß man Barbara Murovec erwäh-

nen (Likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji [Kunstquellen für die Deckenmalerei des Barocks in Slowenien], Zbornik za umetnostno zgodovino, Neue Reihe XXXIX, Ljubljana 2003).

UDK 78:271.5(497.4)"15"

Tomaž Faganel

Musikwissenschaftlichen Institut das Forschungszentrum der Slowenischen Akademie für
Wissenschaft und Künste, Ljubljana

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti
in umetnosti, Ljubljana

Der Einfluß der slowenischen Jesuiten auf die musikalischen Zustände in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert

Prispevek slovenskih jezuitov h glasbeni podobi Srednje Evrope v 17. stoletju

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Die slowenische kulturelle Auslieferung ist mit den Jesuiten seit ihrer Ansiedlung Ende des 16. Jahrhunderts auf das breitere slowenische Gebiet eng verbunden. Die Einheit des religiösen und kulturellen Wirkens der Gesellschaft in Slowenien formte die einheimische katholische Intelligenz und festigte die religiöse Mission der Gesellschaft. In der durchdachten Tätigkeit der Gesellschaft hatte die Musik auch in Slowenien eine besondere Rolle. Die slowenischen Hauptquellen *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis* und *Historia Seminarii Labacensis* sind auch auf dem Gebiet der Musik mit den Berichten anderer Jesuitenzentren der Provinz vergleichbar. Die Angaben über die musikalische Tätigkeit im Seminar für Musik, die Jesuiten gründeten es vier Jahre nach der Gründung des Collegiums, ermöglichen keinen genauen Einblick in die Musikpraxis der slowenischen Jesuiten. Aus ihr können wir auf die Leistungsfähigkeit und die Besetzungen, die den gewöhnlichen mehrstimmigen barocken vokal-instrumentalen Partituren entsprechen, auf die Verbindungen mit den Tätigkeiten verschiedenartiger Bruderschaften, Musiktheater und Tanz, Schlüsse ziehen. Die Behauptung, daß die Jesuiten die slowenische Intelligenz und damit

Slovensko kulturno izročilo je z jezuiti od njihovega prihoda na širše slovensko ozemlje konec 16. stoletja tesno povezano. Enovito versko in kulturno delovanje Družbe na Slovenskem je sooblikovalo domačo katoliško inteligenco in utrdilo versko poslanstvo Družbe. V njenem domišljenem delovanju je imela glasba tudi na Slovenskem posebno mesto. Glavna slovenska jezuitska vira *Historia annua Collegii Labacensis Societatis Jesu* in *Historia Seminarii Labacensis* sta tudi za področje glasbe primerljiva s poročili drugih središč province. Navedbe o glasbenem delu v Glasbenem seminarju, ljubljanski jezuiti so ga ustanovili 4 leta po ustanovitvi kolegija, omogočajo umišljeno sliko glasbene prakse slovenskih jezuitov. Ta kaže na zmožljivosti in sestav, ki ustreza običajnim in mnogoglasnim baročnim vokalno-instrumentalnim partituram, na povezavo z delovanjem raznovrstnih bratovščin, glasbenim gledališčem in plesom. Trditev, da so jezuiti oblikovali slovensko inteligenco in s tem kulturo, je glede na vire nesporna tudi glede na kasnejše delovanje jezuitskih alumnov, od katerih so se mnogi posvetili glasbi. Primer skladatelja p. Dolarja in njegov opus po dokazuje, da je bil razvoj nadpovprečno nadarjenega muzika

die Kultur geformt haben, ist den Quellen nach unanfechtbar, auch, wenn wir das spätere Wirken der Absolventen der Jesuitenschule, unter welchen sich viele der Musik widmeten, betrachten. Das Beispiel des Komponisten Pater Dolar und seines Werkes beweist, daß die Entwicklung des überdurchschnittlich begabten Musikers im Ordensrahmen möglich und beachtet war, die Ergebnisse seines musikalischen Schaffens waren schon im aktuellen Zeitraum im breiteren Sinn interessant und entsprechend hoch beurteilt.

možen in upoštevan tudi v redovnem okviru, rezultati njegovega glasbenega ustvarjanja pa že v aktualnem času v širšem prostoru zanimivi in primer-no visoko ovrednoteni.

Die slowenische kulturelle Auslieferung ist mit den Jesuiten seit ihrer Ansiedlung Ende des 16. Jahrhunderts auf das breitere slowenischen Gebiet, damals noch im Rahmen der Habsburger Monarchie, eng verbunden. Das zentrale Kollegium in Ljubljana gründeten die Jesuiten vor 407 Jahren, unweit der Stelle, an der unser Symposium stattfindet. Die Einflüsse und vor allem die Unterstützung der Tätigkeit der Gesellschaft Jesu, verbreiteten sich schon vor Beginn ihrer offiziellen Tätigkeit bei uns, auf den heutigen mitteleuropäischen Raum, bzw. auf den breiteren Habsburger Raum, so war z.B. Textor, ein Bischof in Ljubljana Mitte des 16. Jahrhunderts, Anreger der Gründung des Jesuitenkollegiums in Wien und dessen großzügiger Förderer, die späteren Bischöfe in Ljubljana, Seebach und Tavčar, besonders Letzterer mit Stipendien, haben das Kollegium in Graz, nur um Weniges ältere, als das in Ljubljana, eifrig unterstützt.

Die Einheit des religiösen und kulturellen Wirkens der Gesellschaft auf dem breiteren Gebiet von Ljubljana bzw. des heutigen slowenischen Gebietes, dessen Ziel die Formung und Aufstellung einer einheimischen, slowenischen katholischen Intelligenz war, war das fundamentale Mittel der Durchsetzung und Festigung der religiösen Mission der Gesellschaft in den – heute scheint es – lange andauernden Jahrzehnten der Gegenreformation. In der strategisch durchdachten kulturellen Tätigkeit der Gesellschaft, die sich neben der Schulung vor allem den Künsten mit der Architektur und anderen bildenden Künsten widmete, spielte die Musik eine ausnehmend bedeutende Rolle. Gleich der inhaltlich einheitlich durchdachten Orientierung der Tätigkeit der Gesellschaft Jesu und ihrem allgemeinen Ansatz in allen Ländern der Provinz – in gewissem Sinn können wir ihn als ein unifiziertes Modell ansehen –, können wir auch die musikalische Tätigkeit der slowenischen Jesuiten im 17. Jahrhundert als allgemeines Muster der musikalischen Tätigkeit der Gesellschaft erklären, ohne Rücksicht auf Ort oder Land, auf diesen oder anderen Teil der Provinz. Ein Einblick in die jesuitischen Quellen, die sogenannten Historien des breiteren europäischen Raumes, zeigt ebenfalls auf die Einheit der Auffassung der Mission, auf die Einheit des Ansatzes und vor allem auf die Einheit der Diktion des Inhalts. So sind die jesuitischen Hauptquellen aus Ljubljana, die *Historia annua Collegii Labacensis Societatis Iesu* und die *Historia Seminarii Labacensis*, durchaus mit den Berichten andere Jesuitenzentren der Provinz vergleichbar.

Die musikalische Tätigkeit wurde vier Jahre nach der Gründung des Kollegiums aufgenommen. Das sogenannte »*musikalische Seminar*« gründeten die Jesuiten im

Jahre 1600.¹ Die Angaben über die Musik in der Hausordnung der Mittelschüler sind sehr spärlich, so ist ein Hinweis auf die musikalische Tätigkeit im Konvikt, vor allem eine gründliche Beschreibung, kaum möglich. Die Rede ist von zwei täglichen Gesangsübungen, eine Viertelstunde nach dem Mittagessen und so auch nach dem Abendmahl,² an anderer Stelle werden die Zöglinge als »*musici seminaristae*« erwähnt. Die Historia der Gesellschaft gibt an, daß »*das Seminar die Musik in der Kirch bestreitet*.«³ Aus dem Jahre 1635 finden wir einen Bericht über einen Kardinalsbesuch, der in schwer verständlicher Diktion anführt: »*Im Konvikt wird oft Musik zur Schönheit der Kirche und zu Ehren Gottes gepflegt, Kardinal Palota lobte sie sehr, als er hier nach Rom vorüberreiste*.«⁴ Die Beurteilung der Kunstgerechtigkeit der Musik muß heute leider ausbleiben, da über den Grad der Qualität der Musik in den Berichten nie die Rede ist.⁵

Die Zahl der Jesuitenzöglinge, die sich der Musik widmeten, ist in den Berichten verschieden. Bald nach der Gründung besuchen das Seminar 60 Zöglinge, im Jahre 1617 sind es schon hundert, wobei berechtigt bezweifelt werden muß, daß es sich bei allen Alumnen ausschliesslich um Musiker handelt. Eine Hundertschaft aktiv studierender Musiker wäre ein wahrer Luxus auch für Ordenshäuser großer und größter Städte, z.B. in Wien. Der Bericht aus Ljubljana⁶ teilt die Zöglinge auf Stipendienempfänger, die sich obligat der Musik widmen müssen, und auf gewöhnliche, »*convictores*«, die entweder finanziell gutstehend und als solche aristokratischer Herkunft, oder ohne jeglicher musikalischer Begabung waren. Man kann mit dem Grazer Fernandeum eine Parallele ziehen, im 17. Jahrhundert kennt es eine ähnliche Teilung der Zöglinge und auch mit dem Wiener Ordenshaus der Heiligen Ingantius´ und Pankratius´, natürlich handelte es sich hier um ein zentrales Ordenshaus mit Privilegien, zusammengeführt wurden in erster Reihe bagabte Musiker für die kirchenmusikalische Praxis und die Theatertätigkeit.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts berichtet die Seminarchronik aus Ljubljana erstmals Näheres über die Musik. Der Verfasser zählt 4 Posaunen, 4 Geigen – »*neue*«, 2 Bässe, verschiedenartiges Notenmaterial auf, man spielte auf eine Trombe marina, »*mit Hilfe welcher man sich in angenehmen Harmonien versuchte*.« Am Rande sei bemerkt, daß die Trombe marina bzw. die sogenannte Nonnentrompete auf zeitgenössischen Fresken auch vom wandernden Tod gespielt wird. Von diesem allegorischen Gebrauch des Instruments ist es nicht weit zur Musik der Bußgottesdienste, welchen sich die Jesuiten in ihrer regulären Tätigkeit und in religiösen Aktivitäten verschiedener Bruderschaften, ausgiebig widmeten. Doch darüber später.

¹ Vgl. *Historia Seminarii Labacensis, in qua origo, progressus, benefactores, eiusden alumni continentur. Ad anno MDC*, Ms 156, Handschriftensammlung, National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana.

² Vgl. *Liber archivum Labacensis*, 1717, S. 594 und 597–599.

³ [...] *Seminarium cursum suum tenuit templum musica* [...]« Vgl. *Historia annua Collegii Labacensis Societatis Jesu Labacensis*, Handschriftensammlung, 180 r, Archiv der Republik Slowenien, Ljubljana.

⁴ »*Ad ornatum templi Dei que honorem, quam et ipse cardinalis Palota, hac transiens Romam vehementur dilaudavit et studia Societatis tum in seminario tum in scholis approbavit.*« Prim. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [143], Ljubljana, 2002, 117.

⁵ *excusita*, auch *rara musica*.

⁶ Für den Zeitraum von 1662 bis 1645 gibt es keine ausführliche Listen.

Die musikalischen Pflichten der Zöglinge werden nur ausnahmsweise erwähnt. Im Jahre 1654 lesen wir über 2 Organisten, 5 Sopranisten, 1 Geiger, 1 Tubicenisten (heute verstehen wir unter diesem Begriff jemanden, der ein Blasinstrument spielt), 1 Tubisten (wahrscheinlich ein Musiker der auf ein tiefes Blasinstrument spielt) und 13 gewöhnliche »*musicēs*«. Der Bericht erwähnt auch einen musikalischen Leiter. An anderer Stelle lesen wir nach nicht ganz 30 Jahren, von einem Sopranisten und Geiger, der nach dem Stimmbruch zum Tenoristen »*avanciert*« ist.

