

## Milan Stibilj: Werk und Wirken

Meine ersten Kontakte mit der Musik verdanke ich meiner Mutter, die mich dazu anregte, Geige spielen zu lernen. Ich galt als begabter Schüler und genoß bald die Unterstützung einer ersten Gönnerin, Frau Dr. Ljuba Prenner. Sie besuchte alle Schulaufführungen, bei denen ich auftrat, und ich erinnere mich, daß sie mir bei meinen gelegentlichen Besuchen in ihrem Anwaltsbüro immer einen Geldschein in die Hand drückte, der mir äußerst willkommen war. Später brachen diese Kontakte jedoch leider ab, als ich sie um rechtliche Hilfe bei meiner Beschwerde gegen Marijan Lipovšek bat, der, wahrscheinlich einfach nur aus Schlampigkeit oder auf Druck der politisch einflußreichen Vereinsmitglieder, allzu eigensinnig bei der Verlagstätigkeit des Vereins slowenischer Komponisten vorging und mir dadurch - vielleicht sogar ungewollt - die Auflagen meiner Kompositionen unmöglich machte. Leichter und schneller kam ich, selbstverständlich durch die Empfehlung von Milko Kelemen, meinem ehemaligen Kompositionslehrer an der Akademie in Zagreb, zum Verlagsvertrag bei einem deutschen Verleger.

Marijan Lipovšek war ein äußerst angesehener Kulturschaffender mit den besten Kontakten zu den höchsten auch ausgeprägt politischen Kreisen und als solcher faktisch unantastbar. Er galt als Spitzenkomponist und war als Begleiter am Klavier unersetzbar, obwohl all dies nie fachlich bestätigt wurde. Angeblich arbeitete er auch eng mit Dragotin Cvetko zusammen. Gemeinsam stellten sie eine effektive Verbindung der extremen Rechten mit der regierenden Linken dar und entschieden in diesem Zusammenhang praktisch über alles, was in der Musikbranche geschah.

Soviel ich weiss, war gerade Lipovšek der Hauptakteur in der Aktion, die meine Kandidatur für die Intendanz der Slowenischen Philharmonie verhinderte. Wobei es auch stimmt, daß er gute Gründe hatte: meinen gleichzeitig erschienenen kritischen Beitrag über die Verhältnisse unseres Musiklebens (- **PRG01.PDF** -).

Später hatten wir keine Kontakte mehr, obwohl es scheint, dass er von meiner Arbeit als Komponist die beste Meinung hatte. Bei einer Gelegenheit hatte er mich einem ausländischen Musikwissenschaftler (der seitens der Fakultät für Musikwissenschaft zu einer Gastvorlesung eingeladen worden war) als Komponisten vorgestellt und hinzugefügt, ich sei ein wahrhaftiger Komponist, also in der Tat Komponist und nicht irgendein Komponist. Diese Einstufung erschien mir lächerlich. Sie war

aber für die provinzielle Stimmung charakteristisch, in der es eine ganze Reihe sogenannter Komponisten gab, unter denen sich ausnahmsweise sogar einige „tatsächliche“ Komponisten befanden. Somit wurde ich von seiner Bewertung meiner Komposition für Geigensolo, die er kurz vor seinem Tod im Konzertblatt schrieb, kaum überrascht. Sein Beitrag lobt meine Arbeit nicht nur als Spitzenleistung slowenischer Musik, sondern weist auch auf meinen positiven Denkansatz zur Tätigkeit des Komponisten hin ( - **PRG02.PDF** – slowenisch, englisch).

Für meine kompositorische Arbeit bekam ich zwar immer die besten öffentlichen Bewertungen, aber ich mußte mich unter dieser Oberfläche mit Unverständnis bzw., besser gesagt, mit alltäglichen Widrigkeiten konfrontieren. Ich erfuhr den Inhalt eines Gesprächs, das im damaligen Staatssekretariat für Kultur stattfand (in der „bleiernen“ Zeit der kommunistischen Oberherrschaft), wo – meines Erachtens war dort die damalige Musikwissenschaftlerin Katica Bedina anwesend – man sich ganz ernst fragte, wie es denn möglich sei, daß es außerhalb Sloweniens so viele öffentliche Aufführungen meiner Kompositionen gebe. Offensichtlich hat man nicht erwogen, ob das mit ihrer musikalischen Qualität zu tun haben könnte, sondern einfach unterstellt, es müßten irgendwelche homosexuellen Verbindungen im Spiel sein. Auf dermaßen lächerliche, wenngleich für die slowenische Musikkultur bezeichnende Überlegungen, bar jeder fachlichen Bezogenheit, reagierte ich nicht.

Auf jeden Fall war auch die Einstellung der slowenischen Kulturöffentlichkeit zur zweifachen und für die slowenische Musikkultur einzigartigen internationalen fachlichen Auszeichnung mit zwei Preisen interessant: **GRAND PRIX INTERNATIONAL DU DISQUE** und **PRIX EDISON** für die Philips-Schallplatte mit meiner Komposition *Epervier de ta faiblesse domine* ([www2.arnes.si/finearts/stibilj/ms-cd/index.html](http://www2.arnes.si/finearts/stibilj/ms-cd/index.html)) und unter dem Paßwort WEB-PRESENTATION auf Seiten 1, 139, 140, 152, 156, 166, 169, 181 und [www2.arnes.si/finearts/stibilj/epervier.html](http://www2.arnes.si/finearts/stibilj/epervier.html)).

Beim Verband der Komponisten und an der Musikakademie reagierten die biederen Musiker erregt und stellten einfach fest, daß diese zwei hochangesehenen internationalen Auszeichnungen für sie und natürlich vor allem auch für mich ohne jeden Wert seien, denn auf der Platte seien drei Autoren vorgestellt worden. Wenn ich auch die veröffentlichte Meinung (Autor Kristijan Ukmar), das Stück sei für uns nicht interessant, da der Text französisch sei, beiseite lasse, kann ich zusätzlich nur noch feststellen, daß dieses Werk bei uns völlig

verschwiegen, von slowenischen Radiosendern gar nicht vorgestellt und die Auszeichnung auch im slowenischen Lexikon unter meinem Namen nicht erwähnt wurde. Es ist vollkommen klar, daß die Respektlosigkeit auf einem solchen Niveau im krankhaften Widerwillen innerhalb der slowenischen Musikkreise wurzelt. Dabei kann man sich noch fragen, inwiefern für Slowenen eine Unzahl von ausländischen Liedern mit fremdsprachigen Texten im slowenischen Opern- und Konzertprogramm wichtig ist.

