

# An den östlichen Rändern der ‚westlichen‘ Musik. Gedanken zu nationaler und kultureller Identität in der Kunst- musik der Kaukasus-Republiken<sup>1</sup>

von Christoph Flamm, Saarbrücken

## *I. Vorbemerkung: Marginalien zu Marginalien*

Auf die Frage, ob er die Bücher des türkischen Nobelpreisträgers Orhan Pamuk gelesen habe, antwortete Deutschlands bekanntester Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki ganz freimütig mit einem Nein und fügte hinzu: „Ich muss nicht alle Literaturen dieser Welt lesen“.<sup>2</sup> Zugegeben, jemand von der Statur Reich-Ranickis hat es etwas leichter als andere, sich vom Anspruch zu befreien, auf dem eigenen Wissensgebiet sämtliche Felder abdecken zu müssen. Doch auch der gewöhnliche Musikwissenschaftler steht der Gesamtheit der potenziellen Gegenstände seiner Disziplin wie einem monströs zerklüfteten Gebirge gegenüber, und er wird meist nicht mehr hoffen, als wenigstens ein paar der entrückten Gipfel zu erklimmen, die sich vor ihm in unübersehbarer Anzahl ausbreiten. Manche Bergeshöhen sind gut erschlossen, die zu ihnen führenden Pfade bereits zu breiten Wegen ausgetreten und von festen Geländern flankiert, während andere, rauere Felsengröße noch ihres Entdeckers harren, ohne auch nur ahnen zu lassen, ob ihre Aussicht am Ende die Mühen entlohnt.

Doch halt. Die Metapher vom Himalaja des Wissens droht, ganz abgesehen von ihrem antiquierten Pathos, in eine fadenscheinige Rechtfertigung des vorliegenden Themas zu münden: Was sich schon im Titel als Randerscheinung zu erkennen gibt, will a priori sein Existenzrecht verteidigen. Aber bedarf es denn einer besonderen Legitimation, den eigenen Wissensdurst nicht am etablierten Kanon des Fachs zu stillen, sondern ihn auf eine Peripherie zu richten, die als nahezu unbekannte Größe gelten kann?

Solche Unterfangen atmen, so scheint es, noch den positivistischen Entdeckergeist des späten 19. Jahrhunderts. Am Rande des uns bekannten Erdkreises zu sammeln, sichten und klassifizieren – da berührt sich der Musikhistoriker mit dem Käferkundler, selbst wenn es ihm nicht um ethnologisch zu beschreibende Relikte rezenter Brauchtums, sondern um jüngere Kunstmusiktraditionen geht, die zumindest in ihren wesentlichen Teilen auf unseren eigenen aufbauen. Und doch wollen die folgenden Ausführungen zu erkennen geben, dass eine Auseinandersetzung mit dem vermeintlich Abgelegenen, Marginalen weit über das reine Anhäufen neuen, esoterischen Faktenwissens hinaus Erkenntnisse verspricht, die nicht nur unsere Wahrnehmung des vermeintlich Fremden, sondern auch das Bild von unserer eigenen Kultur in ein neues Licht rücken können.

Ist ‚abgelegen‘ denn tatsächlich eine (über die geographische Situation hinaus) passende Vokabel für die Kultur des Kaukasus? Die an der Südgrenze des russischen Terri-

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung des Vortrags dar, den der Verfasser am 17. Juli 2006 in einem Kolloquium an der Philosophischen Fakultät I der Universität des Saarlands in Saarbrücken als Teil seines Habilitationsverfahrens gehalten hat.

<sup>2</sup> Marcel Reich-Ranicki, wiedergegeben in Pressemeldungen der dpa vom 12. Oktober 2006, u. a. in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.

toriums liegende Gebirgskette umfasst drei ehemalige Sowjetrepubliken, die durch die Osterweiterung der EU, die momentan betriebene Europäische Nachbarschaftspolitik und nicht zuletzt auch durch die Diskussion um die Zugehörigkeit der Türkei zu Europa kein geringes Augenmerk genießen – wenn auch nicht unbedingt aufseiten der historischen Musikwissenschaft: Georgien, Armenien und Aserbaidschan. Wer sich mit der Musik dieser Länder beschäftigt, darf allerdings nicht mehr hoffen, als musikologischer Livingstone nochmals die Quellen des Nils (oder in diesem Fall des Tigris) zu entdecken. Allein schon deswegen nicht, weil das Fach in diesen Ländern selbst seit sowjetischer Zeit an Konservatorien und Universitäten systematisch aufgebaut wurde und eine Fülle von entsprechender Forschungsliteratur in Form von Monographien, Sammelbänden und Periodika hervorgebracht hat, selbstverständlich auch außerhalb der Ethnologie.<sup>3</sup>

Es liegt an uns, solche Literatur zur Kenntnis zu nehmen. Ein Großteil der jüngeren musikwissenschaftlichen Publikationen steht jedoch nach der Auflösung der UdSSR und damit dem Wegfall des Russischen als *lingua franca* des sowjetischen Einflussbereiches in den Landessprachen. Das Fehlen entsprechender Sprachkenntnisse erweist sich für uns zugegebenermaßen als große Hürde – aber nicht als unüberwindbare, insbesondere dann nicht, wenn man eine Kommunikation oder besser noch eine Kooperation mit den Wissenschaftlern jener Länder anstreben würde. Doch davon ist die deutsche, ja die westliche Musikwissenschaft insgesamt denkbar weit entfernt.

Bei dem vorliegenden Versuch, in grundsätzlicher Weise über west-östliche Aspekte der kaukasischen Kunstmusik nachzudenken, geht es also nicht um eine Konfrontation mit obskuren Namen und Werken, die man leicht in solcher Fülle ausbreiten könnte, dass darunter alle weiter gespannten Fragen ersticken müssten. Es ist auch nicht der Ort für einen kompendienartigen Überblick, der selbst für eine ganze Aufsatzreihe ein abenteuerliches Unterfangen wäre. Was indessen sinnvoll und instruktiv sein mag, ist der Versuch, Schlaglichter auf die herausgehobene identitätsstiftende Funktion der Musik dieser Länder zu werfen, die in unserer Disziplin bislang kaum mehr als punktuell wahrgenommen wurden (es sei denn im Rahmen ethnologischer Fragestellungen), und dabei nach prinzipiellen Phänomenen und Entwicklungen zu fragen. Und diese sind keineswegs auf die kaukasischen Länder beschränkt.