Wenn wir die Anführungen und Angaben halbwegs zu ordnen versuchen und die Berichte aus den Gründungsjahren der Jesuiten mit denen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vergleichen, können wir feststellen, daß viele Zöglinge zugleich gesungen und auf ein Instrument gespielt haben. Man findet auch solche, die mehrere Instrumente beherrschten, ein Saiten- und Holzblas- oder ein Blasinstrument, in jenen Zeiten war dies unter Musikern keine Seltenheit. Als fiktives Gesamtbild der Ausführenden können wir uns ein Ensemble vorstellen, welches den Aufführungen gewöhnlicher, aber auch mehrstimmiger barocker vokal-instrumentaler Partituren entsprach. Man kann eine Gruppe zusammenstellen die mit Veränderungen bis zu 10 Sänger, bis zu 8 Geiger, 1 Violisten, 2 Bläser,⁷ bis zu 4 Posaunisten und 1 Organisten zählte.

Auf anderer Seite sind die Berichte über die Musik in der Historia der Gesellschaft wesentlich allgemeiner, mit Rücksicht auf die Allgemeinheit des Jahresberichtes ist das auch verständlich. Es gibt Angaben darüber, wann der eine oder andere Zelebrant am Vorfeiertagsabend die Vesper »*sang*«, am Feiertag die Messe oder die Litanien »*sang*«. Dazwischen gibt es freilich auch Stellen, die detaillierter über die musikalische Praxis und ihren Inhalt berichten. Schon im Jahre 1606 z.B. lesen wir, daß die »*Knaben die Weihnachten mit lieblichem Gesnag und dem Vortrag slowenischer Lieder so wie auch instrumentaler Musik feierten*«. ⁸ Vier Jahre später erfahren wir, daß »*der Abt aus Stična der Kongregation und dem Kollegium ein höchst geeignetes Instrument für unsere Chor, allgemein als Regal bekannt, ausgehändigt hat. Er hatte dafür 200 Gulden gezahlt*«. ⁹ Zehn Jahre später lesen wir darüber, daß der »*Freibaron Markvard Egg unserer Kirche eine große 200 Gulden werte Orgel dagebracht hatte*«. ¹⁰ Den wahren Wert der Orgel wollen wir hier nicht beurteilen, für beide Instrumente führt der Chronist den gleichen Preis, 200 Gulden, an.

Die musikalische Tätigkeit ist auch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts dokumentiert, in einem Zeitraum also, in welchem, so scheint es, die musikali-

⁷ Wahrscheinlich waren sie Clarinisten bzw. Kornettisten. Die Ausführenden auf diesen Instrumenten nahmen wegen des schwierigen Spielens auf die Instrumente in der Hierarchie der damaligen Musiker eine besondere Stellung ein, so den Pflichten, wie den Einkommen nach. Aus den Benachrichtigungen der Jesuiten in Ljubljana ist Ähnliches nicht zu entnehmen.

⁸ »*Venusta carminum Slavicornum recitatione et cantum varietate nec non symphonia musica infantem Christum pueri in die natalis Domini concelebrarunt*.« Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [50], Ljubljana, 2002, 53.

⁹ »*Reverendissimus item abbas Stiticensis congregationi et huic collegio obtulit instrumentum musicum, vulgo regale dictum, nostro choro percommo dum, pro quo ducentos florenos exposuerat*.« Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [68], Ljubljana, 2002, 66.

¹⁰ »*[...] generosus dominus Marquardus ab Egg, libero baro, ordinis Teutonici commendator, qui organum maximum, quod pretium 200 florenorum excedit, templo nostro donavit*.« Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [84], Ljubljana, 2002, 78.

sche Aktivität und die künstlerische Rolle der Gesellschaft durch die Entstehung der musikalischen Institutionen und Vereinigungen allmählich nachzulassen begannen. Das Instrumentarium verbreitete sich und entsprach zeitgenössischen Bedürfnissen. Es werden Namen von Oboisten, Fagottisten genannt, es erscheint ein, für diesen Raum neues Baßstreichinstrument – das Violoncello. Für den musikalischen Leiter werden aktuellere Titel gefunden, aus denen man entnehmen kann, daß sie nicht mehr nur an ein Haus oder an eine Ordenshierarchie gebunden waren: *director musicus*, *compositor*. Die Benennung *regens chori* finden wir in der *Historia* im Jahre 1672 für den Pater Ignac Kumeš, der zwar unserer Musikwissenschaft nicht bekannt ist.¹¹ Später, in den Jahren 1687 und 1689 erwähnt der Chronist noch m. Karl Stadler und m. Janez Haas, beide mit dem Titel *praefectus chori*.¹²

Nach dem Vorbild der Leitungsstrukturen anderer Jesuiten Häuser und Institutionen war auch in Ljubljana einer der Präfekte auch *praefectus musicae*, der für die Musik Sorge trug. Die *Historia* berichtet über den bedeutendsten und heute bekanntesten Musiker der Jesuiten slowenischer Herkunft, Pater Janez Dolar, als Musiker nur zwei Mal: im Jahre 1657 als er als *scholarum simul et musicae praefectus* das feierliche Ordensgelübde abgelegt hatte und Profeß wurde¹³ und ein Jahr später, als er als *scholarum et diesmal chori praefectus* nach Passau gesandt wurde.¹⁴ Es besteht kein Zweifel darüber, daß er an allen Orten seines Ordensdienstes von Ljubljana, über Steyr, Wien, Graz, Judenburg, wieder Ljubljana, danach Passau, Győr musikalisch tätig war, nicht nur als Leiter der Musik, sondern auch als Komponist. In seiner Todesanzeige in den Nachrichten des Wiener Ordenshauses, dessen »*historicus*« er selbst bis zu seinem Tode war, steht geschrieben, daß er »*um ihre* [nämlich der Musik] *Ehre zu vergrößern, selbst heilige Lieder komponierte, die nicht nur in Hinsicht auf die künstlerischen Gesetze ausgezeichnet waren, sonder haben auch den Sinn und die Empfindungen des Textes ausgedrückt.*«¹⁵ Und in der Fortsetzung: »*In dieser Kunst machte er solche Fortschritte, daß es nach allgemeiner Meinung vieler musikalische Fachleute nur wenig solche gab, die sich mit ihm hätten messen können; deswegen versuchten seine heiligen Lieder nicht nur unsere Häuser zu erwerben, um sie konkurrierten auch viele Kloster anderer Orden im Lande und auch anderswo.*«¹⁶ Diesen Hinweis bestätigen vor allem auch die Angaben über seine Werke in den Verzeichnissen der Musikarchive in erster Reihe in Kremsmünster, auch in Šentpavel/St. Paul in Kärnten, die Erwähnung seiner Werke in der Tschechei und in Thüringen und vor allem in Mähren, wo die Zeit einen Teil seiner Kompositionen auch vor dem völligen Vergessen behütete.

¹¹ *M. Ignatius Kumesch, principista, regens chori, praefectus hospitum, visitator orationis secundae.* Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [396], Ljubljana, 2002, 263.

¹² *M. Joannes Haas, poeta, praefectus chori.* Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [508], Ljubljana, 2002, 358.

¹³ Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [310], Ljubljana, 2002, 197.

¹⁴ Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [314], Ljubljana, 2002, 202.

¹⁵ An dieser Stelle enthalte ich mich, im Sinne der barocken Afektenlehre, bewußt jeglichen Kommentars.

¹⁶ Vgl. Nekrolog in *Litterae annuae Provinciae Austriae S. J. Anni 1673*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 12070, 9–10.

Wie aus den Nachrichten des Seminars in Ljubljana zu entnehmen ist, wechselten die Musikpräfekte häufig ab, ähnliche Verhältnisse finden wir in den Historien überall auf dem breiteren Gebiet der Habsburger. Eine Beurteilung des musikalischen Vermögens einzelner Leiter und ihres Einflusses auf die Entfaltung der musikalischen Tätigkeiten, ist heute leider nicht möglich. Bestimmt aber verfügte das Ordenshaus in Ljubljana nicht über so viele Präfekte – gute Musiker, wie Ordensleute, die als Leiter des Institutes einer dem anderen folgten. Den Angaben nach mussten die sich abwechselnden Leiter in Ljubljana offensichtlich nicht immer gründlich der Musik widmen. Anders waren z.B. die Verhältnisse im Seminar der heiligen Ignatius´ und Pankratius´ in Wien, wo Pater Janez Krstnik Dolar, ein Jesuit aus Kamnik, als Regens 11 Jahre, bis zu seinem Tode 1673 wirkte. Seine verschiedenartige musikalische Obligationen sind näher in der Todesanzeige in den Wiener Jahressbüchern beschrieben.¹⁷ Seine Verpflichtungen in Wien übertrafen weit die der Regenten in Ljubljana, neben der Arbeit im Seminar mußte er auch die anstrengende musikalische Leitung in der Kirche und im Theater Am Hof bewältigen.

Mit der musikalischen Praxis der Jesuiten sind auch die entstehenden Bruderschaften verbunden. Die Kongregation der Himmelfahrt Mariä erwähnt der Chronist erstmalig im Jahre 1605 und als elementare Aktivität der Bruderschaft Prozessionen mit Musik. Eine klare inhaltliche Grenze zwischen einer feiertäglichen Prozession und einer Buß- und Dankesveranstaltung, einer s.g. *supplicatio* zu ziehen, ist heute unmöglich. Das Mitwirken der Musiker ist in den Berichten bestätigt, obwohl nicht genau. Wurde gesungen, gespielt, auch getanzt? Einen Teil der Antwort finden wir in der Angabe, daß die Bruderschaften vor allem von Musikern geleitet wurden, z.B. vom Dalmatiner Georgicenus – Grgičević, dem Triestiner Gobb, *musicæ praefectus* Skubezz – wahrscheinlich Skubic, und nicht zuletzt von Pater Ioannes Dolar und später von Mihael Omerza. Mit allem Prunk wurde im Jahre 1640 eine *supplicatio* zu Ehren des Gründers und der Schutzheiligen der Bruderschaft, der in den Himmel aufgenommenen Maria mit einem Fackelzug und einer Regatta auf dem Fluß Ljubljana vorbereitet, »unter feierlichem Dröhnen der Bombarden [Baßschalmeien bzw. Pommern] gleitete das Schiff ruhig zum Landeplatz.«¹⁸ Am Rande sei als Bemerkung erwähnt, daß es anlässlich dieser Feierlichkeit zu einem Brand kam: wegen der Geschosse von der Burg und den Ufern des Flußes aus, entflammte auf einem Frachtboot mit Heu ein Feuer – die Regatta wurde nämlich, so der Chronist, von »militärischen Klängen« begleitet – die Musik »schlug in Trauer um, das Lob in Verhöhnung, durch die Gassen war zu hören Jesuiten, Brandstifter, Kanailen und was immer schon das böse Volk auszuspelen vermochte.«¹⁹

Obwohl unsere Kenntnisse über die Theatervorstellungen der Jesuiten abgerundet sind, wissen wir über die Musik bei diesen Veranstaltungen wenig. Die zur Verfügung stehenden Synopsen weisen darauf hin, das die allegorischen Teile der Spiele vertont bzw. gesungen waren. Zu finden sind Ausdrücke wie *praehudium musicum*,

¹⁷ Vgl. *Litterae annuae Provinciae Austriae S. J. Anni 1673*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 12070, 9–10.

¹⁸ Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [165], Ljubljana, 2002, 127.

¹⁹ Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [165], Ljubljana, 2002, 127.

inter- und *postludium*. Unter den *nomina actorum* ist auch ein *chorus musicus* erwähnt. Oft wird vom Chronisten der Ausdruck *dialogo* oder *rapresentatione* niedergeschrieben, beides sind eigentlich Fachausdrücke des frühen Musiktheaters, doch erklärt er, außer des Titels, nie näher die Art der Ausführung. Die Musik war also nicht eine zufällige Einlage, nur eine Randkulisse, sondern war ein selbstständiger Teil der musiktheatralischen Gänze. Die Überlegungen über die Inszenierung der Musik auf der Bühne erlaubt, oder fördert sogar eine Anführung im älteren slowenischen historischem Schrifttum – ein Chronist berichtet über eine heute verlorene gedruckte Sammlung von Pater Dolar *Drammata seu Miserere mei Deus*.²⁰ Die Sammlung kann zweifelsohne mit den charakteristischen Andachten der Jesuiten anlässlich der Schlußfeierlichkeiten der Karwoche verbunden werden, auf die Ehrung des heiligen Grabes am Karfreitag, an das *sepolcro*, das oft vom Chronisten der Familie in Ljubljana erwähnt wird, obwohl selten mit diesem Ausdruck. Eben dieses *sepolcro* wurde regelmäßig in der Kaiserkapelle in Wien inszeniert – in diesem Kontext möchte ich auf das kompositorische Opus des Kaisers Leopold hinweisen – und auch auf breiterem Gebiet der österreichischen Länder im allgemeinen.²¹

In mehreren Fragmenten wird festgestellt, daß die Spiele mit Musik- und Tanzeinlagen, die ihr Bestandteil waren, ausgestattet wurden: vor allem mit *battaglien* und in apollinischen Sequenzen, die sich auf die Titel der Spiele bezogen, auch mit pastoraler Musik. Im Verzeichnis der Mitwirkenden lesen wir von *saltatores*, sogar vom *saltum magister*, was in die Sprache der Musik übersetzt, selbstständige instrumentale Musik bedeutet. Hier verwischt sich die Grenze zwischen Prozession, Passionspiel, der *supplicatio* und dem *sepolcrum* gänzlich und endgültig. Es scheint, daß wir gänzlich an die momentane Diktion der Chronisten angewiesen sind, die die Musik allzu selbstverständlich erwähnen, auch zu allgemein und am Rande, zu wenig beschreibend und vor allem unregelmäßig.