Von Anfang an war ich davon überzeugt, daß ein Mensch, falls er sich als Komponist betätigen möchte, eine entsprechend hohe Ausbildung haben sollte. Deshalb gab ich mir mit allen Kräften Mühe, endlich Theoriestudent an der mittleren Musikschule zu werden. Dies war auf keinen Fall einfach, denn die grundlegende Voraussetzung für theoretische Studien war das Beherrschen des Klavierspiels. Hier war ich in einer schwierigen Lage, da mir ein Instrument zum dringend notwendigen Üben nicht erschwinglich war. Ich versuchte einfach alles, um schließlich die Erlaubnis zu bekommen, während der Ferien am Schulinstrument zu üben. Zwei Monate lang saß ich also viele lange Stunden am Klavier und versuchte, mir das Pensum der vier Jahrgänge anzueignen, womit es dann möglich wäre, mich in der so genannten theoretischen Abteilung der mittleren Musikschule einschreiben zu lassen, die praktisch die Vorstufe für das Kompositionsstudium war. Vierzehn Tage übte ich nur die linke Hand und weitere vierzehn nur die rechte, um schließlich einen Monat lang gleichzeitig mit beiden Händen spielen zu können. Die Aufnahmeprüfung für die Mittelschule war eine echte Komödie. Mit Mühe und Not spielte ich die vorgegebenen Stücke vor und stieß bei der Aufnahmekommission auf mitfühlende Blicke, vor allem auch deshalb, weil ich zugeben mußte, daß das Prüfungsprogramm die einzige Klavierleistung in meiner Klavierspielerkarriere war. Sich zu verstellen war unnötig, denn alle kannten mich als einen mehr oder weniger erfolgreichen Geigenstudenten.

Ich wurde also an der theoretischen Abteilung aufgenommen, natürlich in einer gemeinsamen Hoffnung, mein Klavierspiel würde sich entsprechend steigern, was aber nie geschah. Zwei Jahre lang fristete ich mein Dasein an der mittleren Stufe der theoretischen Abteilung und sammelte dann genug Mut, um mich ohne Mittelschulabschluß zur Aufnahmeprüfung an der Akademie für das Kompositionsstudium anzumelden. Schon nach dem zweiten Jahrgang der theoretischen Abteilung der mittleren Musikschule gab ich also meine Schulung an der mittleren Schulstufe vorzeitig auf; umso entschiedener wegen des

unangenehmen Vorfalls bei der Jahresabschlußprüfung. Da waren sich mein Fachprofessor Pavel Šivic und das Mitglied der Prüfungskommission Lucijan Marija Škerjanc im Hinblick auf die Tonalitätsbezeichnung bei meiner harmonischen Aufgabe überhaupt nicht einig. Die Forderung von Šivic, auf die Tonalitätsbezeichnung zu verzichten, sollte ein gewisses Modernitätsgefühl hervorzaubern, eine Nähe zum atonalen Musikausdruck, beeinflußt von Slavko Osterc, auf den die ganze Generation slowenischer Musiker schwor, von Karol Pahor bis Ivo Petrić. Bei der Prüfung saß ich also zwischen zwei laut streitenden, heute würde man sagen zwei „Legenden“ der slowenischen Musik, die sich über meinen Kopf hinweg anschrien, weil jeder auf seine Art beweisen wollte, daß er Recht habe. Ich möchte noch hinzufügen, daß ich völlig (sofern ich damals in diesem Fach bewandert war) mit dem Standpunkt von Škerjanc übereinstimmte, dies jedoch nicht laut sagen durfte, da ich nur ein armer Schüler war, ohne das Recht, seine Meinung zu äußern.

Ich hatte Glück: Ich wurde an der Akademie aufgenommen und dies wahrscheinlich deshalb, weil Karol Pahor als angesehener Partisanenkomponist mindestens einen Schüler brauchte, durch den die Akademie und er selbst seine verhältnismäßig hohen Monatseinkommen rechtfertigen konnten. Sehr lange war ich der einzige Student in seiner „Kompositionsklasse“, und ich denke, auch der einzige, der ein Kompositionsdiplom mit seiner Unterschrift hat, obwohl ich ihn während der langen fünf Studienjahre mit einer einjährigen Verlängerung ( weil ich von Danilo Švara keine positive Note beim Fach „Orchesterspiel“ bekommen konnte ) meistens nur bei den Prüfungen traf.

Es ging jedoch nicht ohne Probleme. Der wohl schlimmste Streitfall entstand schon nach den ersten gemeinsamen Treffen. Als ich kurz nach Beginn des Studienjahres ins Sekretariat der Musikakademie kam, fragte mich die Sekretärin, was ich denn wohl mit Pahor habe, der total aufgeregt ins Büro gestürzt sei und gesagt habe, er möge keinen Studenten, der sich einbilde, mehr zu wissen als er selbst. Der Grund dafür war unser erstes Studientreffen, bei dem ich ihm meine ersten Kompositionsversuche zeigte. Während er meine Werke lobte, war ich kritisch und wies auf kompositorische Kunstgriffe hin, die besser hätten durchgeführt werden können. Meine eigene Kritik schien ihn konfus zu machen. Natürlich mußte ich mich für die Kritik an meinem eigenen Werk bei ihm entschuldigen, was er auch ohne weiteres akzeptierte. Ich konnte mir nicht leisten, ohne den Professor zu bleiben, Pahor hingegen durfte aber seinen einzigen Schüler nicht verlieren.