## II. Nationale Identität nach dem Zerfall der Sowjetunion

Der Kaukasus bildet noch heute die elastische Ostgrenze der mitteleuropäischen Musikkultur, auch wenn sich diese nominell längst über den ganzen Globus verbreitet hat. In den ehemaligen Sowjetrepubliken verlief dieser Prozess bekanntlich als staatliches Kulturprogramm,<sup>4</sup> das die aus den russischen Hauptstädten etablierte Verbindung von Konservatorien, Opernhäusern und Komponistenverbänden selbst in jene Länder ex-

<sup>3</sup> Eine erste, aber naturgemäß sehr unvollständige Übersicht über entsprechende Literatur bieten die entsprechenden Länderartikel in *MGG*<sup>2</sup> und *NGroveD*<sup>2</sup>. Die Erfassung der musikwissenschaftlichen Publikationen durch RILM hat bislang noch keinen systematischen Charakter, was auch an der Schwierigkeit des Austausches mit den Wissenschaftlern der betreffenden Länder liegt.

<sup>4</sup> Vgl. Marina Frolova-Walker, „National in Form, Socialist in Content‘: Musical Nation-Building in the Soviet Republics“, in: *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998), S. 331–371.

portierte, in denen nicht die geringsten Traditionen oder auch nur Voraussetzungen für solche klassische Musik bestanden, namentlich in Zentralasien. Nach dem Zerfall der UdSSR traten all diese ehemaligen Republiken ein ähnliches Erbe an, nämlich das der Suche nach einer eigenen nationalen Identität in einer globalisierten Welt mit neuen wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnissen.

Dass in diesen Prozessen weniger rationale verwaltungstechnische als vielmehr subjektive ethnische und kulturelle Definitionen eine ganz besonders wichtige Rolle spielen, hat unter anderem ein interdisziplinäres Forschungsprojekt der Universität Cambridge gezeigt, dessen Ergebnisse 1998 unter dem Titel *Nation-building in the Post-Soviet Borderlands* veröffentlicht wurden.<sup>5</sup> Hier wurde erkennbar, dass es im Wesentlichen Mythologien sind, die zur Definition nationaler Identität bemüht werden: Heimatmythen, Gründungsmythen, Abstammungsmythen, Mythen eines Goldenen Zeitalters, Mythen eines nationalen Charakters, des nationalen Widerstands, der Unterdrückung, des Leidens usw. Das heißt, dass für die Nationenbildung in diesen Ländern Geschichte und Kultur nicht objektive Fakten, sondern Interpretamente sind, die je nach Auslegung beispielsweise eine russophile oder eine russophobe Perspektive erlauben. Andererseits ist es die ehemalige Zentralmacht Russland selbst, die nach dem Verlust ihrer früheren imperialen Rolle nach einer neuen nationalen Identität sucht und dabei, wie die Historikerin Vera Tolz gezeigt hat,<sup>6</sup> fünf konkurrierende Definitionen ihrer Nation wälzt:

1. Russland hat als imperiale Macht über Jahrhunderte hinweg einen supranationalen – nämlich den sowjetischen – Staat generiert, der wie das römische Reich als ‚russisches Reich‘ zu betrachten wäre, somit all dessen Bewohner als ‚Russen‘. Diese Definition stützt sich auf panslawistische, eurasianische und natürlich sowjetische Ideologien.

2. Die Russen sind die Gemeinschaft der ostslawischen Völker, einschließlich der Ukrainer (Kleinrussen) und Weißrussen, da diese auf eine gemeinsame Herkunft und Kultur zurückblicken könnten. Dies ist die Sichtweise vor allem der russischen Historiker des 19. Jahrhunderts, aber auch Aleksandr Solženicyn hat diese Ideen seit den 1970er-Jahren zur Bildung eines neuen Russlands propagiert.

3. Die Russen sind die Gesamtheit aller Sprecher der russischen Sprache, unabhängig von ihrem ethnischen Hintergrund. Hierzu wird oft auch die Orthodoxie als verbindender Faktor genannt, die im Denken solcher Philosophen wie Vladimir Solov'ëv und Nikolaj Berdjaev als zentrales Merkmal nationaler Identität galt.

4. Die Russen definieren sich als Rasse. Hierbei spielen antisemitische Bewegungen und biologistische Theorien des 19. Jahrhunderts eine große Rolle.

5. Die Russen sind die Inhaber der Bürgerrechte des Staates Russland. Dies wäre das moderne, westliche Verständnis von Nation, das aber im heutigen Russland nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt.

Umfragen zeigen, dass die Mehrheit der heutigen Russen ihre Identität in subjektiven Faktoren wie der Liebe zu Heimat und Kultur sieht. Da die meisten Minoritäten auf russischem Territorium zudem zweisprachig sind, spielt die linguistische Definition hier eine viel geringere Rolle als in anderen Ländern.

<sup>5</sup> Graham Smith u. a., *Nation-building in the Post-Soviet Borderlands: The Politics of National Identities*, Cambridge 1998.

<sup>6</sup> Vera Tolz, „Forging the Nation: National Identity and Nation Building in Post-Communist Russia“, in: *Europe-Asia Studies* 50 (1998), S. 993–1022.