Bei der Einordnung der Erwähnungen der Musik in den slowenischen Jesuitenchroniken in den breiteren Raum, müssen wir auch die geografischen Angaben in Betracht ziehen. Neben den zentralen Ordenshäusern berichten die Verfasser auch über das Geschehen auf den zugehörigen Seitenbesitztümern, der geografische Raum aber, der in den Chroniken nicht nur in personalen Anführungen beschrieben wird, ist für die Verhältnisse vor vier Jahrhunderten wahrhaft imposant: Varaždin, Rijeka, Zagreb, Klagenfurt, Graz, Leoben, Judenburg, Linz, Wien, Trnava, Bratislava, Gorizia, Triest, Venedig, Loreto, Prag, Český Krumlov, Olomouc, Passau und auch Antwerpen.

Die anfangs gestellte Behauptung, daß die Jesuiten die slowenische Intelligenz und dadurch die Kultur geformt haben, bestätigt sich als unumstritten auch, wenn wir das spätere musikalische Wirken der Absolventen der Jesuitenschulen betrachten. Viele unter ihnen widmeten sich der Musik, wobei sie durch ihren priesterlichen

²⁰ Vgl. Viktor Steska, Dolničarjeva 'Bibliotheca Labacensis publica', in: *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko* 10 (1900), 145.

²¹ Beim Sepulcrum wurden beim Heiligen Grabe Psalmen gesungen, es wurden Passions- und andere Bußfragmente vorgeführt. Im Kollegium in Ljubljana wurde 1634 „*ad sepulcrum*“ die Szene Maria und Magdalena in deutscher Sprache bzw. in „*versu germanico*“ ausgeführt. Vgl. *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labacensis*, [141], Ljubljana, 2002, 116.

Grundberuf und gelegentlich auch durch den Rahmen des Ordenslebens nicht behindert wurden. Ähnlich wie in anderen mitteleuropäischen Städten finden wir die Jesuitenschüler vor allem als Musiker in den städtischen Kirchen und als Stadtmusikanten vor. Obwohl wir heute auf Grund der Berichte ihre Fähigkeiten nicht bemessen können, zeugt die Verzweigtheit ihrer Tätigkeiten davon, daß viele von ihnen bestimmt die zunfthandwerklichen Fachkenntnisse überschritten. Das Beispiel des Komponisten Pater Dolar und seines erhaltenen Werkes beweist, daß die Entwicklung eines überdurchschnittlich begabten Musikers möglich und beachtet war, auch im Ordensrahmen, die Ergebnisse seines musikalischen Schaffens waren schon im aktuellen Zeitraum im breiteren Sinn interessant und entsprechend hoch beurteilt.

UDK 783(497.4)''18''

Aleš Nagode

Philosophische Fakultät, Universität in Ljubljana
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Die Rolle des mitteleuropäischen Raumes in der Entwicklung der slowenischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts

Vloga Srednje Evrope v razvoju slovenske cerkvene glasbe 19. stoletja

ZUSAMMENFASSUNG

POVZETEK

Die slowenische Kirchenmusik war – aus spezifischen kultur-historischen Gründen – wahrscheinlich der einprägendste Anzeiger der Eingebundenheit der slowenischen Musik in die europäischen und damit mitteleuropäischen Strömungen. Nach Slowenien kamen sie durch die Vermittlung fremder Musiker, teilweise aber auch mittels der Slowenen, die sich in der Fremde ausbildeten und künstlerisch formten. Erste Anzeichen des Zuflusses neuer Ansichten über die Kirchenmusik war die Durchsetzung des Historismus'. Die ersten Spuren davon finden wir in den Schriften von Kamilo Mašek. In seiner Zeitung *Cäcilia* machte er auf die Bedeutung von Palestrina und den einheimischen Gallus aufmerksam, mit seiner zurückhaltenden Einstellung gegenüber den Kirchenwerken von Haydn und Mozart war er einer der ersten Verkünder der neuen historistischen Ästhetik.

Das neue Ideal der Kirchenmusik drang allmählich in die Musikpraxis dort vor, wo die Befähigung der ausführenden Kräfte dies erlaubte, z.B. in der Domkirche in Ljubljana in der zweiten Hälfte der fünfziger und am Anfang der sechziger Jahre. Hier gewann es die Vorherrschaft erst nach dem Jahre 1868, als die Leitung des Domchores der tschechische Musiker Anton Foerster übernahm. Weniger beeinflusste der Historismus in Slowenien das kompositorische

Slovenska cerkvena glasba je bila – zaradi specifičnih kulturnozgodovinskih okoliščin – verjetno najbolj izrazit kazalec vpetosti slovenske glasbe v evropske in z njimi srednjeevropske tokove. Ti so na Slovensko prihajali s posredovanjem tujih glasbenikov, deloma pa tudi s Slovenci, ki so se izobraževali in umetniško izoblikovali v tujini. Prvi znak pritekkanja sodobnih nazorov o cerkveni glasbi je bilo uveljavljanje historizma. Njegove sledove zasledimo prvič v spisih Kamila Maška. S svojim časopisom *Cäcilia* je opozoril na pomen Palestrine in domačina Gallusa ter postal z zadržanim odnosom do cerkvenih skladb Haydna in Mozarta eden prvih znanilcev nove historistične estetike. Novi ideal cerkvene glasbe je postopno prodiral tudi v glasbeno prakso tam, kjer je usposobljenost izvajalskih moči to dopuščala, npr. v ljubljanski stolnici v drugi polovici petdesetih in v začetku šestdesetih let. Tu je prevlado dosegel šele po letu 1868, ko je vodenje stolnega kora prevzel češki glasbenik Anton Foerster. Manj je historizem na Slovenskem vplival na skladateljsko delo tega časa. Zasledimo lahko le redke in kompozicijsko prešibke poskuse. Uveljavljanje novih estetskih idealov v slovenski cerkveni glasbe je naletelo – glede na evropske razmere – na nenavaden položaj. Ob vsesplošnem občutku nacionalne ogroženosti, ki je preveval

Schaffen dieser Epoche, zu vermerken sind nur einzelne und kompositorisch zu schwache Versuche. Die Durchsetzung neuer ästhetischer Ideale in der slowenischen Kirchenmusik stieß – mit Rücksicht auf die europäischen Verhältnisse – auf eine ungewöhnliche Situation. Angesichts des allgemeinen Gefühls des Bedrohtseins, von welchem die slowenische Intelligenz durchdrungen war, wurde in der slowenischen Öffentlichkeit jede Neuheit als ein Angriff auf die nationale Identität empfunden. Die Versuche der leitenden Kirchenmusiker, das historische Repertoire durchzusetzen und die populären slowenische Kirchenlieder vom Anfang des 19. Jahrhunderts durch dieses zu ersetzen, stießen auf Widerspruch beider politischer Lager, so des liberalen, wie des konservativen. Die Gegner der neuen Musik – die vor allem ihre Fremdheit angriffen – übersahen die Tatsache, daß auch das populäre slowenische mehrstimmige Kirchenlied auf musikalischen Elementen aufgebaut ist, die national nicht gekennzeichnet waren, sondern allgemein im ostalpenländischen Raum verbreitet waren. Der große Zwist über die echte slowenische Kirchenmusik enthüllt sich deswegen eher als ein Konflikt zwischen dem Alten und dem Neuen, als zwischen dem Einheimischen und dem Fremden. Offensichtlich ist auch die Tatsache, daß die slowenische Kirchenmusik im 19. Jahrhundert – die alte und die neue – zwar eng mit den übrigen österreichischen und süddeutschen Ländern verbunden war, keinesfalls aber kann von einer Verbundenheit mit ganz Mitteleuropa die Rede sein.

slovensko izobraženstvo, je bila vsaka novost v slovenski javnosti občutena kot napad na nacionalno identiteto. Poskusi vodilnih cerkvenih glasbenikov, da bi uveljavili historistični repertoar in z njim nadomestili popularne slovenske cerkvene pesmi iz začetka 19. stoletja, so naleteli na odpor obeh političnih taborov, tako liberalnega kot konservativnega. Nasprotniki nove glasbe – ki so napadali predvsem njeno tujost – so spregledali dejstvo, da je bila tudi popularna slovenska cerkvena pesem grajena z glasbenimi prvinami, ki niso bile nacionalno zaznamovane, temveč so bile splošno razširjene v vzhodnoalpskem prostoru. Veliki spor o pravi slovenski cerkveni glasbi se zato izkaže prej kot konflikt med starim in novim, kot med domačim in tujim. Hkrati pa kaže, da je bila slovenska cerkvena glasba 19. stoletja – stara in nova – sicer res tesno povezana z ostalimi avstrijskimi in južnonemškimi deželami, nikakor pa ne moremo govoriti o povezanosti s celo Srednjo Evropo.

Die Beschäftigung mit der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts scheint auf ersten Blick uninteressant zu sein. Schon ein flüchtiger Überblick der musikgeschichtlichen Literatur bekräftigt unsere Überzeugung, daß die Forschung dieser Gattung heute mehr oder weniger im Randbereich der Musikwissenschaft wahrzunehmen ist. Dieser Zustand ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Kirchenmusik seit Mitte des 18. Jahrhunderts unaufhaltbar ihre zentrale Rolle in der Kunst der Musik verloren hat. Ihre Funktion und ästhetische Unterstellung den kirchlichen Riten führte zu immer größeren Widersprüchen mit den Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik. Auf anderer Seite öffnete das auflebende bürgerliche Musikleben den fähigeren Komponisten neue und einträglichere Wege zum Erwerb gerade in einer Zeit, in welcher die wachsende Säkularisierung den Einfluß und die ökonomische Kraft der Kirche stark ins Wanken brachte. Das Komponieren und Ausführen von Kirchenmusik wurde immer mehr zur Sache jener, die sich in der großen Welt der Oper und des Konzertes nicht bewähren konnten. Die wenigen kirchenmusikalischen Werke großer Meister des 19. Jahrhunderts, die auch heute noch immer im Interesse der Musikwissenschaft stehen, verdanken diese Aufmerksamkeit vor allem der Tatsache, daß sie zur Zeit ihrer

Entstehung nicht den zeitgenössischen Ansichten über angemessene Kirchenmusik entsprachen, und können deswegen als Teil des heutigen Konzertrepertoires weiter existieren.

Wenn also die Beschäftigung mit der Kirchenmusik für die allgemeine Musikgeschichte weniger interessant ist, ist sie jedoch für die Forschung einiger marginaler nationaler musikalischer Kulturen, zu welchen auch die slowenische gehörte, nötig. Die kirchliche musikalische Produktion in Slowenien entwickelte sich im Vergleich mit anderen Musikgattungen aus politischen und kulturellen Gründen nicht verhältnismäßig. In einer Umwelt, in welcher aus verschiedenen Gründen die deutsche Sprache überwiegend im Gebrauch war, war oft die Kirche der einzige Ort, an welchem die slowenische Sprache zur öffentlichen Geltung kam. So ist es verständlich, daß das slowenische mehrstimmige Kirchenlied in der Mitte des 19. Jahrhunderts, also in einer Zeit, in welcher sich die weltliche vokale Musik in slowenischer Sprache nur allmählich und mit Schwierigkeiten ihre ersten Wege auf die Konzert- und Opernbühne bahnte, schon Jahrhunderte lang ein eingebürgerter Teil des Gottesdienstes war. So ist in Slowenien eben die Kirchenmusik diese Sparte des musikalischen Schaffens, in welcher wir durch den überwiegenden Teil des 19. Jahrhunderts am unmittelbarsten die Beziehung zwischen dem slowenischen und dem mitteleuropäischen Raum betrachten können.