Die ganze existierende und künstlerisch im Einklang mit dem bestehenden Kulturzustand etablierte Komponistengeneration in Slowenien hatte kein Verständnis für die modernen Musikströmungen, insbesondere nicht für die denkerischen Anforderungen dieses Geschäfts, und verhinderte im Grunde genommen jede öffentliche Aufführung, die technisch und somit musikalisch von der damaligen polnischen Avantgarde, deren neue Werke recht unterschiedliche kompositorische Ansätze aufwies, beeinflusst war. So kam es zur Gründung einer Komponistengruppe aus der jüngeren Generation, die aber ihre Grundlage in einer Art Klub von Kompositionsschülern an der mittleren Musikschule unter der Leitung des Lehrers von Theoriefächern Jurij Gregorc (1916-1986) hatte, der sich vor allem als tüchtiger Kandidat für die Stelle des Professors für Komposition an der Musikakademie hervortun wollte. Später, als ich bereits an der Musikakademie Komposition studierte, entstand eine neue Gruppe aus Studierenden, die sich PRO MUSICA VIVA nannte, und der ich auch angehörte.

Allerdings muß dazu gesagt werden, daß die Gruppe nicht mit dem Wunsch nach fachlichem Fortschritt der kompositorischen Tätigkeit entstand, sondern aus vollkommen praktischen Beweggründen: Eine Geldunterstützung zur Verwirklichung öffentlicher Aufführungen neuer Musikwerke konnte der Einzelne nicht bekommen, sondern nach sozialistischer Praxis nur eine aktive Gruppe. Daß wir für unser Bestehen dabei die Unterstützung von Dragotin Cvetko (1911-1993) erhielten, haben wir dem damaligen Zustand der slowenischen musikalischen Provinzialität zu verdanken. Cvetko nutzte uns einzig als Nebeneffekt seiner Konflikte mit Lucijan M. Škerjanc (1900-1973) aus, so daß wir, vor allem dank Ivo Petrić (b.1931), mehr oder weniger als die „kämpferische Opposition“ im Namen von Slavko Osterc (1895-1941), dem Fachgegner von L. M. Škerjanc, angesehen wurden. Hierzu möchte ich noch bemerken, daß L. M. Škerjanc der einzige slowenische Vertreter des Professionalismus war, d. h. einer strengen und konsequenten Durchsetzung kompositorischer Kompetenz.

Ich dachte häufig nach, woher der starke Einfluß von Slavko Osterc auf seine unmittelbare Umgebung und sogar auf weitere Generationen kam. Osterc war seinem Charakter nach ein äußerst gutmütiger und freundlicher Mensch. Niemanden wollte er bei seiner kompositorischen Arbeit entmutigen, er lobte lieber jeden und schlug gleich vor, sein Musikstück irgendwohin nach Südamerika zu schicken, wo es sofort aufgeführt werden sollte. Dadurch kam es, daß eine ganze Reihe von Komponisten sich ausschließlich auf das Lob von Osterc berief und seine

Kunstgriffe anwendete. Natürlich war es deswegen auch notwendig, ständig seine Bewertungen hervorzuheben, ohne welche die ganze „Komponistengesellschaft“ an Wert verloren hätte. Dabei war Osterc ein sehr begabter Musiker, was klar aus seiner Oper zu ersehen ist, die er vor seiner Prager Zeit geschrieben hatte. Er stand jedoch später unter dem Einfluß des tschechischen Komponisten Alois Haba und seiner Kompositionstechnik der beigegebenen freien Töne, einer Technik, die er später während seiner Lehrtätigkeit in Slowenien weiterzugeben sich bemühte. In der Hoffnung, sich vom Cäcilianertum zu befreien, wurden diese Anregungen begrüßt, damit der „neue Schöpfergeist“ die ganze Musikwelt erobere.

Dragotin Cvetko hatte auf Lehramt studiert und schrieb angeblich eine nicht eben originelle Diplomarbeit, hatte jedoch über seinen parteitreuen Bruder Ciril hervorragende politische Kontakte, die ihm die Gründung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität von Ljubljana ermöglichten. Mit seinem Weggang von der Musikakademie entzog er sich somit der Kritik seitens L. M. Škerjanc, der die fachliche Qualität der Abteilung für Musikgeschichte an der Akademie unter Cvetkos Leitung in Frage gestellt hatte.

Um auf die Gruppe PRO MUSICA VIVA zurückzukommen, muß gesagt werden, daß Probleme auftauchten, die sich immer mehr verschärften. Mein Wunsch, anlässlich der Gruppentreffen, eine fachgerechte, kritische Betrachtung unserer Kompositionen durchzusetzen, scheiterte, da sich herausstellte, daß besonders Ivo Petrić auch nicht die geringste kritische Sicht auf seine Werke zulassen konnte. Weitere Schwierigkeiten und damit Enttäuschungen stellten sich ein, als die Idee aufkam, ein Kammerensemble zu gründen, um slowenische Werke mit solistischen Besetzungen aufführen zu können. In diesem Zusammenhang trat Ivo Petrić äußerst aktiv, ja aggressiv in Erscheinung, insofern, als er die Aktivitäten des Ensembles unter seine alleinige Kontrolle bringen wollte. Dabei kam es während eines Mitgliedertreffens der Gruppe in der Wohnung von Jakob Jež zu einem sehr lauten, eigentlich wilden Streit zwischen Petrić und Darijan Božič darüber, wer die Konzerte des künftigen Ensembles dirigieren werde. (es muß gesagt werden, daß Božič im Vergleich zu Petrić der weit geeignetere Dirigent war). Dieser Streit war dann für mich einer der Gründe, die Gruppe zu verlassen. Es stellte sich bald darauf heraus, daß das zugleich das Ende der Gruppe PRO MUSICA VIVA bedeutete. Gleich nach meinem Abschied sagte auch Alojz Srebotnjak seine Mitarbeit ab (er sagte, es tue ihm leid, die Gruppe nicht als erster verlassen zu

haben). Die anderen Mitglieder hatten sich schon vorher passiv verhalten. Ivo Petrić gründete dann (1962) eine Art „Ad-hoc-Ensemble“, dessen einziges Stammmitglied er selbst als „künstlerischer Leiter“ war, und das er natürlich nach Slavko Osterc benannt hatte. Soweit man von einem Bestehen dieses Ensembles überhaupt sprechen kann, profitierte Petrić insofern davon, als es ihm neben materieller Hilfe von Seiten Sloweniens einen Austauschhandel mit ausländischen Komponisten sicherstellte. Bald nachdem die Gruppe PRO MUSICA VIVA ihren Geist aufgegeben hatte, kam Darijan Božič zu mir und schlug vor, die Tätigkeit der Gruppe ohne Petrić fortzusetzen. Wegen schlechter Erfahrungen aus der Vergangenheit mit den Kollegen lehnte ich die Mitarbeit selbstverständlich ab; was den endgültigen Untergang der leider nicht realisierbaren Ambitionen darstellte.

Zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich am 8. April 1963, verfaßte ich einen Brief an Vilko Ukmar, den ich aber, aus Angst vor möglichen politischen Konsequenzen, nie abschickte, so daß er als Entwurf in meinem persönlichen Archiv liegen geblieben ist. Die Anrede lautet: „Sehr geehrter Herr Doktor“ und setzt sich mit der folgenden Feststellung fort: „ vor Tagen las ich Ihre Abhandlung über die slowenischen Komponisten und war über die äußerst ungünstige politische und inhaltliche Bewertung meiner Tätigkeit als Komponist überrascht. Da Ihre Abhandlung offensichtlich für die höchsten politischen Kreise geschrieben wurde, und weil es mir jetzt völlig verständlich vorkommt, daß auf Grund Ihrer Charakteristik meine Bewerbung um ein ausländisches Stipendium schon zweimal abgewiesen wurde, muß ich diese Bemerkungen äußern.“

Vilko Ukmar war an der Musikakademie Professor für Musikgeschichte. Sein Diplom machte er an der Fakultät für Rechtswissenschaften; als Musiker war er aber lediglich ein Liebhaber und wurde in unserer Musikscene, die mehr oder weniger von Liebhabern bevölkert wurde, als ein gewisser „Musikästhet“ bezeichnet. Vilko Ukmar war meiner Meinung nach eine Art „Hochstapler“, in einer provinziellen, politischen Umgebung, wo ihm niemand auf die Zehen trat, da alle gewissermaßen „unter einer Decke steckten“. So genoß er offensichtlich auch die ungeteilte Unterstützung unseres „Spitzenmusikwissenschaftlers“ Dragotin Cvetko, auf dessen Seite er auch in den Konflikten mit unserem einzigen Musikprofessionellen Lucijan M. Škerjanc bzw. „Luzifer“, wie er von Cvetko in Besprechungen genannt wurde, stand. Auch Cvetko war für seine musikwissenschaftliche Tätigkeit ungenügend ausgebildet, da er, soweit ich informiert bin

Student und Doktorand der Pädagogik war, also von daher mit wenig oder überhaupt keinem Wissen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, was er durch seine Tätigkeit häufig bewies.

Obwohl alles andere als für die damalige Zeit politisch „fortschrittlich“ (er war ja vor Kriegsende auch Direktor der Oper von Ljubljana gewesen ), bekam Vilko Ukmar vom Sekretariat für Kultur die Aufgabe, eine Art von Bewertung der zeitgenössischen slowenischen Musikkreativität zu schreiben. Diese „Studie“ wurde vermutlich versehentlich (sie wurde ja für interne Zwecke beim Sekretariat für Kultur abgefaßt und war ein Musterbeispiel böswilliger Machenschaften in unserem Musikbereich) beim Verband der Kulturorganisationen gedruckt und ist jetzt sicherlich irgendwo in Archiven verfügbar. Die Publikation konnte ich bei meinem Freund Zvonimir Ciglič ansehen und durchlesen.

Für die slowenische Musikwissenschaft, wie auch immer sie ist, sollte diese Studie sehr interessant sein, da sie der Spiegel von Moralwerten einiger slowenischer so genannter Kulturschaffender in den damaligen „bleiernen“ Zeiten war und Beispiel einer skrupellosen, mit politischen Mitteln inszenierten Hetze primitiver Mentalität gegen jede mögliche qualitativ konkurrenzfähige Komponistentätigkeit ist. Entwertet wurde u.a. auch die Arbeit des praktisch einzigen slowenischen Musikintellektuellen Lucijan Marija Škerjanc. Vilko Ukmar schrieb mir in seiner Abhandlung nicht nur den falschen Kompositionslehrer zu (ein Beweis seiner Schlampigkeit), sondern stellte in seiner Bewertung fest, (ich zitiere aus dem Gedächtnis) „ Stibilj übertrage in seine kompositorische Tätigkeit negative Komponenten aus dem westlichen (sozialismusfeindlichen) Musikschaffen, während Alojzij Srebotnjak (mein Kollege aus derselben Generation und im übrigen verwandt mit dem Autor Vilko Ukmar) aus dem „Westen“ nur die für den Sozialismus positiven Bestandteile übernehme.

Außerdem zeigt sich bei all den oben genannten Vorgängen, welche gegenseitigen Reibereien in den damaligen slowenischen „Spitzenmusikkreisen“ vorherrschend waren. Ich selbst hatte während meiner Studienzeit keine Kontakte mit jenen Kreisen. Bei Vilko Ukmar beschwerte ich mich nie persönlich über seine unzweideutige Schurkerei, reagierte aber als Komponist, indem ich im Auftrag des Vereins slowenischer Komponisten ein Musikstück mit dem Titel „Chamäleon Variationen“ (das Manuskript dieses Werkes, das 66 Seiten umfaßt, befindet sich an der Manuskript-Abteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, – **PRGO3.PDF** - ) schrieb, indem ich als Grundlage für die Variationen



das Klavierstück von Ukmar „ Freie Übungen der Seniorinnen für das Jahr 1928“ bzw. einen Teil davon mit dem Titel „ Viljko Ukmar: Haltung IV“ nahm. Auf der Grundlage dieses Stückes machte ich dann Variationen im kompositorischen Arbeitsstil namhafter slowenischer Musiker, womit ich die Isolierung unserer kompositorischen Tätigkeit von den „ nichtsozialistischen Einflüssen“ zeigen wollte; was andererseits als Feststellung zu verstehen ist, daß die slowenische Musikkreativität noch längst nicht die Cäcilianer-Schule überwunden hat, die bis heute der einzige fachliche und ästhetische Maßstab in der Geschichte unserer nationalen musikalischen Ausdrucksfähigkeit ist.