Die Frage nach nationaler Zugehörigkeit und Staatenbildung wird also in den postsozialistischen Republiken im Wesentlichen über ethnische und diese wiederum über kulturelle Merkmale beantwortet. Deswegen nimmt auch die Musik als Maßstab für nationale Selbstdefinition eine herausgehobene Stellung ein. Sie konnte und kann hierzu auch instrumentalisiert werden: seien es die Traditionen von Volksmusik, Kunstmusik und Kirchenmusik selbst, sei es der Diskurs über diese Musik – und damit das Metier der Musikwissenschaftler. (Man mag am Rande kurz daran denken, wie César Franck im Dritten Reich zu einem deutschen Komponisten stilisiert wurde.) Gerade deswegen ist eine Beschäftigung mit Kulturen wie den kaukasischen für uns als Musikhistoriker nicht nur eine eindimensionale, auf reine Wissenshäufung angelegte Aufgabe, sondern ein Vorhaben von besonderer kulturpolitischer Relevanz. Zumal diese Aufgabe von den Wissenschaftlern innerhalb der Länder nicht allein geleistet werden kann – auch deswegen nicht, weil diese aus ihrer Innenperspektive heraus nur selten die nötige kritische Distanz zu ihren Objekten aufbringen, sondern oftmals mit den Künstlern gemeinsam an der nationalen Sache arbeiten oder auch, und das ist meist noch der Normalfall, an den ästhetischen Mustern der sowjetischen Musikhistoriographie weiterschreiben. In letzter Instanz gilt es daher zu erkennen, wie notwendig und wie vielschichtig die Aufarbeitung solcher Kulturen ist, die in ihrer Geschichte ein Übermaß an Fremdbestimmtheit haben erfahren müssen und daher jetzt nicht selten mit nationalistischer Überzeichnung reagieren.

### *III. Blut und Boden: kaukasische Geschichte im Aufriss*

Solche Vorüberlegungen sind für ein Verständnis der Musikkultur in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion unabdingbar. Begeben wir uns nun an den südöstlichen Rand Europas, in den Kaukasus. Doch bevor die Musik selbst zur Sprache kommt, ist zunächst ein kurzer historischer Überblick vonnöten, der die komplexe und zersplitterte Situation der Region vor Augen führen soll.<sup>7</sup>

Im 18. Jahrhundert stand der Kaukasus im Schnittpunkt dreier Machtbereiche: des osmanischen, des persischen und des russischen Reiches. Russland hatte seine Südgrenze zwischen dem Asowschen und dem Kaspischen Meer mit Festungen und Städten gesichert. Ende des Jahrhunderts wurde das Kartl-Kachetische Königreich (heute der Osten Georgiens) russisches Protektorat, Ostarmenien und Aserbajdschan waren persische Khanate. Bis 1830 hatte Russland mit Ausnahme von Tscherkessien, Tschechenien und Teilen Dagestans den ganzen kaukasischen Raum militärisch erobert oder diplomatisch zugesprochen bekommen. Georgien wurde 1801 Gouvernement, der ehemals persische Ostkaukasus in Provinzen aufgeteilt, die Khanata von Jerewan und Nachitschewan 1828 armenischer oblast' (Regierungsbezirk). Nach erbitterten Kriegen in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die heutigen Hauptstädte Tiflis (Tbilissi), Jerewan und Baku Zentren von Gouvernements, der Nordkaukasus dagegen in größere Regierungsbezirke gegliedert.

<sup>7</sup> Dieser Abriss basiert auf einer jüngst erschienenen, kartographisch wie textuell exzellenten Gesamtdarstellung der jüngeren politischen, ethnischen, linguistischen und religiös-kulturellen Geschichte des kaukasischen Raumes: Artur Čučiev, *Atlas étnopolitičeskoj istorii Kavkaza (1774–2004)*, Moskva 2006.

Doch ein Blick auf die ethnisch-linguistische Verteilung der Bevölkerung in diesem Gebiet zeigt, dass sich innerhalb der Verwaltungsgrenzen eine kaum übersehbare Völkermischung tummelte; auch die konfessionelle Vielfalt fiel mit der sprachlichen Verteilung nicht zusammen. Für die in den Schlagworten Autokratie, Orthodoxie und Volkstum (*samoderžavie*, *pravoslavie*, *narodnost'*) geronnene Ideologie des russischen Zarenreiches bildete gerade die Religionszugehörigkeit ein ganz wesentliches Element im Umgang mit den eroberten Gebieten: Die Verteidigung des Christentums gegen die potenziellen Feinde des Islam diente als eine Hauptrechtfertigung für die Expansionspolitik. Der Kampf der georgisch-orthodoxen Kirche um ihre 1811 von Russland abgeschaffte Autokephalie und der armenisch-apostolischen Kirche um Selbstbestimmung führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Protestbewegungen, die weniger konfessionelle als politische Sprengkraft besaßen.

Im Ersten Weltkrieg kam es im Kaukasus zu militärischen Interventionen durch Deutschland und durch die Türkei, an die große Gebiete Georgiens und vor allem Armeniens abgetreten wurden. Auf die Vertreibung und zugleich Vernichtung der Armenier aus dem türkischen Reich, deren Anerkennung als Genozid bis heute ein Politikum darstellt, kann hier nicht näher eingegangen werden; diesen Völkermord und zugleich den Verlust des gesamten westarmenischen Siedlungsgebietes, das bis an die kilikische Mittelmeerküste reichte und das 1920 im Vertrag von Sèvres Armenien hätte zugesprochen werden sollen, gilt es bei jeder Betrachtung kaukasischer Kultur und Geschichte vor Augen zu haben. Im Bürgerkriegsjahr 1918 riefen sich die drei südkaukasischen Staaten Georgien, Armenien und Aserbaidschan als unabhängige Republiken aus; bereits 1921 waren sie Teile der Sowjetunion.