Der Ausgangspunkt der Entwicklung der slowenischen Musik im 19. Jahrhundert sind die Verhältnisse nach der Epoche der Josephinischen Reformen und der Napoleonkriege, die in den letzten Jahrzehnten des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts die organisatorischen und ökonomischen Fundamente der kirchlichen Institutionen ins Wanken brachten, die aber auch entschieden das Niveau der Ausführungen der Kirchenmusik beeinflussten. Auffallend ist der große Qualitätsunterschied der Kirchenmusik in den Städten und in ländlichen Pfarren. In den Städten wurde neben dem täglichen Singen deutscher und slowenischer Kirchenlieder, im größeren oder kleineren Umfang, auch die Tradition der regelmäßigen Ausführungen vokal – instrumentaler kirchlicher Werke auf lateinische Texte gepflegt. Das Repertoire war ausgesprochen »mitteleuropäisch«. Es bestand aus Werken von Komponisten der Wiener Klassik, ihrer Zeitgenossen und Nachfolger (Joseph und Michael Haydn, Wolfgang A. Mozart, Ludwig van Beethoven, Anton Diabelli, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Eybler, Carl Czerny, Johann Baptist Schiedermayer u.a.). Das Repertoire wurde in beträchtlichem Maße von Werken auf slowenischem Gebiet lebender Komponisten erweitert, wie z.B. František Benedikt Dussik, Karl Venceslav Wratny, Leopold Ferdinand Schwerdt, Anton Höller, Josef Miksch u.a.

Dementgegen hat sich die slowenische Kirchenmusik auf dem Lande bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kaum geändert und blieb meistens auf dem Niveau der vorjosephinischen Zeiten. Das Musikrepertoire bestand aus Werken, die aus verschiedenen Quellen von musikalisch nur schlecht ausgebildeten Dorfforganisten angeschafft wurden. Melodien und Texte wurden oft von ihnen selbst geschrieben, oder es wurden für neue slowenische Texte Weisen aus zeitgenössischen deutschen und älteren slowenischen Kirchenliederbüchern umgearbeitet. Nicht selten langte man auch nach Weisen bekannter Volkslieder und anderer populärer Gesänge.¹ Das derart geformte Repertoire siedelte zusammen mit dem Organisten von Pfarre zur Pfarre,² allmählich

führte das zu einem Ausgleich des musikalischen Geschmacks in slowenischen Ländern. Die Ausführungskräfte wurden an bedeutenderen Gelegenheiten mit Volksmusikanten ergänzt, die an Feiertagen und bei besonderen Feierlichkeiten in die Dorfkirchen wenigstens eine Spur jener barocken Repräsentativität brachten, die bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Geschmack des Volkes als Ideal des Kirchenritus blieb.³ Ihr Beitrag waren ein Marsch beim Introitus, ein Walzer, eine Polka oder Mazurka während des Gottesdienstes und obligat ein Trommelwirbel bei der Erhebung der Hostie.⁴

Dieser Zustand, der im hohen Maße auf den Mangel eines entsprechenden künstlichen, jedoch von der ländlichen Bevölkerung ausführbaren Repertoires zurückzuführen ist, rief in gebildeten Kreisen immer wieder Entrüstung hervor. Trotz zahlreicher prinzipieller Erörterungen, wie diese Verhältnisse zu verbessern, blieb es nur bei wenigen sachlicher Maßnahmen. Den größten Erfolg hatte der Versuch des Domvikars und Organisten Gregor Rihar in Ljubljana, der zusammen mit dem Textautor Blaž Potočnik in den vierziger und fünfziger Jahren mehrere Sammlungen slowenischer mehrstimmiger Kirchenlieder herausgab. So versahen beide Autoren die Dorfkirchen mit einem musikalisch entsprechenderem und vor allem dogmatisch einwandfreiem Repertoire für verschiedene Anlässe im Laufe des Kirchenjahres. Diese Kompositionen wurden mit Begeisterung empfangen. Sie wurden vom bischöflichen Ordinariat unterstützt und waren bei der Geistlichkeit, den Kirchensängern und den Gläubigen, sehr beliebt. Die Melodien der Lieder von Rihar wurden schnell volkstümlich, beide Autoren wurden als Gründer der slowenischen Musik gefeiert. Nur wenig Bedeutung hatten dabei weder der etwas schwächere harmonische Satz, noch die zu sehr nach völkischem Geschmack gerichteten Melodien. Die Anekdote, nach welcher Rihar nach den Opernvorstellungen oft voller Inspiration nach Hause eilte, um eine gefällige Melodie aufs Papier zu bringen, ist nämlich nicht weit von der Wahrheit.

Zeitgenössischere Ansichten über die stilistische Gestaltung der Kirchenmusik, vorerst der Historismus, später als seine reifere Realisation, die Cäcilianische Bewegung, setzten sich in Slowenien erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch. Die Träger dieser Bewegung waren vor allem fremde Musiker aus mitteleuropäischen Ländern, die auf slowenischem Boden ihren Erwerb suchten, teilweise aber auch Slowenen, die in der Fremde studiert haben. Die ersten Spuren der Durchsetzung historischer Ansichten in der Kirchenmusik sind in den Schriften und Kompositionen von Kamilo Mašek, der in den Jahren von 1850 bis 1852 in Wien studiert hatte, zu finden. In seiner Zeitung *Cäcilia* veröffentlichte er im Jahre 1857 eine Reihe von Biografien berühmter Komponisten der Vergangenheit. Die Auswahl der Persönlichkeiten und die Bewertung ihrer Beiträge zur Entwicklung der Kirchenmusik zeigen deutlich darauf hin, daß er zur

¹ Ein besonders drastischer Fall unter vielen war ein Marienlied auf die Melodie »Unsere Katze hatte Junge«. Vgl. Ferdinand Vigele, »O cerkveni glasbi« [Über die Kirchenmusik], in: *Učiteljski tovariš* [Der Genosse des Lehrers] 8 (1868), Nr. 8, Seite 121–124.

² Anton M. Slomšek, »Cerkveno petje nekdanjo in sedanjo po Štajerskem« [Der einstige und jetzige Kirchengesang in der Steiermark], in: *Drobtinice* [Krümelchen] 12 (1857), Seite 216, 293; 298–9.

³ Franc Kosar, »V zadevi nove slovenske pesmarice« [In Sache eines neuen slowenischen Liederheftes], in: *Zgodnja Danica* [Der frühe Morgenstern] 3 (1850), Nr. 52, Seite 217.

⁴ »Gregor Rihar«, in: *Drobtinice* 22 (1888), Seite 91–118.

Zeit seines Aufenthaltes in der Fremde, historistische Ansichten und Werturteile annahm. Den Vorrang unter den Kirchenkomponisten schrieb er Palestrina zu, den er auch als den »König der Kirchenmusik« benannte, neben ihm wurden aus dem 16. und 17. Jahrhundert noch drei Komponisten angeführt: Jacobus Gallus, Orlando di Lasso und Grigorio Allegri.⁵ Andererseits offenbart sich in den Biografien der großen Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – neben der Betonung ihres Beitrages anderen Musikgattungen z.B. der sinfonischen oder der Kammermusik – eine ausgesprochene Zurückhaltung gegenüber ihrem kirchenmusikalischen Werk, als hochwertige werden nur die Kompositionen hervorgehoben, denen auch die deutsche historisch orientierte Publizistik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Rang einer wahren Kirchenmusik anerkannte. So werden in der Biografie von Joseph Haydn⁶ seine großen und zu dieser Zeit in Slowenien noch immer höchst populären Messen kaum erwähnt, von den Messen Mozarts nur das *Requiem*.⁷ Mit Begeisterung wird dagegen die ernstere Kirchenmusik von Michael Haydn empfohlen.⁸ Am deutlichsten zeigen sich die historistischen Ansichten von Mašek in der biografischen Abhandlung *Jacobus Gallus* im Sammelwerk *Vodnikov spomenik* aus dem Jahre 1859. Im Artikel wird zweifelsohne hervorgehoben, daß die Werke von Palestrina und Gallus den Höhepunkt der Kirchenmusik aller Zeiten bedeuten. Indirekt wird auch angedeutet, dass die zeitgenössischen Komponisten den alten nicht ebenbürtig sein können. In einer Bemerkung in Verbindung einiger Bearbeitungen der Kompositionen von Gallus, die in der Leipziger Zeitung *Allgemeine Musikzeitschrift* erschienen sind, macht er die Arrangeure darauf aufmerksam, daß alle zeitgenössischen Zuschneider klassischer Werke nicht einen Gallus ersetzen können.⁹

Die historistischen Ansichten sind schnell in die Musikpraxis der zentralen städtischen Kirchen eingedrungen. Das klassizistische kirchliche Musikrepertoire auf lateinische Texte wich allmählich, vorerst nur an ausgesuchten Gelegenheiten, dem historistischen. Der Domchor erwarb in der zweite Hälfte der fünfziger Jahre zumindest einige Hefte fundamentaler deutscher historistischer Editionen, z.B. die Sammlungen *Musica Divina* und *Selectus novus missarum* von Karl Proske.¹⁰ Die neuen Musikalien wurden durchaus nicht für Studienzwecke angeworben, neben den Partituren wurden auch die für die Ausführung nötigen Stimmen beschafft. Im Jahre 1857 beteuert Mašek, daß sich jedermann von der Schönheit und der Wirkung des *Misere-*

⁵ *Cäcilia* 1 (1857), Nr. 7, Seite 52; *Cäcilia* 1 (1857), Nr. 5, Seite 34; *Cäcilia* 1 (1857), Nr. 16, Seite 121.

⁶ *Cäcilia* 2 (1858), Nr. 1, Seite 7.

⁷ *Cäcilia* 2, (1858), Nr. 3, Seite 29.a

⁸ »Im Kirchenstyle war er einer der trefflichsten Componisten.« Vgl. *Cäcilia* 2 (1858), Nr. 3 Seite 29.

⁹ Kamillo Mašek, »Jacobus Gallus«, in: *Vodnikov spomenik* [Vodnik's Denkmal], Ljubljana 1859, Seite 177–178.

¹⁰ Janez Zlatoust Pogačar, »Über Kirchenmusik«, in: *Triglav* 4 (1869), Nr. 60, Seite 4–6. Seine Anführung, daß Gregor Rihar für den Domchor fünf Hefte der Editionen von Proske gekauft hätte, stimmt nicht in Gänze. Die Inventaraufnahme der Musikalien des Domchores aus dem Jahre 1864 (ein Jahr nach Rihar's Tod) enthält nur das 1. und 2. Heft der Sammlung *Musica Divina* von Proske, die schon 1853 bzw. 1855 erschien. Möglich aber ist, daß das 3. und 4. Heft der Sammlung *Musica Divina* und das 1. Heft der Sammlung *Selectus novus missarum* zwischen den Jahren 1864 und 1868 gekauft wurden, man kann sie noch heute unter den erhaltenen Musikalien des alten Domarchivs finden. Vgl. Viktor Steska, »Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem«, [Das musikalische Inventar des Domchores in Ljubljana unter Gregor Rihar], in: *Cerkveni glasbenik* [Der Kirchenmusiker] 51 (1928), Seite 113–119. Venčeslav Snjaj und Alojzij Mav, »Inventarni popis starega stolnega arhiva« [Die Inventaraufnahme des alten Domarchives], Handschrift, Archiv des Domchores in Ljubljana.

re von Palestrina bei den Gottesdiensten in der Karwoche im Dom in Ljubljana überzeugen kann – in der Ausführung des Chores der Theologiestudenten, freilich unter der Leitung des regens chori Gregor Rihar.¹¹ Daß diese Ausführungen großen Erfolg bei den Hörern hatten, erinnert sich Josip Levičnik, der berichtet, daß während der Gottesdienste am Karfreitag – die ansonsten nicht zu den beliebtesten österlichen Zeremonien zählten – vor dem Dom in Ljubljana eine lange Reihe von Droschken stand, wie zu großen Feiertagen.¹² Die neuen Ideale reichten aus Ljubljana auch in andere Gegenden. Kamilo Mašek gewann für die Idee seinen Schüler Anton Hribar, der später in Vipava (zwischen den Jahren 1859 und 1861) und Gorizia, historistische musikalische Kirchenwerke ausführte.¹³

Schwächer war das Echo der zeitgenössischen Ansichten in der Kirchenmusik auf slowenische Texte. In das geistige Umfeld des Historismus können nur die Kirchenlieder von Mašek eingereiht werden, die er in der Revue *Cäcilia* im Jahre 1858 veröffentlicht hatte. Mit diesen wirklich einfachen Kompositionen, die vor allem unerfahrenen Ausführenden vom Lande zgedacht waren, wünschte er ein Repertoire zu schaffen, welches die für die Kirche unangemessenen Erzeugnisse der Dorfmusikanten und angelernter Organisten, die in dieser Zeit auf slowenischen Chören noch immer überwiegend im Gebrauch waren, zu verdrängen. Die einfache homofone und homorhythmische Faktur, frei jegliche Expressivität, war vielleicht ein, in kleinem Umfang realisiertes Ideal der »edlen Einfalt«, welche die Fürsprecher des neuen kirchenmusikalischen Stils in den Werken von Palestrina erkannten. Mit seinen Bemühungen hatte Mašek nur wenig Erfolg, bald warf man ihm vor, daß seine Werke auf »fremden« Ideen gegründet seien, die in Slowenien keinen Erfolg haben werden.¹⁴ Mögliche ehrgeizigere Pläne wurden durch den zu frühen Tod von Mašek im Jahre 1859 vereitelt.