Die Komposition machte etwas böses Blut, und ich mußte mich deshalb sogar bei dem damaligen Vorsitzenden des Komponistenverbandes Uroš Krek verteidigen, der sich auch selbst in diesem Musikstück entdeckte und von mir (natürlich ohne Erfolg) verlangte, den Titel und den Untertitel des Werkes zu ändern. Natürlich hatte ich auf Grund der von Ukmar verursachten politischen Denunziation keine Chancen für eine fachliche Weiterbildung im Ausland, wobei mir auch die gleichzeitigen, äußerst lobenden öffentlich publizierten Bewertungen meiner Kompositionen nicht halfen.

Mehrere Jahre später und nach einer Reihe weiterer erfolgloser Bewerbungen um ein Stipendium im Ausland, faßte ich Mut und besuchte Dušan Tomše, meinen Freund aus Gymnasialzeiten, der am Sekretariat für Kultur arbeitete und erklärte ihm die ganze Situation. Ich sagte ihm, daß ich die „offizielle“ Charakteristik kenne, die die Ursache meiner Abgeschlossenheit innerhalb der jugoslawischen Grenzen sei. Dušan Tomše hörte mir zu und erwiderte mir, ich solle abwarten und ging ins andere Zimmer. Nach einigen Minuten kehrte er zurück und sagte: „Milan, du bekommst das Stipendium“.

Somit konnte ich mich, aber natürlich erst Ende 1966, nach sechs Jahren vergeblicher Bewerbungen, mit Erfolg in Holland weiterbilden, wo ich später als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität in Utrecht auch meine elektroakustische Komposition realisieren konnte. Diese Komposition wurde später auf zwei Philips-Schallplatten veröffentlicht und gewann in internationalen Fachkreisen große Anerkennung. Ich möchte noch hinzufügen, daß ich in Holland die schönsten Tage meiner musikalischen Tätigkeit verbrachte.

Vor meiner Abreise aus Holland hatte ich übrigens anläßlich eines Höflichkeitsbesuches am Ministerium in Haag von der dortigen

Vertreterin Frau Talsma erfahren, daß man ihrerseits das Stipendium für ein weiteres Semester genehmige. Leider konnte ich aber dieser für mich unvorhergesehenen Einladung nicht folgen, da ich inzwischen eine Arbeitseinladung des DEUTSCHEN AKADEMISCHEN AUSTAUSCHDIENSTES (DAAD) erhalten hatte, im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms für das bevorstehende Semester nach Berlin zu kommen.

Die Einladung für das Stipendium in Berlin bekam ich durch Vermittlung von Vinko Globokar, der mich (offensichtlich auf Weisungen aus Berlin) in Ljubljana besuchte, um mich zu fragen, ob ich eine solche Einladung annehmen würde. Im Hintergrund standen natürlich die Wünsche der deutschen Kulturpolitik nach politischem Einfluß in Osteuropa, hinter dem sogenannten „Eisernen Vorhang“, da Jugoslawien damals überhaupt keine diplomatischen Kontakte mit der Bundesrepublik Deutschland hatte. Globokar kannte die Schallplatte mit meiner Komposition für Klavier und Orchester, die er hinreichend fand, mich als Komponisten bei der DAAD-Leitung im damaligen Westberlin zu empfehlen. Die Einladung ( um sie zu bekommen mußte man einen ziemlich anspruchsvollen Fragebogen ausfüllen ) kam mir äußerst gelegen, da mir das Berliner Stipendium zumindest für eine kurze Zeit das Überleben als Komponist ermöglichte; außerdem wurde ich wenigstens für eine kurze Zeit das Zappeln im slowenischen Musikpfuhl los.

Mit Globokar, der damals auch als ehemaliger Stipendiat in Berlin wohnte, kam ich gut aus, da ich über seine musikalischen Bestrebungen nur die beste Meinung hatte, obwohl mir seine Ideen von einem Musiktheater schon damals, und später um so mehr, ziemlich verdächtig vorkamen, da sie sich zunehmend von der gedanklichen Kontrolle einer musikalischen Abstraktion entfernten, die für mich das einzige und unersetzliche Mittel des Musikausdrucks war und dies noch immer ist. Ich vermute nämlich in diesem Zusammenhang, daß Globokar mir später, nach der Uraufführung seiner Orchesterkomposition, meine sachliche Darstellung (mit dem Untertitel: Komponist Vinko Globokar und „selbstverwaltetes Musizieren“) in der Samstagsbeilage der Zeitung DELO im Januar 1975 ( - **PRG04.PDF** - ) übelnahm, weil das erwartete Lob ausblieb.

Mitte 1973 wurde ich von der Universität in Montreal (Kanada) als Gastprofessor für Komposition und Werkanalyse zeitgenössischer Musik eingeladen, während zweier Semester (von 1973-1974) dort zu arbeiten.

Diese Gelegenheit nahm ich mit Freude wahr. Leider kamen nach meiner Rückkehr ungeahnte Probleme auf mich zu. Die slowenischen Musikkreise behandelten mich wie einen „Outlaw“, der in der slowenischen Musikkultur nichts zu suchen habe. Ich wurde arbeitslos und hatte deshalb auch keinerlei Verdienstmöglichkeit. Als Folge dessen nahm mich das Finanzamt ins Verhör, wie ich denn meinen Lebensunterhalt bestreite, da man von mir keine Angaben über meine finanzielle Situation habe. Man verdächtigte mich, einer illegalen Tätigkeit nachzugehen.

Vor meiner Abreise nach Kanada hatte ich als Sekretär der slowenischen JEUNESSE MUSICALE gearbeitet. Als ich dann die Einladung nach Kanada erhielt, ersuchte ich deshalb bei unserem Vorsitzenden Milos Poljanšek um unbezahlten Urlaub. Dieser jedoch blieb mir jede Antwort schuldig, so daß ich ohne diese Genehmigung abreisen mußte und infolgedessen nach meiner Rückkehr keine Möglichkeit mehr hatte, meine Arbeit weiterzuführen. Die Unkorrektheit und vermutlich böswillige Absicht Poljanšeks bei seinem Verhalten ließ ich dann beim Gericht klären ( - **PRG05.PDF** – slowenisch, französisch), womit ich die Korrektheit meines eigenen Verhaltens nachweisen konnte. In Armut schlug ich mich mit bescheidenen Ersparnissen aus Kanada durchs Leben und konnte trotz zahlreicher Versuche auch den einfachsten Job nicht bekommen. Als in Kanada habilitierter Musikprofessor und versehen mit internationalem Lob für die kompositorische Veröffentlichung auf einer Philips-Schallplatte, hatte ich vermutlich in meiner slowenischen Umgebung zu viele Neider.