In den 1920er-Jahren wurden jene geographischen Linien gezogen und administrative Entscheidungen gefällt, deren unselige Folgen noch heute zu spüren sind. Das betrifft insbesondere den Grundsatz, innerhalb einer Verwaltungseinheit größtmögliche ethnische Homogenität zu erreichen. Die Veränderung der Bevölkerungszusammensetzung über die letzten 100 Jahre zeigt, dass dieses Programm langfristig Erfolg hatte – eine Art ‚ethnischer Säuberung‘ auf dem Verwaltungswege.<sup>8</sup> Wo geographische und ethnische Verteilung nicht zusammenpassten, richteten die Gründerväter der Sowjetunion autonome Republiken oder autonome Regierungsbezirke ein, so im Fall des armenisch besiedelten Bergkarabach in Aserbaidschan, der aserbaidchanischen Exklave Nachitschewan sowie Ossetiens, Abchasiens und Adschariens in Georgien. Beim Zerfall der Sowjetunion 1991 brachen genau an diesen Sollbruchstellen bewaffnete Konflikte und teilweise veritable Kriege aus. Während im Südkaukasus die Waffen seit Längerem schweigen, ist die Gewalt in Tschetschenien und anderen nordkaukasischen Gebieten bis heute nicht zum Erliegen gekommen; Georgien und Russland haben sich über den Streit um Abchasien und Ossetien entfremdet. Die Haut, unter der im Kaukasus Konflikte schlummern, ist denkbar dünn.

Im Hinblick auf die politische Neubestimmung der eigenen Identität spielen die hier nur ganz gerafft dargestellten, oft blutigen Ereignisse der jüngeren Geschichte eine gravierende Rolle. Im Bereich der Kunst dagegen werden eher weiter zurückliegende

<sup>8</sup>Vgl. dazu bei Čučiev 2006 die Karten zur ethnisch-linguistischen Verteilung um 1886–1900 (Nr. 12), 1926 (Nr. 23) und 1989–2003 (Nr. 37), auf denen sich die immer größere Konzentration der sprachlichen Verteilung plastisch abzeichnet.

Epochen aufgegriffen, um im Sinne der anfangs erwähnten Mythenbildung das kollektive Ich der eigenen Nation von anderen abzugrenzen. Ein gängiger Mythos ist dabei der der größten geographischen Ausdehnung. Stellt man die Karten der Nordgrenze des persischen Reiches im 18. Jahrhundert, des großarmenischen Reiches im 1. Jahrhundert nach Christus sowie des georgischen Reiches im 13. Jahrhundert nebeneinander, wird schlagartig sichtbar, dass territoriale Ansprüche auf der Grundlage dieser Zeiträume unweigerlich zu extremen Kollisionen führen müssen.

In der Musik findet sich allerdings weniger der Wunsch nach räumlicher als der nach geschichtlicher Tiefe. Er scheint weniger aggressiv als die territorialen Visionen, doch eignet ihm zweifellos ein vergleichbares nationalistisches Element, das im Mythos von den tieferen Wurzeln letztlich die kulturelle Suprematie über die Nachbarvölker beschwört. Betrachten wir also die Musik selbst.

#### *IV. Musiksprachliche Identitäten zwischen Ost und West: drei Schlaglichter*

Heutige Komponisten der Kaukasus-Republiken haben es einerseits leichter, andererseits vielleicht schwerer als andere, ihren Werken eine nationale Identität zu verleihen. Leichter, weil es noch vielfältige und sehr lebendige, authentische Volksmusiktraditionen gibt; schwerer, weil die Einbindung folkloristischer Melodien und Rhythmen seit der Zeit Aram Chačaturjans, der zumindest mit seinem *Säbeltanz* (*Tanec s sabljami*, aus dem Ballett *Gajané*, 1940/42) Weltruhm erlangt hat, zu einem obligaten und stereotypen Modell verkommen war, um im Sinne der sowjetischen Kulturpolitik ‚funktionierende‘ Kunstwerke hervorzubringen. „National in der Form, sozialistisch im Inhalt“ – das war Stalins Wunschvorstellung gewesen. Während die sozialistischen Inhalte durch die Wahl entsprechender Vokaltexpte, Bühnenstoffe, Werktitel und ähnliches gesichert werden konnten, blieb die nationale Form in den einzelnen Sowjetrepubliken bis in die 1960er-Jahre notwendig an die Verwendung heimischer Folklore gebunden.

Aber die Generation nach Chačaturjan machte sich von diesem ästhetischen Diktat zunehmend frei. Einige Beispiele sollen andeuten, auf welche Weise die Komponisten der Kaukasus-Republiken von einer oberflächlichen zu einer symbolischen Umsetzung nationaler Identität gelangten, wie also die Durchdringung von autochthonen und fremden, nämlich über das russisch-sowjetische Europäisierungsprogramm vermittelten ‚klassischen‘ Elementen allmählich von der Partitur gewordenen Frankenstein-Kreatur zur ästhetischen Synthese führte, von der offiziellen Schimäre zu individueller Identität.

#### *Schlaglicht 1: Avet Terteryan*

Ein besonders plastisches Beispiel ist Avet Terteryan (1929–1994), der bedeutendste armenische Symphoniker der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seine insgesamt acht Symphonien spielen oft Traditionen der armenischen Musik hinein. So lässt er 1975 im langsamen Satz seiner 2. Symphonie einen melismatisch gedehnten Solo-Tenor Vokalisieren vortragen, die als „eine Allusion an die mittelalterliche Monodie“<sup>9</sup> gedacht sind. Ganz ähnlich klingen beispielsweise die geistlichen Lieder, die der eigentliche Begrün-

<sup>9</sup> Svetlana Sarkisjan, *Armjanskaja muzyka v kontekste XX veka*, Moskva 2002, S. 198.

der der armenischen Kunstmusik, Komitas Vardapet (1869–1935), 1912 in Paris noch selbst auf Schellack festhielt.<sup>10</sup>

Doch ist das Vokale in Terterjans Symphonik weitaus weniger häufig als das Einbringen ungewohnter instrumentaler Klangfarben, die als nationale Chiffre fungieren. In der ebenfalls 1975 fertiggestellten 3. Symphonie wird das Orchester um zwei duduk und zwei zurna bereichert, also um typische Schalmei- und oboenartige Blasinstrumente Armeniens wie auch der ganzen Region. Im langsamen Satz entspannt sich der hypnotisch gedehnte Klang des Duduk über dem Bordunton (dam) eines zweiten, genau so als handelte es sich um ein volksmusikalisches Zitat. Doch dies ist kein Zitat, nur eine von Klangfarbe und ungewöhnlicher melodischer Zerdehnung hervorgerufene Assoziation. Der Komponist selbst hat die Verblüffung des ersten Duduk-Interpreten angesichts der wenigen zu spielenden Noten beschrieben:

„Als ich den bekannten Dudukspieler Jivan Gasparyan einlud, verstand er nicht, was ich von ihm will, und schlug mir vor, einen Mugam oder ein Lied [des Aschugen] Sayat-Nova zu spielen [...] Nein, sagte ich ihm, nein, das hier ist alles, was ich benötige. Und die langen Pausen – das ist die Zeit für die Bewusstwerdung des Klangs, die Zeit für Erlebnisse.“<sup>11</sup>

Gasparyan, der Interpret der Uraufführung, und sein Instrument sind in den letzten Jahrzehnten zu einem Symbol für armenische Kultur geworden: Er tritt weltweit in Konzerten auf, mittlerweile auch in Cross-over-Projekten mit Rockgruppen. 2005 hat die UNESCO armenische Duduk-Musik sogar zum „Meisterwerk des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit“ ernannt, neben zahlreichen anderen Kulturtraditionen wie etwa dem japanischen Kabuki-Theater oder dem Schattentheater der kambodschanischen Khmer. Für Terterjan war der Duduk aber 1975 eben nicht folkloristische Oberfläche, sondern Stimme einer tieferen Botschaft. Ein späterer Interpret der Duduk-Partie, Ara Bachtikjan, erinnerte sich bei einer postumen Aufführung der 3. Symphonie in Dresden an folgende Worte des Komponisten: „Vergiss nicht, dass du dich hier mit Gott unterhältst.“<sup>12</sup>

Die armenische Musikwissenschaftlerin Svetlana Sarkisyan hat diese besondere, auf Sakralisierung zielende Anwendung jüngst wie folgt beschrieben:

„Terterjan setzt auch armenische Volksmusikinstrumente und Vokaltechniken symbolisch und als klangfarbliche nationale Allusionen ein. Seine Symphonien basieren auf dem Konzept der Meditation. Traditionelle thematische Arbeit wird in Anlehnung an östliches Musikdenken ersetzt durch ausgedehnte Zustände eines Klangkomplexes oder eines einzigen verabsolutierten Klangs. Ein östliches Empfinden für Zeit und Raum sowie die Verwendung altarmenischer Gesangsfloskeln als Basis für melodische Improvisationen tragen zur Sakralisierung seiner Musik bei [...]“<sup>13</sup>

Ein ähnlicher Einsatz volkstümlichen Instrumentariums findet sich in Terterjans 5. Symphonie von 1978, in der die Spießgeige kamanča improvisatorische Gesten einbringt, die durch Glissandi in den mikrotonalen Bereich vorstoßen und somit das temperierte europäische Tonsystem verlassen. Der typische Bordunton wird diesmal allerdings von den zweiten Geigen des Orchesters gehalten, das heißt, beide Kultursphären

<sup>10</sup> Anlässlich des 1700-jährigen Jubiläums der Erklärung des Christentums zur Staatsreligion in Armenien wurden diese Aufnahmen wiederveröffentlicht auf der CD *Erkovm ê Komitas Vardapetê / The Voice of Komitas Vardapet*, OCTA Records ODC 001, © 1994.

<sup>11</sup> Ruben Terterjan, *Avet Terterjan. Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya*, Erevan 1989, S. 157; hier zit. nach Margarita Ruchkjan, *Avet Terterjan. Tvorčestvo i žizn'*, Erevan 2002, S. 111.

<sup>12</sup> Zit. nach Ruchkjan 2002, S. 113.

<sup>13</sup> Svetlana Sarkisyan, „Terterjan, Avet“, in: *MGG*<sup>2</sup> [Personenteil Bd. 16], Kassel u. a. 2006, Sp. 698–700, hier Sp. 699.

durchdringen und ergänzen sich (Beispiel 1). Diese Interaktion kann aber nicht nur als Synthese, sondern auch als Konfrontation gedeutet werden. In ihrer Monographie über den Komponisten schreibt Margerita Ruchkjan hierzu: „Das Leitthema der Symphonie ist symbolisch: die ständig spielende Kamanča, die angestrengt ihre Klangnatur gegen das europäische Symphonieorchester ‚verteidigt‘, seine Art zu denken, seinen ‚Mugam‘“. <sup>14</sup> Das national konnotierte Instrument wird in dieser Perspektive zum tönenden Stachel im Fleisch einer gleichsam anonymen Klangmasse.

### *Schlaglicht 2: Gia Qanč'eli*

Aber genau in dieser Hinsicht steht Terteryan keineswegs allein. Ein Parallellfall findet sich bei dem anderen großen kaukasischen Symphoniker des späten 20. Jahrhunderts, dem Georgier Gia Qanč'eli (Gija Kančeli, \*1935). Seine drei Jahre nach Terterjans Fünfter entstandene 6. Symphonie von 1981 setzt mit einem großen Solo zweier Bratschen ein, die ein entsprechendes georgisches Volksmusikinstrument, die zweisaitige Spießgeige čianuri, imitieren. Dies ist eine vergleichbar bordungestützte, melismatische Improvisation, die mit ihren unregelmäßigen Taktfüllungen und den außerordentlich langen Haltetönen das Gefühl für Zeit zu suspensieren scheint (Beispiel 2a). Und auch hier ist die symbolische Dimension eines vermeintlichen folkloristischen Effektes dem Werk unverkennbar eingeschrieben: Die virtuelle Čianuri in Form zweier ohne Vibrato am Steg spielender Violen, die laut Fußnote in der Partitur für das Auditorium unkenntlich hinter dem Orchester verteilt werden müssen und deren Klang so entfernt wie möglich klingen soll, entpuppt sich im weiteren Verlauf als einsame Stimme gegenüber einer brutal agierenden (Orchester-)Masse, als zartes Individuum gegenüber einer anonymen Gewalt, wenn man möchte: als georgische Opposition gegenüber einer europäisch-russisch-sowjetischen Allmacht (Beispiel 2b).