Die Bemühungen um die Durchsetzung zeitgenössischer Ansichten in der Kirchenmusik wurden von seinem Nachfolger als Lehrer an der Öffentlichen Musikschule, Anton Nedvd, weitergeführt. Dieser, zwar in der Tschechei geborene und bei Professoren am Prager Konservatorium ausgebildete Musiker, machte beim Unterricht zukünftiger Lehrer, die damals auch den Dienst der Organisten versahen, mit rauen Worten auf die Unangemessenheit der für den zeitgenössischen Geschmack all zu sehr sekulärer und kompositions-technisch schwacher Kompositionen von Rihar aufmerksam. Über die Kompositionen von Rihar sollte er noch vor dem Jahre 1862 beim Unterricht gesagt haben: »Diesem Elende in Krain muß ein Ende gemacht werden!«¹⁵ Zur entgültigen Verschärfung kam es anlässlich seines Versuchs im Jahre 1865, beim Singen der Abendandachten im Dom in Ljubljana die traditionellen vierstimmigen Antifonen und Hymnuse von Rihar mit einem unisono (vermutlich einem choralen) Gesang zu ersetzen. Der Vorfall erhielt nationale Dimensionen, auch die Tages-

¹¹ *Cäcilia* 1 (1857) 7, 52.

¹² Jožef Levičnik, »Gregor Rihar«, in: *Koledarček družbe sv. Mohorja za leto 1865* [Kalender des Sankt Hermagoras' Vereins für das Jahr 1865], Seite 33–40.

¹³ Wilhelm Urbas, »Camilo Maschek. Eine biografische Skizze«, in: *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain* (1861), Seite 75–79.

¹⁴ Jožef Levičnik, »Beseda o slovenskih pesmih in napevih« [Ein Wort über die slowenischen Kirchenlieder und Gesänge], in: *Zgodnja Danica* 15 (1862), Nr. 11, Seite 86–87.

¹⁵ *Slovenec* [Der Slowene] 1 (1865), Seite 99.

zeitungen reagierte scharf. Der Klagenfurter *Slovenec* bezeichnete Nedved erniedrigend als »einen Lehrer aus Ljubljana«, der sich erdreistet in die Erbschaft des großen Rihar einzugreifen. Die Zeitung *Novice* nannten seinen Versuch »eine kolossale Frechheit«. ¹⁶ Dieses Echo erschütterte Nedvd jedoch nicht, die Presse reagierte drei Jahre später wieder auf seine pädagogische Arbeit. Der Redakteur des *Učiteljski tovariš*, Andrej Praprotnik, hatte in Sinn eben ihn, als er niederschrieb, daß [...] an den Präparanduren fremde kulturtragende Gelehrte den einzigartig schönen slowenischen Gesang unterdrücken.¹⁷

Einen neuen Aufschwung bekam die Durchsetzung der zeitgenössischen Ansichten in der Kirchenmusik mit dem Aufleben der Cäcilianischen Bewegung in Deutschland Ende der sechziger Jahre. Der erste Widerhall in Slowenien war ein Rundschreiben aus dem Jahre 1868,¹⁸ in welchem der Plan der Reform der Kirchenmusik im Dom in Ljubljana dargelegt wurde. Obwohl das Zirkular vom Dompropst Janez Z. Pogačar unterschrieben war, scheint die Vermutung, daß der Plan in Gänze vom neuen regenschori, Anton Foerster, verfaßt wurde, angebracht zu sein. Dieser Komponist und Musiker, ein Abkomme einer angesehenen tschechischen Musikerfamilie, den neben einer gründlichen musikalischen Ausbildung auch eine außerordentliche Frömmheit auszeichnete, begründete die Erneuerung der Kirchenmusik im Dom in Ljubljana in Gänze auf Cäcilianischen Idealen. Die alte vokal-instrumentale Musik sollte der nur vokalen weichen, die spärlichen Besetzungen der Singstimmen dem zeitgenössischen Chorklang. Die oberen Singstimmen sollten von Knaben gesungen werden.

Obwohl der vorgestellte Plan in organisatorischen Sinn nicht realisiert wurde, begann Foerster mit einer allmählichen Erneuerung des ausgeführten Repertoires. Aus seinem Bericht über die Tätigkeit des Domchores in der zentralen deutschen cäcilianischen Revue *Musica sacra* im Jahre 1876 ist zu entnehmen, daß es ihm schon in einigen Jahren gelang das Repertoire gründlich zu erneuern. Neben wenigen klassizistischen und frühromantischen Werken ist die Zahl der historistischen Kompositionen überraschend groß. Zu finden sind Werke von Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts (Gregor Aichinger, Gregorio Allegri, Claudio Casciolini, Bartholomeo Cordans, Antonio Lotti, Giovanni B. Martini, Giuseppe Ottavio Pitoni, Lodovico Viadana, Tomas Luis da Victoria, Giuseppe Olivieri, Antonio Scarlatti, Johann IV. von Portugal und Jacobus Gallus), so wie Werke von Epigonen aus den Reihen deutscher Cäcilianer. Der Prozess der allmählichen Aussonderung der nach cäcilianischen Maßstäben nicht angemessenen Kompositionen, wurde bis zur Mitte der achtziger Jahre fortgesetzt, bis zum Zeitpunkt also, an welchem die historistische Vollendung ihren Höhepunkt erreichte.¹⁹

Foersterns Bedeutung ist größer als die Rolle, die er bei der Erneuerung des Repertoires des Domes in Ljubljana hatte. Nach der Gründung des Cäcilianischen Vereins des Bistums Ljubljana wurde er zur zentralen Autorität der slowenischen cäcilianischen Bewegung. Als langjähriger Professor und Leiter der Orgelschule in Ljubljana

¹⁶ *Novice* [Die Nachrichten], 23 (1865), Nr. 15, Seite 123.

¹⁷ Ferdinand Vigele, »O cerkveni glasbi« [Über die Kirchenmusik], in: *Učiteljski tovariš* 8 (1868), Nr. 8, Seite 121–124.

¹⁸ Janez Zlatoust Pogačar, »Über Kirchenmusik«, in: *Triglav* 4 (1869), Nr. 60, Seite 4–6.

¹⁹ Anton Foerster, »Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain 1868–1876«, in: *Musica sacra* 9 (1876), Nr. 11, Seite 101–102.

bildete er Generationen von Organisten aus, die die cäcilianischen Ideale aufs Land übertugen, als Redakteur der musikalischen Beilage der Zeitschrift *Cerkveni glasbenik* und Zensor von Kompositionen, diktierte er durch Jahrzehnte die Maßstäbe der Angemessenheit der für die Kirche geschriebenen Kompositionen. Er war einer der seltenen in Slowenien wirkenden Komponisten, die sich bei ihrer kompositorischen Arbeit den historistischen Vorbildern annäherte. In seinen Kompositionen auf lateinische Texte kann man Bemühungen des Autors entdecken, bestimmte Elemente der historischen Stile mit dem zeitgenössischen tonalen Chorsatz zu integrieren. Der Gebrauch des Falsobordon-Satzes und der Polifonie ist häufig, auffallend sind die ausgeglichene Formung der melodischen Linien und das vollkommene Ausbleiben der Chromatik. Sein Schaffen berührte auch die Kirchenmusik auf slowenische Texte. Obwohl sein Beitrag dieser Gattung verhältnismäßig bescheiden war, prägte er durch seine Tätigkeit als Redakteur des zentralen, in zehntausenden Exemplaren gedruckten slowenischen kirchlichen Liederbuches *Cecilija*, eben dieses Repertoire, welches sich am stärksten im slowenischen ethnischen Raum verbreitete. In Betracht genommen worden ist auch eine Anzahl von Kompositionen von Rihar, die teilweise korrigiert und neu harmonisiert wurden.

Foersters Wirken rief in slowenischen politischen Kreisen ein negatives Echo hervor. Im Jahre 1880 wurde er zum Opfer des gehässigsten satirischen Angriffs in der slowenischen Musikgeschichte. In der Zeitung *Brencelj* erschien hintereinander eine Reihe von Beiträgen, die die Grenzen einer noch annehmbaren Witzigkeit weit überschritten und schlugen stellenweise in sehr persönliche Angriffe auf den Charakter und die Persönlichkeit von Foerster um. Es kam zu einer langwierigen Polemik zwischen den Befürwortern der Cäcilianischen Bewegung und den Gegnern Foerster's, die ausgesprochen nationalistische und musikalisch reaktionäre Standpunkte verteidigten. Der Höhepunkt der Polemik war ein chauvinistischer Ausbruch von Jakob Alešovec, dem Redakteur der Zeitung *Brencelj*, der behauptete, daß wir Slowenen unsere eigene Musik und unsere eigene Komponisten haben, Foerster aber kann den Tschechen das Heil bringen. Die Polemik hatte keinen wesentlichen Einfluß auf Foerster's Tätigkeit, vergrößerte aber seine Abscheu gegen die Zusammenarbeit mit den weltlichen slowenischen Musikinstitutionen, wodurch die allmählich erwachende slowenische Musik eines fähigen Mitarbeiters beraubt wurde.²⁰

*

Aus diesem kurzen Überblick der slowenischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert ist deutlich genug zu entnehmen, daß ihre Entwicklung, so wie anderswo in Europa, durch die Gegensetzlichkeiten des Neuen und des Alten gekennzeichnet wurde – zwischen der Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts und ihren Epigonen und der historistischen Kirchenmusik, einer Frucht der geistigen Strömungen in

²⁰ *Brencelj* [Die Bremse] 11 (1879), Nr. 14; *Brencelj* 11 (1879), Nr. 23–24; Jakob Alešovec, »Odgovor na Poslano Foersterjevega peresa« [Antwort auf das gesandte Brief von Foerster], *Slovenec* 8 (1880), 11; *Slovenski narod* [Die slowenische Nation] 13 (1880), 18; *Brencelj* 12 (1880), Nr. 1; »Drugo poslano« [Das Zweite gesandte], *Slovenski narod* 13 (1880), 36; »Tretje poslano« [Das Dritte gesandte], *Slovenski narod* 13 (1880), 42.

der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die erste wird in den spezifischen kulturell-sozialen Verhältnissen im slowenischen Raum durch die Tätigkeit von Gregor Rihar vertreten. Die slowenische Intelligenz, die in überwiegender Mehrheit noch immer von Geistlichen bäuerlicher Abstammung zusammengesetzt war, fasste sie als die ideale Verwirklichung der slowenischen nationalen Kirchenmusik auf. So gewann sie eine Bedeutung, die wesentlich ihren musikalischen Wert übertraf. Bedeutungslos blieb die Tatsache, daß sich die Melodien vor Rihar an verschiedene Quellen anlehnen, vom italienischen Belcanto bis zu Volksliedern des ostalpenländischen Raumes, die sonstige musikalische Struktur seiner Werke war aber in der Mitte des 19. Jahrhunderts schon vollkommen anachronistisch. In der slowenischen Musikkultur hatte dieses Repertoire eine ähnliche Rolle, wie z.B. die klassizistische Musik der Wiener Klassiker in der kaiserlichen Hauptstadt. Sie war traditionell, beliebt, vor allem aber war sie ein nostalgisches Symbol einer Epoche, die im steigenden Rhythmus des Lebens und der politischen Spannungen im 19. Jahrhundert allmählich für immer verblasste. (Der Unterschied zwischen beiden, in Bezug auf Gattung und Qualität, ist vor allem in einem verschiedenartigen sozialen Querschnitt beider Milieus zu suchen. Während sich die Entwicklung der Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien vor allem in höfisch-aristokratischen Kreisen verwirklichte, entwickelte sich die slowenische zumeist in Ruhrahlen Verhältnissen.)