In diesem meinem problematischsten Lebensabschnitt sagte mir mein Kollege Anton Nanut, er sei bereit, mir eine schnelle Aufnahme in die kommunistische Partei zu ermöglichen, was mir dann die Professur an der Musikakademie von Ljubljana sicherstellen würde. Nanut war an der Akademie für Musik beschäftigt und war auch als Dirigent sehr angesehen. Er hatte als künstlerischer Leiter des SLOWENISCHEN OKTETTS, eines „folkloristisch-kommunistischen“ Ensembles hervorragende politische Kontakte zu den höchsten Positionen. Dieses Angebot erweckte in mir schwere moralische Bedenken. Ich kam aus einer Familie, die in ihrer Mitte einen nach dem Krieg ermordeten Antikommunisten hatte, meinen Bruder Boris. Da ich aber dringend eine Arbeit brauchte, natürlich mit dem Wunsch, mich auf meinem Fachgebiet zu betätigen, war ich schließlich bereit, alles zu opfern, auch meine sittliche und politische Gesinnung. In bezug auf das Angebot von Nanut konsultierte ich meinen Vater, der nach dem Krieg mehrere Monate im

Gefängnis verbringen mußte, ohne jemals den Grund zu erfahren. Mein Vater konnte meine Not verstehen und akzeptierte sozusagen im Namen einer antikommunistischen Familie die Möglichkeit, daß ich zum Mitglied der Kommunistischen Partei werde. Ich besuchte auch Dr. Anton Trstenjak, den angesehenen slowenischen Psychologen, der mir nach einem langen Gespräch sagte, es sei vollkommen normal und akzeptabel, daß sich die Leute in unserer politischen Realität auf diese und ähnliche Weise hülften, um zu überleben. Mit Dr. Trstenjak pflegten wir auch später noch echte freundschaftliche Beziehungen. Anlässlich eines Gelegenheitstreffens äußerte er sogar seine Zufriedenheit, da ich in einem Zeitungsartikel seine Gedanken wiedergegeben hatte. Später wirkte er, auf meine Einladung hin, als Vortragender bei der ersten Veranstaltung der neugegründeten SLOWENISCHEN MUSIKTAGE mit.

Also wurde ich 1975, ohne lange zu fackeln, in die Kommunistische Partei Sloweniens aufgenommen. Dies war, wie sich bald herausstellte, eine komplette Fehlentscheidung meinerseits. Ich hätte wissen müssen, daß ich angesichts meiner Familienherkunft lediglich als Mitgliedsbeitragzahler aufgenommen wurde, und daß weiterhin alle familiären politischen Charakteristika wirken würden. Politisch war ich praktisch gar nicht tätig, ich trat sogar demonstrativ aus einem Ausschuß für Kulturtätigkeit aus, als ich feststellte, daß der Vorsitzende J. Humer eigenmächtig die Sitzungsprotokolle gefälscht hatte. Meine politische „Karriere“ beendete ich, indem ich 1988 ohne jegliche Begründung meinen Parteiausweis zurückgab, nachdem ich im Fernsehen einen Kommentator gehört hatte, der gesagt hatte, der Prešeren-Tag (der slowenische Kulturfeiertag) solle vom 8. Februar auf Januar vorverlegt werden, dem Monat eines wichtigen Skierfolgs. ( - **PRG06.PDF** - ).

Zu allem Übel wurde Ende 1975 meine Bewerbung um die Habilitation an der Musikakademie ( - **PRG07.PDF** - ), die Voraussetzung für eine Beschäftigung dort war, abgewiesen. Die Universität von Ljubljana erklärte zwar diesen Beschluß für ungültig und forderte die Wiederholung des Verfahrens für meine Habilitation durch eine Kommission auf jugoslawischer Ebene, was aber völlig wirkungslos blieb.

Inzwischen erhielt ich ein Angebot des Vorsitzenden der Slowenischen Kulturgemeinschaft, Ivo Tavčar, der mich für die Arbeit bei seiner Gemeinschaft haben wollte. Tavčar kannte mich durch meine Arbeit bei der JEUNESSE MUSICALE und nahm es mir übel, daß ich mich nicht gleich an der Ausschreibung hinsichtlich der freien Stelle bei der Kulturgemeinschaft beteiligt hatte. Nach einem ausführlichen Gespräch

schlug Ivo Tavčar vor, die Ausschreibung für mich zu wiederholen. Aufgrund meiner desolaten Lage fühlte ich mich gezwungen, die Stelle anzunehmen und wurde somit - sehr schlecht gelaunt - zum Büroangestellten. Dieser Schritt bedeutete praktisch das Ende meiner Bestrebungen auf meinem kompositorischen Fachgebiet. Von da an konnte ich mich nur noch in meiner Freizeit mit dem Komponieren befassen. Einige wenige Male konnte ich mir in der Folgezeit einen einmonatigen unbezahlten Urlaub leisten.

Meine Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei brachte mir unvorhergesehene Unannehmlichkeiten bei meinen Besuchen im damaligen Westdeutschland. Bekannte, mit denen ich bis dahin beste, ja sogar freundschaftliche Kontakte gepflegt hatte, wandten sich plötzlich radikal von mir ab. Offenbar war die Aversion gegen jegliche Verbindung mit der kommunistischen Ideologie in einigen westdeutschen Kreisen so stark, daß sie auch im privaten Bereich solch hochempfindliche Reaktionen zeitigte. Ich weiß nicht genau, wer die Nachricht über meinen „Kommunismus“ verbreitete, bin aber ziemlich sicher, daß es Vinko Globokar war, da er als einziger entsprechende Kontakte unterhielt. Globokar stand auch in Verbindung mit Lojze Lebič, einem nationalistisch gesonnenen Antikommunisten, der sich aber nicht scheute, günstige Privilegien durch kommunistische Funktionäre in Anspruch zu nehmen. Beide verband wohl der Wunsch, durch Austausch voneinander zu profitieren. Wie es schien, konnte Lebič meine alte Kritik nicht vergessen, in der ich sein von ihm selbst hochgelobtes und als national überaus bedeutend gepriesenes Werk abgelehnt hatte.