### *Schlaglicht 3: Firāngiz Āli-zade*

Dass solche tatsächlich oder virtuell verwendeten Instrumente aus ethnologischer Sicht eigentlich keine spezifisch nationale Bedeutung haben, sondern eher gesamtkaucasische Erscheinungen darstellen, mag ein Blick auf die aserbajdschanische Komponistin Firāngiz Āli-zade (Frangis Alisade) zeigen, die in einem ihrer auch international bekanntesten Werke ebenfalls den Klang der Spießgeige kemanče imitiert, und zwar in dem Stück *Habil-Sajahy* für Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1979. Im völligen Verzicht auf authentische Volksmusikinstrumente geht sie über die genannten Beispiele von Terteryan und Qanč'eli hinaus: Das Cello imitiert die Kemanče, zu der es schon durch die analoge Spielhaltung in Verbindung steht, und das Klavier, das nach dem Vorbild von John Cage durch eine auf den Saiten liegende Glasperlenkette, Gummistäbchen und Plektrum präpariert wird, evoziert mit seinen Tönen die gezupften Klänge der Langhalslaute *tār*. <sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ruchkjan 2002, S. 147.

<sup>15</sup> „Unter Anwendung moderner Spieltechniken durchsetzt Ali-sade den Violoncello-Part mit Verzierungen, so daß sein Klang an den der Kemandsche erinnert, während das begleitende Klavier die Rolle des Tar spielt. Mit einem Duett von Tar und Kemandsche, der Grundbesetzung des traditionellen Mugam, stellt die Komponistin ausdrückliche Beziehungen zu dieser aserbajdschanischen Kunstform her.“ Inna Naroditskaja, „Gesehen und gehört werden. Komponistinnen in Aserbajdschan“, in: *MusikTexte* 100 (2004), S. 79–86, hier S. 83.



unis.  
V-ni I  
unis.  
V-ni II  
unis.  
V-le  
unis.  
V-c.  
unis.  
C-b.

33 (ad libitum)  
Caman.  
ppp  
V-ni II  
ppp

Caman.  
pp  
V-ni II

Caman.  
pp  
V-ni II

Caman.  
p  
V-ni II

Caman.  
p  
V-ni II

Beispiel 1: Avet Terterjan, 5. Symphonie (1973), Ziffer 33.

Gegen Ende des Stückes wird der Flügeldeckel zur Trommel umfunktioniert und damit die Illusion eines traditionellen aserbaidischen Mugam-Ensembles vervollständigt (Abb. 1). Da Äli-zade die modalen Strukturen an einem traditionellen Mugam ausrichtet und auch die charakteristische Abschnittsbildung dieser Gattung übernimmt, wäre es angemessener, in ihrem Fall nicht von einer Transplantation nationaler Elemente in einen ‚klassischen‘ Rahmen, sondern umgekehrt von der Verwendung klassischer Instrumente in einem nationalen Musiksystem zu sprechen.

Inwiefern Aserbaidischans Kunstmusik tatsächlich mit den Entwicklungen in anderen Sowjetrepubliken wie Armenien und Georgien noch vergleichbar ist, scheint eine offene



Abb. 1: Traditionelles aserbaidjanisches Mugam-Ensemble mit (von links) Langhalslaute, Trommel und Spießgeige.

Frage zu sein. Das persische Erbe und die heutige Ausrichtung an der türkischen Kultur haben wie in den zentralasiatischen Sowjetrepubliken nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion das Interesse von den europäisch-russisch-sowjetischen Musikformen ab- und den eigenen Kunstmusiktraditionen wieder zugewandt. Mit den Worten der Musikforscherin Inna Naroditskaya:

„Die beiden [klassischen] Musiktraditionen haben ein unterschiedliches Publikum. Die komponierte Musik wendet sich an die kosmopolitische, städtische Intelligenz des Landes, die oft die Philharmonien und Konzertsäle besucht. Eine Mugam-Aufführung spricht Zuhörer an, die an Volksfesten und Treffen teilnehmen und die die vertrauten Muster des Mugam kennen und schätzen. In der postsowjetischen Zeit verlor die angesehenere, kulturell höher eingeschätzte und von der sowjetisch-aserbaidjanischen Regierung geförderte komponierte Musik einen bedeutenden Teil ihres Publikums durch den Krieg, durch eine Verschiebung der ökonomischen und kulturellen Interessen und durch die Massenemigration sowie den Wegzug vieler Künstler und Intellektueller, die im Ausland arbeiten. Im Gegensatz dazu haben die Entsovjeterisierung des Landes und der Nationalismus der traditionellen Musik viele Zuhörer im Land hinzugewonnen. Heute überwiegen Mugam-Aufführungen und die anderer traditioneller Kunstformen in den Häusern, im Konzertsaal und in den Parks und geben so der nationalistischen Einstellung der Gesellschaft Ausdruck.“<sup>16</sup>

Insofern scheint es verständlich, dass bei Firängiz Äli-zade die Komponenten der westlichen Musik als Oberfläche erscheinen, die Substanz der Musik dagegen ganz in den Mugam-Traditionen der eigenen Kunstmusik wurzelt.

<sup>16</sup>Naroditskaya 2004, S. 85.

# ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

(1981)

**Adagio a piacere**  
*pp sul pont., sempre non vibrato*

2vl *sole* *pp sul pont., sempre non vibrato*

4p 6p 4p

4p 6p 1 4p

6p 4p

3p 4p

\*1) 2 Viole sole должны расположиться за оркестром (желательно в разных концах) так, чтобы оставаться незамеченными публикой.

Нюансировка для солистов условная и зависит от акустических особенностей зала. Достижение максимально отдаленного звучания обязательна.