Auf den Verlauf der Gegenüberstellung des Neuen und des Alten in der Kirchenmusik in Slowenien im 19. Jahrhundert übte auch die spezifische kulturelle und politische Lage der slowenischen Nation ihren Einfluß aus. Der Mangel an festen Fundamenten, auf welchen sie ihre nationale Identität hätten aufbauen könnten (klein an der Zahl, die Begrenztheit der slowenischen Sprache und der Kultur auf die niedrigsten sozialen Schichten; das Fehlen eines politischen Rahmens, der eine Identifikation mit einer politischen Formung ermöglichen würde; usw.) rief bei der slowenischen Intelligenz, klein an der Zahl, das Gefühl einer nationalen Gefährdung hervor. Unter solchen Zuständen war die Einführung neuer Ideen in der Kirchenmusik äußerst schwierig. Alles Neue im 19. Jahrhundert kam nach Slowenien aus der Fremde, daheim gab es keine großen urbane Zentren, in welchen musikalische Neuheiten entstehen oder wenigstens schnell Resonanz hätten finden können. Die Träger des Neuen waren größtenteils einzelne Musiker, meist Fremde, die in entwickelteren kulturellen Zentren ausgebildet wurden, die die dort allgemein eingebürgerten Ideen in die slowenische musikalische Praxis einzuführen versuchten. Der Widerstand auf den sie stießen, war deswegen in der Regel mit Ausbrüchen von Heimatliebe verbunden. Zumeist war das ein aufrichtiger Ausdruck der Befürchtung vor dem Verlust der nationalen Eigenständigkeit. Bei Einzelnen ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß das nationale Pathos nur eine Maske der mangelnde Bereitschaft und des Unvermögens einer Konfrontation mit dem Neuen, das langsam auch in die entfernte österreichische Provinz drang, darstellte.

Wenn wir am Ende das Verhältnis zwischen dem europäischen Raum und der slowenischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert zu definieren versuchen, kommen wir zu zwei Feststellungen:

1. Durch die Beobachtungen der Einflüsse des mitteleuropäischen Raums auf die Entwicklung der slowenischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert kann festgestellt werden, daß nur ein Teil des geografischen Gebiets, welches wir gewöhnlich mit diesem Begriff kennzeichnen, einbezogen war. Kontakte und Parallelen in der Entwicklung sind nur mit anderen österreichischen Erbländern und der Tschechei festzustellen, reichen aber auch über die Grenzen der Habsburger Monarchie nach Süddeutschland, dem Ausgangspunkt des Historismus´ und der Cäcilianischen Bewegung. Kontakte mit östlicher liegenden Ländern (z.B. Ungarn, Slowakei) gab es fast nicht, oder sie waren ausgesprochen einseitig (z.B. slowenische Organisten suchten Arbeit in Kroatien). In dieser Hinsicht erweist sich der mitteleuropäische Raum also nicht als einheitlicher, es kommt auch im 19. Jahrhundert – ähnlich wie öfters in vergangenen Zeiträumen – zu einer entschiedenen kulturellen Abgrenzung zwischen Österreich und Ungarn, die noch immer – einem gemeinsamen Herrscher und Staate zum Trotz – sogar stärker war als die Staatsgrenze zwischen Österreich und Bayern. Aus slowenischer Perspektive bilden den mitteleuropäischen kulturellen Raum vor allem Österreich, die Tschechei, Norditalien, weniger Ungarn, die Slowakei, Kroatien und die östlicher liegenden Länder.

2. Die Entwicklung der Kirchenmusik in Slowenien war eng mit den Entwicklungsströmen der benachbarten Regionen verbunden. Vorerst waren die Verbindungen persönlich. Nach Slowenien kamen fremde Schaffende und Ausführende der Kirchenmusik, viele slowenische Musiker bildeten und formten sich künstlerisch in Musikzentren der benachbarten Länder (Regensburg, Wien). Nach Slowenien verbreitete sich aus den Nachbarländern auch das Musikrepertoire, welches entscheidend das musikalische Bild der gesamten Kirchenmusik, die hier entstand (so auf lateinische, als auch auf slowenische Texte) beeinflusste. Alle damaligen Widerstreite zwischen den Befürwortern der »einheimischen« und »fremden« (im Grunde genommen der alten und der neuen) Kirchenmusik, können nicht die Tatsache vermindern, daß Rihar's Anlehn an die Melodik der italienischen Oper, des deutschen Singspiels, des alpenländischen Jodelliedes nicht im größeren Maße spezifisch slowenisch (und weniger mitteleuropäisch) war, als das Cäcilianische Anlehn an den Gregorianischen Choral oder an die vokale Polifonie des 16. Jahrhunderts. Die nationale Festlegung der einen oder der anderen ist nur auf Grund unmusikalischer (die Sprache des Textes), keinesfalls musikalischer Kriterien, möglich. Darum können wir die gesamte slowenische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, so die alte wie die neue, als »mitteleuropäisch« bezeichnen. Davon zeugt auch die Strömung des Repertoires in entgegengesetzter Richtung, die bis jetzt in der slowenischen musikalischen Geschichtsschreibung oft übersehen wurde. Die slowenische Kirchenmusik erstattete auch selber ihren – dem Umfang nach entsprechenden – Beitrag der europäischen und »mitteleuropäischen« katholischen Kirchenmusik. Das bezeugen die Kompositionen slowenische cäcilianischer Komponisten im Katalog des Deutschen Cäcilianischen Vereins, Ausgaben bei deutschen und österreichischen Verläge und Aufführungen von Werken Anton Foerster's in Wien.

UDK 78(497.4)19"

Niall O'Loughlin

Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

Slovenian Music in its Central European Context: The 20th-century experience

Slovenska glasba v njenem srednjeevropskem okviru: izkušnja 20. stoletja

SUMMARY

POVZETEK

Slovenia has had a rich and varied musical history, despite the fact that it was part of the Habsburg Empire and then a constituent part of Yugoslavia. Its recent smooth transition to independence and its realignment with Central Europe have been noteworthy. In the past, Slovene or part-Slovene composers such as Gallus, Tartini and Wolf worked abroad, while in the 20th century composers normally returned to Slovenia after studying abroad. For example, Marij Kogoj and Slavko Osterc studied in Central Europe and maintained a strong musical connection with Central European modernism in the 1920s and 1930s. Kogoj's strong links with Viennese expressionism were well expressed in the opera *Črne maske* of 1927, while Osterc's connections with Hindemith, Honegger and others is evident in the opera *Krog s kredo* and orchestral works such as *Mouvement symphonique*. On the other hand, Kozina, Arnič and Škerjanc developed a less advanced style and kept less contact with the rest of Europe. The political situation in the 1940s and 1950s made outside travel difficult, changing the situation dramatically. Composers such as Ramovš and Uroš Krek had different experiences: Ramovš managed to study with Frazzi and Casella in Italy, while Krek did not study abroad. Both, however, produced works in a distinctive neo-classical style that typified the immediate post-war period. Ivo Petrič's music follows the styles of Prokofiev and Shostakovich. From the late 1950s onwards the situation changed with strong

Slovenija ima bogato in raznoliko zgodovino glasbe, kljub dejstvu, da je bila del habsburškega cesarstva in nato Jugoslavije. Nedavna osamosvojitve in preusmeritev k Srednji Evropi so vredni pozornosti. V preteklosti so slovenski ali delno slovenski skladatelji, kot so bili Gallus, Tartini ali Wolf, delali v tujini, medtem ko so se v 20. stoletju skladatelji po študiju v tujini ponavadi vrnili v Slovenijo. Na primer, Marij Kogoj in Slavko Osterc sta študirala v Srednji Evropi in ohranjala močne glasbene stike s srednjeevropskim modernizmom v 1920 in 1930. Kogojeve močne vezi z dunajskim ekspresionizmom so jasno razvidne iz opere *Črne maske* (1927), medtem ko so Osterčevi stiki s Hindemithom, Honeggerjem in drugimi vidni v operi *Krog s kredo* in delih za orkester, kot je *Mouvement symphonique*. Na drugi strani so Kozina, Arnič in Škerjanc razvili manj napredne sloge in gojili manj stikov z drugimi deli Evrope. Politični položaj v 1940. in 1950. je oteževal pot v tujino in dobera spremenil situacijo. Skladatelji, kot sta Ramovš in Krek, imajo drugačne izkušnje: Ramovšu je uspelo študirati s Frazzijem in Casello v Italiji, medtem ko Krek ni študiral v tujini. Vendar sta oba ustvarila prepoznavna dela v neoklasicističnem slogu, ki je zaznamoval vojno obdobje. Glasba Iva Petriča sledi slogom Prokofjeva in Šostakoviča. Od poznih 1950. naprej se je položaj močno spremenil s trdnimi stiki s Hrvaško, Poljsko in deželami Zahoda: zlasti Francijo, Nemčijo, Anglijo in Združenimi državami Amerike. Ti stiki so v 1960.

contacts with Croatia, Poland and countries of the West: France, Germany, the United Kingdom and the United States in particular. This contact encouraged the emergence of a new avant-garde in Slovenia in the 1960s with such composers as Petrič, Ramovš, Lebič, Jež, Božič, Matičič, Globokar, Stibilj and Štuhec coming into prominence. Later they were joined by Pavel Mihelčič and Maks Strmčnik. Matičič and Globokar mostly stayed abroad, while Stibilj returned permanently later. In the decades before and after independence in 1991, a new generation of composers became established, with the most advanced composition by Aldo Kumar, Uroš Rojko, Tomaž Svete, Brina Jež-Brezavšček and Nenad Firšt. Post-modern tendencies are found in the music of Jani Golob and Marko Mihevc. All these composers are providing the Slovene musical scene with a wide variety of distinctive music that is both challenging and interesting.

spodbudili novo avantgardo v Sloveniji, h kateri sodijo Petrič, Ramovš, Lebič, Jež, Božič, Matičič, Globokar, Stibilj in Štuhec. Kasneje se jima pridružita Pavel Mihelčič in Maks Strmčnik. Matičič in Globokar sta ostala večidel v tujini, medtem ko se je Stibilj kasneje za stalno vrnil v domovino. V desetletjih pred in po osamosvojitvi leta 1991 se je izoblikovala nova generacija skladateljev, z najnaprednejšimi deli izpod peresa Aldo Kumarja, Uroša Rojka, Tomaža Sveteta, Brine Jež-Brezavšček in Nenada Firšta. Postmoderne tendence je mogoče najti v delih Janija Goloba in Marka Mihevca. Ti skladatelji prinašajo na slovensko glasbeno sceno bogato vrsto prepoznavnih glasbenih del, ki je izzivalna in zanimiva.

For a relatively small country, Slovenia has had a rich and varied musical history. Its current population is under two million and its land area is 20,273 square kilometres (half the size of Switzerland). The country lies at the crossroads between East and West (Italy and Hungary) and between North and South (Austria and Croatia). It embraces many different land forms: coast, mountains, fertile plains, limestone Karst and much else; it is indeed very easy to travel from one area to any other in less than two hours. The unifying factor in over 1000 years of documented history is Slovene, the distinctive language and voice of its people. Although for most of this time Slovenia was incorporated into the Habsburg empire, thus making German a working language for many people, Slovene was consistently used by the inhabitants of the area. After the First World War Slovenia joined the new country of Yugoslavia. Despite the political pressures of centralism, Slovenia retained its character and language in the first Yugoslavia as well as under the Communist regime of Tito after the Second World War. The transition to independence in 1991, whilst not without its serious problems, was effected, if not completely smoothly, at least with determination, moderation and speed. Another trend that was immediately apparent was the new country's realignment with Central Europe, something that was explicitly indicated by the very early moves to join the European Union.¹

The musical implications of this were considerable. Potential composers born in Slovenia frequently worked abroad, taking their natural place in the Central European milieu. On the one hand they were able to work where musical traditions were more developed, and they were able to become part of the cultural environment of the wider area and in a sense more international.