Ich erinnere mich noch sehr gut an den Vorfall bei unserem persönlichen Treffen. Als Gestalter des Konzertprogramms der SLOWENISCHEN MUSIKTAGE organisierte ich die Aufführung seiner Komposition für Blockflöte und engagierte dafür eine Interpretin aus Berlin. Vor dem Konzert in Zemono bei Ajdovščina trafen sich die Ausführenden, um die Details des Konzertauftritts zu vereinbaren. Natürlich kam auch das Akademiemitglied Herr Lebič, der mich aber keines Blickes würdigte. Uneingedenk meiner äußersten Verwunderung, näherte ich mich ihm aber als der Ältere, um ihn formell zu begrüßen. Der Herr fuhr zurück wie von der Tarantel gestochen und sagte, er würde nie einem Kommunisten die Hand schütteln. Offensichtlich vergaß er wohl zu berücksichtigen, daß ein „Kommunist“ ihm zur Aufführung seines Werks verholfen hatte.

Mit Nanut und den beiden Orchestern aus Ljubljana hatte ich

ständig Probleme. Nanut war zu jeder intensiven Einstudierung mit dem Orchester unfähig und verdarb mir durch seine Ignoranz die Aufführungen auch auf angesehenen Festivals im Ausland, etwa in Warschau (wo er sich, völlig unvorbereitet, auf dem Konzert als Dirigent wortwörtlich verlor, – **PRG08.PDF** - ), oder in Prag (die Zeitschrift LIDOVA DEMOKRACIE in ihrer Kritik: „ mit einer kontrastreichen, dynamisch bewegten Instrumentierung der Blasinstrumente, die aber leider in ihren Einsätzen nicht genau genug waren und dadurch den Eindruck einer unumstritten interessanten Novität abschwächten, ... - **PRG09.PDF** - “. Für Ivo Petrić und die Slowenische Philharmonie waren aber meine Werke zu anspruchsvoll, was sich daran zeigte, daß die Orchestermitglieder sowie Petrić selbst beim Vorbereiten der Programme immer zuerst die Partituren durchsahen, um dann Aufführungen abzulehnen, die sich nicht „auf die Schnelle“ vorbereiten ließen. Eine solche Praxis war für die Slowenische Philharmonie an der Tagesordnung. Leider wurden auf diese Weise manche slowenischen Werke entweder gar nicht oder aber durch mangelnden Ernst bei der Einstudierung völlig unzureichend aufgeführt ( - **PRG12.PDF** - ).

Dazu muß ich feststellen, daß auch ich selbst kein in Slowenien aufgenommenes Orchesterstück habe, das die Kriterien einer fachlich anspruchsvollen Aufführung erfüllt. Noch schlimmer: ich kenne auch keine Aufnahme des zwar folkloristischen und oft gespielten aber ausgezeichneten Stücks „Bela Krajina“ von Marjan Kozina, welche die entsprechenden Qualitäten einer guten Aufführung aufweist. Als Angestellter des Kultusministeriums versuchte ich, einen Beschluß zu erreichen, der zusätzliche materielle Mittel sicherstellen würde, um dem Orchester durch mehr Arbeitszeit eine sorgfältigere Aufnahmeproduktion zu ermöglichen. Mein Vorschlag scheiterte jedoch an der heftigen, mir ganz unverständlichen Ablehnung der Musiker selbst und der verantwortlichen Redakteure des Radiomusikprogramms.

Überhaupt stießen meine kritischen Gedanken in der Regel auf Gegenwehr. So wurde ich von der Musikakademie wegen meiner scharfen kritischen Äußerungen verklagt, gewann aber den Prozeß ( - **PRG11.PDF** - ). Auch sonst wurde mir systematisch jede für die slowenische Musik erforderliche Maßnahme unmöglich gemacht ( - **PRG13.PDF** – und - **PRG14.PDF** - ). Probleme hatte ich sogar mit gelungenen Projekten, wie beispielsweise den von mir initiierten SLOWENISCHEN MUSIKTAGEN, die ich wegen Intrigen verließ.

Anläßlich meines Lebensjubiläums 2009, erlebte ich in meinem

slowenischen Umfeld die seltsamsten Dinge. Während mir als „Wahlberliner“ wirklich schöne Glückwünsche von der Bürgermeisterin des Bezirks, in dem ich gemeldet bin, zuteil wurden ( - **PRG15.PDF** - ), erhielt ich von der Stadtverwaltung in Ljubljana nur eine Aufforderung, meinen Führerschein zu verlängern. Eine solche Behandlung eines slowenischen Komponisten erschien einem meiner Freunde, einem angesehenen Historiker, äußerst beleidigend. Er schlug mir vor, anlässlich meines Geburtstages, einen entsprechenden Beitrag für eine Zeitung zu schreiben. Leider entbehrte der Text, unter Zeitdruck verfaßt, der nötigen Qualität, so daß ich ihn, mit höflicher Begründung, ablehnte.