Ради достижения тембровой однородности в звучании солистов дирижер может, по своему усмотрению, поручить исполнение всей мелодической линии одному из солистов.

Beispiel 2a: Gia Qanč'eli, 6. Symphonie (1981), a) Anfang; b) 5 Takte nach Ziffer 7.



### V. Instrumentale Mimikry und meditative Sakralität im Dienst der nationalen Sache

Als ein mögliches historisches Vorbild für die raffinierten Imitationen volkstümlicher Instrumente der betrachteten Beispiele lässt sich Igor' Stravinskij anführen. Der Anfang seines *Sacre du printemps* mit dem berühmten, extrem hoch liegenden Fagottsolo ist ja nichts anderes als die auf ein litauisches Volkslied gestützte Imitation einer russischen Hirtenschalmey, und im ersten der 3 Stücke für Streichquartett von 1914 imitiert der als None beginnende Bratschen-Bordun einen volkstümlichen Dudelsack, dem am Ende des Stückes quäkend die Luft ausgeht.<sup>17</sup> Was Stravinskij zu solchen Stücken bis zum Ende seiner Schweizer Phase bewegte, waren durchaus auch nationale Motive. Wie Richard Taruskin in seiner großen Monographie breit dargestellt hat,<sup>18</sup> verbirgt sich hinter Stravinskij's intensiver Beschäftigung mit Volkstexten und volksmusikalisch-ethnographischen Quellen letztlich die bereits erwähnte Vision eines mythischen eurasischen Russland, das aus den vorgeschichtlichen Weiten der turanischen Steppen kommt und sich als fiktiver überzeitlicher Gegenentwurf zum romanisch-germanischen Europa behaupten will.

Was Stravinskij im Gegensatz zu seinen jüngeren kaukasischen Kollegen wohl fehlt, ist die spirituelle Dimension. Terteryan hatte schon seiner 1. Symphonie (1969) eine Orgel hinzugefügt, sehr oft macht er massiven Gebrauch von Glocken – das sind traditionelle, ‚westliche‘ Mittel zur Sakralisierung der Musik. Wenn aber seine 6. Symphonie (1981) durch einen schwarz gekleideten Schlagzeuger langsam mit einem einzelnen Tam-tam-Schlag genau in der Mitte des Orchesters eröffnet wird, ist die Grenze zum Mysterium, zur sakralen Handlung überschritten. Dass er in seiner 8. Symphonie (1989) das altarmenische Alphabet als Phonogramme einspielen lässt und ein von einer Keilschrifttafel entziffertes hurritisches Kultlied aus Ugarit (heute Ra's Šamra in Nordsyrien) aus dem 2. vorchristlichen Jahrtausend integriert,<sup>19</sup> macht die Suche nach den mythischen Wurzeln – die Stravinskij auch umtrieb – beinahe zur Obsession.

Den angeführten kaukasischen Musikbeispielen sind aber nicht nur die nationale Codierung durch direkten oder indirekten Einsatz von Instrumenten der traditionellen Musik, sondern auch das ‚östliche‘ (meditative) Zeitempfinden, der Verzicht auf eine Entwicklungsdynamik in westlicher Manier, die statische Bauweise gemein. Diese Aufhebung des europäischen Formen- und prozessualen Denkens ist nicht nur bei Äli-zade, sondern auch bei Terteryan und Qanč'eli evident. In der jüngsten russischen Musikgeschichte fasst Elena Dolinskaja die Symphonik beider Komponisten zusammen:

„In den symphonischen Fresken von Terteryan und Qanč'eli gibt es keine Sonatenform, keine Mehrsätzigkeit, keine zielgerichtete Dramaturgie der Entwicklung. Die ‚Antidramaturgie‘ solcher Symphonien basiert auf der Antithese kontrastierender Muster, die in sich keiner Entwicklung unterworfen, sondern ständig neu aufeinander bezogen werden. Die lange Versenkung in einen Zustand geht auf östliche Meditation zurück.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup>Diese und weitere Beispiele wurden brillant gedeutet von Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Cambridge 1996.

<sup>18</sup>Ebd.

<sup>19</sup>Ausführlich zur schicksalhaft empfundenen Entdeckung dieses von Anne Draffkorn Kilmer entzifferten Kultlieds aus Ugarit durch Terteryan und die Deutung dieser zweistimmigen Melodie-Fragmente als „Verkörperung jenes Ideals, das er suchte“ bei Ruchkjan 2002, S. 164–166.

<sup>20</sup>Elena B. Dolinskaja, „Simfoničeskoe tvorčestvo“, in: dies. (Hrsg.), *Istorija sovremennoj otečestvennoj muzyki*, Bd. 3: 1960–1990, Moskva 2001, S. 114.

Aus dieser meditativen Statik entsteht ganz gezielt eine Sakralität, die über religiöse Assoziationen im kirchlichen Sinne weit hinausreicht. Diese Werke sind bewusste Gegenentwürfe zum europäischen Mainstream, sie suchen und finden eine neue Authentizität, transportieren emotionale und religiöse Botschaften.<sup>21</sup> Das macht sie auch im Westen so erfolgreich. Als Quelle greifen die Komponisten zu den vermeintlich tiefsten Schichten der eigenen Kultur, ganz gleich, ob diese mehr Legende oder historisches Faktum sind.

Die grundsätzliche Ausrichtung an einer nationalen Identitätsfindung führt dabei zu einem bald diskreten, bald ostentativen Nationalismus. Ihre Sehnsucht nach den ethnischen Urgründen lässt die Komponisten bisweilen in irrationalen Gewässern fischen. In der Kunst mag das gerechtfertigt sein und, wie schon bei Stravinskij, zu außergewöhnlichen Resultaten führen. Für die mit dieser Kunst befasste Wissenschaft heißt es jedoch, wachsam zu sein.