¹ I explored this extensively in an unpublished paper entitled 'The Realignment of Slovenia with Central Europe' given at the conference entitled 'Ethnicity and Nationalism' at the University of Central Lancashire, Preston, UK in September 1995.

Before the 20th century a number of Slovene-born composers worked in neighbouring countries and took their natural place within the European context. In each of the three typical examples presented here, the musical styles adopted were those of the musical *lingua franca* of their time. In the first example, Jacobus Gallus (1550–91), the late Renaissance composer, was born in Slovenia.² He developed his musical experience in Austria and settled in Prague where he composed much of his music.³ His late Renaissance polyphonic style is comparable with that of his contemporaries, Lassus and Palestrina, and in many respects just as highly esteemed.⁴ The second, Giuseppe Tartini (1692–1770), was born in Piran on the Slovenian coast, but worked in Prague and numerous places around Italy, living mostly in Padua.⁵ The third composer, Hugo Wolf (1860–1903), was born in Slovenj Gradec in the north of Slovenia, but always worked in a German-speaking environment⁶ and lived mostly in Austria.

In the earlier 20th century, with the incorporation of Slovenia into Yugoslavia, links with central Europe were often explored with major Slovenian composers studying abroad and bringing outside influences to bear on the Slovene musical scene. This was not a new development, but it assumed greater importance as Slovenia's national consciousness had been considerably increased. Composers would not now come from a remote part of the Habsburg Empire, but from an important part of a country independent of its neighbours.

The first significant move in this direction was taken by Marij Kogoj (1892–1956) who studied in Vienna in the years 1914–18, studying with Schreker and Schoenberg and making contact with the work of Schreker, Zemlinsky, Richard Strauss and others. He returned to his native Ljubljana and composed his pioneering psychological opera, *Črne maske* ('Black Masks'), based on a Slovene translation of the play *Chornyi maski* by the Russian playwright, Leonid Andreyev, which collected together many of these Viennese influences.⁷ Ivan Klemenčič linked this work with the appearance of expressionism very strongly: 'as probably not only the central work of musical expressionism in Slovenia but the most important achievement after J. Gallus.'⁸

The second of these composers, Slavko Osterc (1895–1941), made even more strenuous efforts to make contact with the mainstream of European musical culture, learn from it and bring the results of his searches back to Slovenia. In the first instance, he studied in Prague with Karel Boleslav Jirák and Alois Hába in the years

² See Edo Škulj: *Clare vir Ob 450-letnici rojstva Jacobusa Gallusa* (Ljubljana, 2000), 539–40 who presents the latest state of research into the early life of the composer.

³ This is given by Hartmut Krones in *Jacobus Handl-Gallus (1550–1591) Moralia – Harmoniae morales*, ed. Tomaž Faganel (Ljubljana: Založba ZRC, 2000).

⁴ The most recent extensive discussion of the European context of Gallus's work can be found in Edo Škulj's *Clare vir Ob 450-letnici rojstva Jacobusa Gallusa* (Ljubljana, 2000), 399–456.

⁵ Katarina Bedina in her paper 'Fenomenon glasbenega baroka na Slovenskem' (The Phenomenon of Baroque Music in Slovenia), *Muzikološki zbornik* xxviii (1992), 5–9, explores the Slovenian connections as they might have applied to Tartini.

⁶ Amanda Glauert: *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance* (Cambridge, 1999) emphasises the German nature of all of Wolf's settings, and in particular the relationship with the music of Wagner and the songs of Mahler and Richard Strauss.

⁷ Niall O'Loughlin: 'The European Context of Marij Kogoj's *Črne maske*', in *Opera kot socialni ali politični angažma*, P. Kuret (ed), Festival Ljubljana, Ljubljana, 1993, 26–35.

⁸ Ivan Klemenčič: *Slovenski glasbeni ekspressionizem od začetov do druge vojne* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988), 170.

1925–27. This had an important effect on Osterc's music. Jiráček was thought to represent the avant-garde of the 1920s, but when Osterc was in Prague, he did not really succeed in breaking out of the late romantic tradition. Hába, on the other hand, was far more adventurous, introducing Osterc to quarter-tone music, something that Osterc used in a handful of pieces. This dichotomy between the old and the new was often present in Osterc's music, notably in his full-length opera *Krog s kredo* ('The Chalk Circle') of 1928–29 which has many traditional melodic features, but frequently uses virtually atonal harmonies. It has a number of techniques in common with a similar but later opera based on the same story, *Die Kreidekreis* by Alexander Zemlinsky.⁹ What is also significant about Osterc's career was the extent of his correspondence with numerous prominent composers and other musicians: from other parts of Yugoslavia (Miloje Milojević, Boris Papandopulo, Ljubica Marić and Vojislav Vučković); with composers in Italy (Casella and Dallapiccola), in Germany (Karl Amadeus Hartmann), the conductors Hermann Scherchen, Karel Ančerl and Fritz Mahler and the English musicologist, Edward Dent.¹⁰ He was an active member of the ISCM (SIMC) with a number of his works performed at ISCM festivals in Florence in 1934, Prague in 1936, London in 1938 and Warsaw in 1939.¹¹ Osterc's legacy is considerable and is now gradually being revived: it displays a style that was becoming less influenced by the romantic ideas shown in the works of the late 1920s and was adopting a spare and terse neo-classical style with some similarities to that of Hindemith and Honegger. This is readily apparent in his late *Mouvement symphonique* which was performed in London in 1938. The Slovene musicologist Dragotin Cvetko made an important point when he wrote: 'He brought Slovene music closer to the European, without actually depriving it of its national characteristics.'¹²

The kind of stylistic schism that was apparent in the earlier music of Osterc can also be found in the music of three further composers. The first was Marjan Kozina (1907–66), who studied in Vienna with Alban Berg and Joseph Marx¹³ and later in Prague with Vítězslav Novák and Josef Suk.¹⁴ Kozina felt that he was being led in directions that he did not want to follow in his studies with Berg and Marx, and perhaps drawn to the other extreme with his work in Prague. Kozina did not want to compose folk-like music, but equally he did not want to compose atonal or twelve-note music. His intention seems to have been to steer a middle course that drew on

⁹ Niall O'Loughlin: 'The Chalk Circle Operas of Osterc and Zemlinsky: a comparative analysis', in *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*, P. Kuret (ed), Festival Ljubljana, Ljubljana, 1996, 64–76.

¹⁰ Some idea of the extent of the large number of important and valuable contacts that Osterc built up can be assessed in the letters collected together in Dragotin Cvetko's book, *Fragment glasbene moderne iz pisem Slavku Ostercu/A fragment of musical modernism from letters to Slavko Osterc* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988). Andrej Rijavec in *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979), 199, also lists some of these musicians.

¹¹ Andrej Rijavec: *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana, 1979), 199.

¹² Dragotin Cvetko: *Osebnost skladatelja Slavka Osterca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993), 206.

¹³ Andreas Holzer explained some of the nature of Joseph Marx's teaching in his paper 'Joseph Marx als Lehrer' in P. Kuret (ed): *Marjan Kozina 1907–1966 Mednarodni simpozij o Marjanu Kozini ob koncertni izvedbi operete Majda* (Novo Mesto: 2002), 37–42.

¹⁴ See especially Primož Kuret: 'Marjan Kozina: Prispevek za biografijo', *Muzikološki zbornik* 7 (1971), pp. 93–94 and Ciril Cvetko: *Marjan Kozina* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983), pp.38–54.

the best features of his native Slovenian music, while at the same time using a strong dramatic and discordant idiom where appropriate. These two contradictory features appear very strongly in his *Simfonija*, composed in four separate parts in the years 1946–49, his powerful song-cycle for baritone and orchestra *Balade Petrice Kerempuha* ('The Ballads of Petrica Kerempuh'), which dates from 1939, and above all in his full-length opera, *Ekvinokcij* ('Equinox'), dating from 1943. In the opera Kozina succeeded in reconciling the heavily discordant added-note harmony with the folk-derived melodic lines by using common melodic cells for his vocal lines and his dramatic motifs.¹⁵ In a similar way the second composer, Blaž Arnič (1901–70) at first studied in Ljubljana, but travelled to Vienna (1930–32), Warsaw (1938) and Paris (1939–40) for further studies with little known teachers. In a series of tone-poems and symphonies, his outlook was firmly focused on the previous century, with some stylistic features in common with Bruckner and the Russian 'Five'. His provincial background (he came from the Savinja country area of Northern Slovenia) was at the root of his conservatism, but his style nevertheless derives to some extent from his studies abroad. The third composer in this group, Lucijan Marija Škerjanc (1900–73), was born in Graz, taking his basic studies in Ljubljana. His search across Europe was even more far ranging than that of Osterc or Kozina, with periods in Vienna (composition with Joseph Marx, piano with Anton Trost), Paris (composition with Vincent d'Indy) and in Basel (conducting with Felix Weingartner). Škerjanc's eclectic nature drew all of these influences into his music. His symphonies show the influence of Liszt, César Franck, Tchaikovsky and d'Indy, but some of his music also displays aspects of neo-classicism and in a few cases he even used twelve-note technique. One perhaps can say about Škerjanc's music that it has many influences that were not fully absorbed into an integrated style as one can sense to a much greater extent in the music of Osterc, Kogoj and Kozina. In fact it is this problem that has exercised Slovenian composers for much of the 20th century.

Two further composers whose music is affected by the same trends are Pavel Šivic (1908–95) and Marjan Lipovšek (1910–95). After studying in Ljubljana, both Šivic and Lipovšek travelled for advanced work in Prague, composition with Josef Suk and Alois Hába and piano with Vilem Kurz. Lipovšek went on to study composition in Italy with Casella. In the case of Šivic, the advanced ideas of Hába seemed to conflict with the relatively traditional ideas of Suk and in the case of Lipovšek with the neo-classical idiom of Casella. This is clearly discernible in the music of both composers.

Following the Communist revolution that took place in Yugoslavia during the Second World War, communications with the outside world, especially with Central and Western Europe, became very difficult. During this period, music in Slovenia developed in comparative isolation with composers being left very much to their own devices. The music of this period is by and large unadventurous, but mostly well crafted. Composers such as Uroš Krek (b1922) and Primož Ramovš (1922–99)

¹⁵ I investigated this in some detail in Niall O'Loughlin: 'The Dramatic Integration of Conflicting Musical Techniques in the Opera *Ekvinokcij* by Marjan Kozina', *Music and Theatre*, P.Kuret (ed), Festival Ljubljana, Ljubljana, 2003, 96–108.

were using a straightforward neo-classical style that formed a foundation for their techniques. Krek did not study abroad, while Ramovš travelled to Italy to work with Vito Frazzi and Alfredo Casella in 1941–43. During this period Ramovš encountered many new works from Central Europe, including those by Berg, Dallapiccola, Stravinsky, Petrassi, Hindemith, Honneger and Casella himself.¹⁶ Typical works of this time were Krek's *Simfonieta* of 1951, *Mouvements concertants* of 1955 and the *Sonatina* for strings of 1956,¹⁷ and Ramovš's *Simfonieta* of 1951 and *Musiques funèbres* of 1955.¹⁸ Ramovš studied briefly with Osterc in 1941, but at this stage it was the influence of Casella that was of greatest importance with Osterc's influence remaining dormant for the time being. Another composer of this generation, Ivo Petrić (b1931), who had studied composition with Škerjanc, was finding stimulus and inspiration from the music of Prokofiev and Shostakovich in such works as his *Concerto grosso* of 1955 and his three early symphonies.

It is difficult to overestimate the change that took place in the late 1950s and early 1960s in the outlook of Slovenian composers as they were again able to travel abroad. The destinations were very varied. At first this was within the Yugoslav state, but increasingly Slovenes made strong contact with countries to the north, mainly Austria and Germany, and to the west, especially Italy, to say nothing of further contacts with the United Kingdom, France and the United States. As these barriers broke down, Slovenian music gradually took its place in the European milieu. The character of Slovene music changed dramatically; no longer were Slovene composers content to draw a few techniques and some inspiration from music of Western Europe and remain within their own prescribed limits. Many of them had had a good grounding in basic musical techniques and proved their ability to produce music of high quality. Now they wanted to become part of the ferment in musical creativity that was arising all over Europe. The stage was set for the emergence of the Slovenian avant-garde.