Im Zusammenhang mit meinem Geburtstag erlebte ich noch eine wahre Komödie, die zu erwähnen, ich nicht umhin kann. Bor Turel, ein langjähriger Freund von mir, kündigte sich als Vertreter des 3. Radiosenders ARS mit dem Vorschlag an, eine Sondersendung über meine musikalische Tätigkeit zu machen, und, zu diesem Zweck, ein Gespräch mit mir bei mir zu Hause zu führen. Schon im Flur hatte er sein Mikrofon eingeschaltet, und, zusammen mit dem Musikredakteur Matej Venier, hatten wir ein wirklich anregendes und angenehmes Gespräch, das auch in ganzer Länge aufgenommen wurde. Damit aber endete die ganze Sache: Die bereits öffentlich angekündigte Sendung ( - **PRG17.PDF** - ) entfiel einfach ohne jede Erklärung, die Gesprächsaufnahme „verschwand“, und mit Bor Turel konnte ich auch später kein Treffen vereinbaren. Diese unglaublichen Vorgänge kann ich mir allenfalls mit einem Vorfall aus der Vergangenheit erklären. Wegen Diebstahls meines geistigen Eigentums führte ich vor Jahren einen Prozeß mit dem Fernsehen (es ging dabei um die Ausnutzung meiner Musik zu Werbezwecken), den ich gewann. Daß es in den folgenden Jahren keine Aufführungen meiner Werke im Fernsehen und Radio gab, war sicherlich eine Folge davon. So ist zu vermuten, daß die gute Absicht Bor Turels, eine Sendung mit mir zu machen, von irgendwelchen „Hintermännern“ vereitelt wurde. Ich möchte noch hinzufügen, daß trotz der damaligen gerichtlichen Entscheidung zu meinen Gunsten, die Fernsehleute ihr gesetzwidriges Verhalten fortsetzten, indem sie in einer Fernsehsendung über Marij Kogoj am 27. April 2010 mein grafisches Produkt aus dem Netz vom Arnes-Computer entwendeten.

Eine besondere Erwähnung verdient in jedem Fall der fast zehn Jahre währende Prozeß bezüglich meiner zwei Klagen wegen Verletzung meiner Urheberrechte. Es ging dabei um unerlaubten Gebrauch grafischer Niederschriften von Notenbeispielen aus meinem Werk, die ich, ohne meine Einwilligung (also entgegen dem gültigen Gesetz), in

musikwissenschaftlichen Publikationen der Verleger des Wissenschaftlichen Instituts der Universität Ljubljana und des Studentenverlags in Ljubljana, sowie der Autoren Matjaž Barbo und Leon Štefanija gedruckt fand. Diesen Prozeß verlor ich in allen Instanzen. Es zeigte sich, daß die Gerichte (beeinflußt auch von der slowenischen Urheberagentur und den Rechtsvertretern der beklagten Parteien) die „Verlegerdiebe“ auf jede nur erdenkliche Art unterstützten ( - **PRG018.PDF** – slowenisch, deutsch), indem sie, entgegen dem Gesetz, die grafische Reproduktion einfach mit einer Textniederschrift gleichsetzten und infolgedessen als Zitat behandelten. Leider unterließen es aber die Richterinnen und Richter, ihre Beschlüsse gesetzlich zu untermauern. Bedauerlicherweise stellte sich während der Verhandlungen die völlige Inkompetenz meiner Rechtsvertreterin heraus, die sich nämlich meistens in Schweigen hüllte. So blieben zahlreiche bezeichnende Aussagen der Beklagten während der Hauptverhandlung beim Kreisgericht am 5. Dezember 2006 ohne Reaktion bei meiner Rechtsvertreterin als auch bei den Richterinnen und Richtern. Geleitet wurde diese Verhandlung von der Kreisrichterin Majda Irt unter Anwesenheit von Ivana Jeglič und Nevenka Marolt ( - **PRG019.PDF** - ).

Natürlich reichte ich auch eine Beschwerde beim Verfassungsgericht ein und erhielt eine „kurze und bündige“ Antwort als endgültigen Gerichtsbeschluß, meine Urheberrechte und somit mein geistiges Eigentum seien nicht betroffen. Ich halte dagegen: Wenn das Gericht behauptet, meine Rechte seien nicht betroffen, obwohl jeder, wie sich gezeigt hat, mein Eigentum ungestraft kommerziell benutzen darf, ist das ein Widerspruch in sich selbst, und ich frage mich, wer denn dann der Eigentümer meines Eigentums ist. Um noch einmal zu zeigen, daß das Gericht dem Gesetz widersprochen hat, zitiere ich im folgenden den DEUTSCHEN BILDUNGSSERVER ( <http://www.remus.jura.uni-sb.de> und - **PRG18.PDF** - ), der auch in der slowenischen Rechtsprechung Gültigkeit hat: **„Grafische Aufzeichnungen von Musik sind keine Schriftwerke, ... sondern Werke der Musik, ... denn die Notierung ist kein Ausdrucksmittel der Sprache. Eine solche Aufzeichnung von Musik ist nicht nur die traditionelle Notenschrift, sondern auch die Tabulatur, beispielsweise für die Gitarrenstimme ... Beachte: Das Vervielfältigen von solchen grafischen Aufzeichnungen von Musik unterliegt ... besonderen Beschränkungen: Die Vervielfältigung grafischer Aufzeichnungen von Werken der Musik ist, soweit sie nicht durch Abschreiben vorgenommen wird, stets nur mit Einwilligung des Berechtigten zulässig ...“**



So muß ich abschließend betonen, daß sich während dieses langwierigen Prozesses die absolute Inkompetenz des slowenischen Gerichtssystems gezeigt hat, einer Gerichtsbarkeit, bei der gesetzliche Verpflichtungen keine Geltung haben. Auf meine Bitte, eine Begründung des Gerichtsbeschlusses zu erhalten, bekam ich von der dortigen Beamtin die Antwort, der Verfassungsrichter Jan Zlobec (und mit ihm auch die Senatsmitglieder Marija Krisper Kramberger und Jože Tratnik) „gäben keine zusätzlichen Erklärungen und Begründungen bezüglich ihrer Entscheidungen ab“ und daß diesbezüglich einfach „keine Beschwerde erlaubt sei“. Offensichtlich begriffen die Verfassungsrichter die aufgetürmten rechtlichen Unrichtigkeiten des ganzen Gerichtsverfahrens und beschlossen genialisch, am besten wäre es, alles zusammen ziemlich eigenwillig abzuschließen. Da fragt man sich, ob ich die ganzen langen Jahre hindurch die Arbeit der Richterinnen und Richter in allen Instanzen und auch die Rechnungen meiner Rechtsvertreterin umsonst zahlte! Nach all diesen Gerichtsbeschlüssen bin ich jedenfalls nicht mehr der Inhaber meines geistigen Eigentums, und es bleibt eine offene Frage, wer nun, anstelle dessen Inhaber der Urheberrechte meiner Musikstücke ist.

Milan Stibilj, januar 2012  
Lektoriert von Gertraude Vetterlein