Für uns besteht die Notwendigkeit der historischen Reflexion und (zumindest im Rahmen einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Musik) auch der kritischen Distanz statt passiver Einfühlung. Das fällt bei so faszinierenden Klangwelten naturgemäß schwer, aber in einen unkritischen Hedonismus zu verfallen, verbietet sich von selbst. Zudem muss man berücksichtigen, dass die nationale Eigenständigkeit im Sinne auch von politisch-kultureller Unabhängigkeit gegenüber Russland für die ehemaligen Sowjetrepubliken noch keineswegs überall *Fait accompli* ist. So werden aus der Sicht der heutigen russischen Musikwissenschaft die Symphonien Qanč'elis und Terterjans weiterhin ganz selbstverständlich als Ableger der russischen Symphonik bezeichnet: Im jüngsten Lehrbuch zur russischen Musikgeschichte heißt es hierzu:

„All diese ‚nichtrussischen‘ symphonischen Erscheinungen aus der Betrachtung auszuschließen, wäre unwahr: sie entstanden und entfalteten sich im Fahrwasser einer einzigen Kultur, einer Region, unter dem unzweifelhaften Einfluss der russischen Symphonie. Zudem wurden die besten Symphonien aus den Republiken praktisch zu Tatsachen im Gesamtbild der Entwicklung der Symphonik in der betreffenden Weltregion, und sie beeinflussten mitunter umgekehrt die russische Musik.“<sup>22</sup>

Die Zurückführung auf russische Muster kann aber zumindest im Hinblick auf die genannten kaukasischen Werke der 1970er- und 1980er-Jahre kaum noch aufrecht erhalten werden, da hier die gattungstypischen Muster des russisch-sowjetischen Vorbilds (etwa Mjaskovskij oder Šostakovič) vollständig gesprengt sind, die Symphonie eigentlich nur noch als konzeptionelle Idee existiert, die in einer neuen, im weitesten Sinne von philosophischen Kriterien und nationalsprachlichen Elementen geprägten ‚Formlosigkeit‘ aufgegangen ist. Eine Art von Weltanschauungsmusik also, die vom Nimbus einer Gattung zehrt, die genau dafür einst die Muster geliefert hatte und heute wohl nur noch die beliebig füllbare Plattform. ‚Anschauung‘, das ist hier nationale Identität, codiert durch klangliche Symbole und Strukturen der traditionellen Musik.

<sup>21</sup>Solch ‚neue‘ Geistlichkeit ist ein Phänomen des gesamten spätsowjetischen und post-sowjetischen Kulturraums. Zu den Wurzeln in sowjetischer Zeit vgl. u.a. Alexander Radwilowitsch, „Religiöse Motive. Zu einem speziellen Phänomen der neuen Musik in Rußland“, in: *MusikTexte* 83 (2000), S. 17–21; Michael John, *Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963–1988)*, Berlin 1996 (studia slavica musicologica 9).

<sup>22</sup>Michail Aranovskij, „Simfonija i vremja“, in: *Russkaja muzyka i XX vek*, Moskva 1997, S. 307, zit. bei Dolinskaja 2001, S. 133.

## VI. Schlussbetrachtung

Obwohl die gewählten Ausschnitte und Ausführungen willkürlich und fragmentarisch scheinen mögen, ist doch offensichtlich, welche große weiße Flecken es auf unseren musikgeschichtlichen Landkarten gibt, die einer gründlichen Aufbereitung durch die hiesige Wissenschaft noch immer harren – sei es in Form eigenständiger Forschungen, sei es in einem ersten Schritt durch die Wahrnehmung dessen, was die Kollegen in den jeweiligen Ländern bereits zum Verständnis ihrer eigenen Kulturgeschichte beigetragen haben. Dass solche musikwissenschaftliche Literatur mitunter mehr als Primär- denn als Sekundärquelle betrachtet werden muss, insofern die Ergebnisse durch den Filter einer jeweiligen heuristischen und mitunter auch ideologisch verbrämten Perspektive präsentiert werden, ist ein Umstand, der sich weder auf die sowjetische Epoche noch auf die Länder des ehemaligen Ostblocks beschränken ließe.

Denn auch unser Umgang mit dieser Musik und ihrer jeweiligen Deutung – und das sollte andererseits deutlich geworden sein – unterliegt Perspektiven: Perspektiven, die vielleicht nicht immer so klar zutage liegen und weniger dogmatisch wirken, die aber dennoch in einem komplizierten Wechselspiel aus Abgrenzung und Identifikation wirksam waren und es noch immer sind. Dem mitunter offenen nationalistischen Pathos auf östlicher Seite stehen dabei ein kaum weniger arroganter Anspruch auf eine übernationale ergo universale Musikkultur sowie die Hoheit über Deutungsmuster und ästhetische Wertmaßstäbe gegenüber, oder aber eine blind-naive Hingabe an das unbekannt Andere, die nicht mehr sein möchte als ausgelebte Lust am Exotischen. Auch wir haben die ästhetischen Denkmuster des Kalten Krieges noch nicht ganz abgeschüttelt. Ob es gegen Ende des Ost-West-Konflikts nicht doch zu einer Rehabilitation von musikalischem Nationalismus und eben nicht (nur) zu einer postmodernen Multikulti-Melange gekommen ist, wie Taruskin meint, wäre zumindest mit Blick auf die genannten Tendenzen an Europas Rand zu überdenken.<sup>23</sup>

Notwendig wäre es, einen offenen Dialog mit der Musikwissenschaft dieser Länder zu beginnen, der für beide Seiten heilsame Korrekturen althergebrachter Sichtweisen und in jedem Falle einen großen Erkenntnisgewinn verspricht. Für die Kaukasusrepubliken steht dieser Schritt noch gänzlich aus. Genau dies aber wäre eine europäische Nachbarschaftspolitik, die nicht nur den Buchstaben, sondern auch dem Geist Europas entspreche.

<sup>23</sup>“The end of the Cold War in Europe had not, by the end of the century, led to the resurgence or rehabilitation of musical nationalism.” Richard Taruskin, „Nationalism“, in: *NGroveD<sup>2</sup>*, S. 689–706, hier S. 703.