At first it took place at a local level; contact with neighbouring Croatia has always been strong. With the founding of the Zagreb Biennale in 1961, a platform was established for performances in front of a large and receptive audience for contemporary music. Slovene composers were not extensively represented at first, only Osterc and Srebotnjak in 1961, but in 1963 works by Ivo Petrić, Primož Ramovš, Slavko Osterc and Uroš Krek were performed. In 1965 there was in addition music by Milan Stibilj and in the late 1960s music by Petrić, Srebotnjak, Ramovš, Pavel Šivic, Pavlè Merko, Vinko Globokar, Lojze Lebič, Matičič, Darijan Božič, Osterc, Igor Štuhec and Jakob Jež was performed.¹⁹ This represented the coming of age of avant-garde music in Slovenia, which sat very comfortably beside advanced music from Croatia and from all over Europe and America.

¹⁶ Borut Loparnik: *Biti skladatelj* (Ljubljana: Slovenska matica, 1984), 237.

¹⁷ Niall O'Loughlin: 'Expressive Emotion and Symphonic Economy: A Note on Recent Works by Uroš Krek', *Muzikološki zbornik* 38 (2002), 85–95.

¹⁸ Andrej Rijavec: *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana, 1979), 244, describes very succinctly the classical, neo-classical and neo-baroque nature of these works.

¹⁹ This information has been obtained from the website of the Zagreb Biennale at www.biennale-zagreb.hr.

This contact with the latest avant-garde music was part of the process that opened the eyes and ears of Slovenian composers, but even more influential was the experience gained from visits abroad, both to study composition and to hear new music in concerts and opera houses. A number of composers moved abroad to study. Vinko Globokar (b1934) studied in Paris at the Conservatoire and later with René Leibowitz, and worked in Berlin, Cologne, and Buffalo, New York. Janez Matičič (b1925) went to Paris in 1959 to study with Nadia Boulanger and worked with the Group de Recherches Musicales under Pierre Schaeffer. Milan Stibilj (b1929) studied in Ljubljana and then with one of the founders of the Zagreb Biennale, Milko Kelemen, before working in the electronic studio in Utrecht²⁰ and in Berlin and in Montreal. After his early studies in Ljubljana, Alojz Srebotnjak (b1931) went to Rome, then to London in 1960–61 to study with Peter Racine Fricker and in 1963 to Paris. This had far-reaching effects on the styles of these composers. Globokar under the influence of Leibowitz became an integral part of the Central European avant-garde with such composers as Stockhausen, Maderna and Berio and performers such as the Kontarsky brothers. Stibilj pursued a lonely path, establishing his own intellectually based technical means of expression.²¹ Srebotnjak became one of the few Slovene practitioners of a form of twelve-note music, shown in a series of imaginative works that followed, notably Six Pieces for bassoon and piano, *Microsongs* of 1964, the Harp Concerto of 1971, the piano trio *Dnevnik* of 1972.²² Globokar was mostly based in Paris, but regularly visited Slovenia to make contact with the Slovene musical scene. Matičič remained in Paris to establish his own brand of modernism, but both Srebotnjak and Stibilj returned to Ljubljana after their foreign studies.

A number of other composers did not study abroad at this stage but travelled to hear performances of new music all over Europe. Particularly stimulating in this respect were the visits by Petrić, Ramovš, Lebič and Jež to Poland. Petrić's Slavko Osterc Ensemble performed his *Croquis sonores* and Ramovš's *Enneaphonia* in Warsaw in September 1963 and at the Zagreb Biennale.²³ Both these works represent different aspects of the Slovenian avant-garde. *Croquis sonores* extensively explores new harp techniques, while *Enneaphonia* employs textures built up from groups of contrasting melodies in ways suggested by such composers as Penderecki and Ligeti.

New works by Lojze Lebič (b1934) and Jakob Jež (b1928) added to this trend with great effect. Lebič's *Meditacije za dva* for viola and cello of 1965 brings in new melodic techniques and the cantata *Požgana trava* of the same year display new vocal techniques even if the harmonic content is less adventurous. The masterly chamber

²⁰ For details of the composer's work in Utrecht see Milan Stibilj's article 'Mavrica, glasba za magnetofonski trak / Der Regenbogen für vierspüriges Tonband', in Primož Kuret (ed.): *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti / Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart* (Ljubljana: Kres, 1992), 193–203.

²¹ See my article: Niall O'Loughlin: 'Process as Musical Form in the Music of Milan Stibilj', *Muzikološki zbornik*, 30, 1994, 71–82.

²² I investigated some of these techniques in my article, Niall O'Loughlin: 'Alojz Srebotnjak's Use of Twelve-note Techniques', *Muzikološki zbornik*, 26, 1990, 45–57.

²³ A full investigation of the work of the group known as 'Pro Musica Viva' can be found in Matjaž Barbo: *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001).

works *kons (b)* and *kons (a)* of 1968 and 1970 respectively and the orchestral *Korant* of 1969 show the composer's complete absorption of the new techniques in which melodic and harmonic elements are kept in balance with fluid textures and advanced instrumental techniques.²⁴

In the years from 1965 Jež produced a group of chamber works that explored a distinctive style that derived its materials from melodic material of which *Stihi* ('Verses') for oboe and viola and *Asonance* for oboe, harp and piano are typical. Rhythmically they are free, varying from irregularly spaced bars to unbarred spatial notation with certain synchronisations noted. Most of the music has an improvised quality. The consolidation of Jež's avant-garde techniques came with the cantata *Do fraig amors* of 1968 that grafted modern techniques on to music developed from the long Slovenian choral tradition. He followed this with two more imposing choral works of the 1970s, *Brižinski spomeniki* and *Pogled zvezd*.²⁵

While this has always been beneficial to the development of serious art music within Slovenia, it has not meant that the music of this country has been a pale imitation of that from abroad. On the contrary, in the best cases, it has allowed Slovenes to develop a rich musical culture that displays a fair measure of independence while still fitting in well within the evolving tradition of European musical culture.

Petrić, Lebič, Ramovš, Stibilj, Jež, Darijan Božič, Pavel Mihelčič, Maks Strmčnik and Globokar formed the avant-garde of Slovenia in the later 20th century. Orchestral works by Ramovš were frequent and impressive in their concentration on the dramatic use of textural blocks of generally homogenous sound. Especially noteworthy are the non-melodic brass textures that are totally distinctive in character that cannot be mistaken for anything else, for example in the *Simfonija 68* with its creation of overwhelming sound and its opposite, subtle non-melodic textures, and their purposeful manipulation. Petrić's works for solo instrument and orchestra composed during this period explored the unique relationship between melodic solo parts and textural orchestral music in a compelling way, nowhere more comprehensively than in his violin concerto of 1973, *Trois images*.²⁶ The dramatic works of Darijan Božič (*b1933*) owe something to the examples of Mauricio Kagel and Györgi Ligeti, but Božič's works are different, and there is a universal human application in the composer's chosen themes. The instrumental adventures of Vinko Globokar are virtually unique in the music of the 20th century. Not only did he extend the techniques of his own instrument, the trombone, to almost unheard of lengths, but he did much the same with the violin, viola, clarinet, oboe, piano and other instruments. In another unique contribution to the literature of avant-garde music, Milan Stibilj developed a

²⁴ See Frank Schneider: 'O komorni glasbi Lojzeta Lebiča / Zur Kammermusik von Lojze Lebič', in Primož Kuret (ed.): *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti / Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart* (Ljubljana: Kres, 1992), 299–306 and Niall O'Loughlin: 'The Music of Lojze Lebič', *Muzikološki zbornik*, 19, 1983, 71–81.

²⁵ See my paper: Niall O'Loughlin: 'The Reconciliation of Old and New Musical Techniques in the Cantatas of Jakob Jež in Primož Kuret (ed.): *Choral Music and Choral Societies and their role in the development of the national musical cultures* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2004).

²⁶ A detailed investigation of that technique is given in Niall O'Loughlin: 'Concertante Techniques in *Trois images* by Ivo Petrić', *Muzikološki zbornik*, 37, 2001, pp 103–112.

system of processes which by a form of transformation and extension became the form of the pieces themselves.²⁷

With the gaining of independence for Slovenia in 1991, all these trends became clearer and more positively focused, while at the same time maintaining an identifiable continuity with the past. This continuity has been reflected in the music from before and after independence.

Three groups of composers can be identified. The first was a very vigorous and challenging avant-garde, some of whose compositions have been noted already. Its members continued with their work uninterrupted after independence.²⁸

Secondly, in the decade before independence there had also built up a new younger generation of 'modernists' who were establishing themselves as the composers of the late 20th century. Especially notable are Aldo Kumar and Uroš Rojko (both born in 1954) who have struck an enterprising line of development, Tomaž Svete (b1956), Brina Jež-Brezavšček (b1957) and Nenad Firšt (b1964). For example, a piano piece by Kumar called *Sonata z igro 12* (Sonata – a game of 12) is a brilliantly conceived set of variations on a rising chromatic scale, using octave dislocation, rhythmic reorganisation, changing registers, and the use of parallel chords, as part of a renewed avant-garde idiom. Rojko exploits new instrumental techniques, but his music is particularly notable for its brilliant sonorities. Likewise Svete's orchestral style as shown in a piece entitled *L'amour sul mar* is sensuously scored and suggestive of the influence of the French composer Olivier Messiaen in its textures and harmonies. As an indication of the wide range of Svete's technique, the powerful 'philosophical opera' of 2000 called *Kriton* sets the text of Plato's dialogue of the same name in a tautly organised structure of great dramatic immediacy. By contrast, the delicate and sensitive works of Brina Jež-Brezavšček are equally impressive. *Presenečenje* (Surprise) for solo violin and the more substantial *Aulofonia domestica* for oboe, clarinet and percussion explore a number of new violin and woodwind techniques respectively, while the brilliantly multi-layered *Sonsong* for orchestra develops these ideas in complex textures.

Alongside these two groups there is a third which might be called post-modern. The composers include under this heading did not follow the trends of the American minimalists, but rather those of the popular and folk-derived idioms that have been so prominent in parts of central and southeastern Europe. Of particular note are Jani Golob (b1948) and Marko Mihevc (b1957).

Golob's earliest published music dates from the late 1970s, after playing the violin as a professional and having studied with Uroš Krek. The folk-derived *Štiri Slovenske ljudske pesmi* used folk songs from Slovenia that are transformed and put into a vividly modern context. What is so good is that the originals are presented with a raw

²⁷ See my article: Niall O'Loughlin: 'Process as Musical Form in the Music of Milan Stibilj', *Muzikološki zbornik*, 30, 1994, 71–82.

²⁸ These composers are featured in my article: Niall O'Loughlin: 'Music in 20th-Century Slovenia – the avant-garde', *The Musical Times* (March 1993), 130–133; further studies of this music can be found in Leon Stefanija's excellent monograph: *O glasbeno novem: ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja* (Ljubljana: Študentska založba, 2001) and my book *Novejša glasba v Sloveniji* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000).

intensity without any false sentimentality. Golob's works for violin, the solo *Sonatina*, and the *Sonatas Nos 1 and 2* with piano of show a mastery, not just of violin technique which can be taken almost for granted in Golob's work, but also of formal manipulation. The rhythmic structures of all three works remain fairly strictly controlled, the idiom is vivid and full of exciting writing with suggestions of folk violin playing.

Of newer music of traditional orientation, Marko Mihevc's symphonic poem *Equi* of 1990 is a piece of some 17 minutes' duration that sizzles with energy, in a slimmed down orchestral texture. Concessions to modernism are relatively few: for example, the reported atonality is suitably disguised. Mihevc's ability to draw something new out of the old techniques is impressive in *Equi*, as in two other symphonic poems, *In signo tauri* of 1991 and *Miracula* of 1993. His fluency and accomplishment are very impressive, but one wonders whether these features are perhaps becoming more important than the musical content.

There is every indication that composers have been following the solid tradition that had been built up in the 1980s and earlier and will follow the works mentioned here with others that are similarly challenging and interesting. With the new opportunities presented by the situation now apparent in over a decade since independence, there is likely to be a new flourishing of native Slovene musical talent. It will undoubtedly take place in the now firmly established Central European context.