

Marina Kavtaradze (Tbilissi)

Religion und neue georgische klassische Musik im totalitären Staat

Unser Zeitalter ist durch die Wiedergeburt des religiösen Bewusstseins, des Geistlichen in den verschiedenen Zweigen der Kunst, darunter der Musik gekennzeichnet. Religiosität als eine Eigenschaft des menschlichen Geistes gehört einerseits zum geistigen und andererseits zum sittlichen Bereich des Menschen. Daher habe ich bei der Behandlung der Religiosität der neuen georgischen Musik nicht nur ihre Gattungen und Genres, sondern das Geistliche allgemein – das ewige moralisch-ethische Ansätze widerspiegelt – im Auge. Dieses wird traditionell mit der Religiosität assoziiert und taucht auch in der weltlichen Musik auf.

Der Begriff ›geistlich‹ stellt einen Neologismus in der georgischen Sprache dar. Freilich entstand der Bedarf nach diesem Wort erst dann, als sich die Gegenüberstellung zwischen den säkularisierten Bereichen des Geistigen und des Nichtgeistigen bzw. des Geistlichen und des Weltlichen manifestierte. Der Begriff ›Musik‹ bürgerte sich in Georgien im 11. bis 12. Jahrhundert mit der Bedeutung einer säkularisierten weltlichen professionellen Kultur ein.¹ »Kirchengesang unterscheidet sich im Allgemeinen von der ›Musik‹ durch seine Formen und entsprechend durch jene künstlerischen Gesetze, die darin wirken.«²

Traditionell versteht man unter ›geistlicher Musik‹ Kirchengesang, der in Form von kanonischen Gattungen bzw. Genres im Rahmen bestimmter Gattungsstile funktionierte. Dieser ist nicht in einem autonomen, isolierten Bereich geblieben, denn seit langem haben sich ›Kirchengesang‹ und ›Musik‹ gegenseitig beeinflusst. Der Prozess spiegelte sich im neuen georgischen professionellen Schaffen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider und fand seinen Ausdruck zuerst in der Verknüpfung des modalen Systems der altgeorgischen professionellen mit dem tonalen System der europäischen Musik: in der Durchsetzung neuer Gattungen und Formen bzw. neuer musikalischer Denkprinzipien.

Wenn man sich auf die Terminologie der Theorie von Aleksej Losev beruft,³ so wird unter einem ›künstlerischen Stil‹ ein spezifisches Verhältnis zwischen einem ›primären Modell‹ und ›Konstruktionsprinzipien‹ verstanden. Aber ›das primäre Modell‹ in der Kirchenmusik ist ontologisch und vom Standpunkt der dogmatischen Theologie – der Ästhetik – interpretiert. Die nicht-kirchliche Musik gibt denselben Themen, Objekten und Vorstellungen eine freie künstlerische Interpretation, die mit der individuellen Weltsicht des Verfassers verbunden ist. Wie die ›überstrukturellen‹ Merkmale eines weltlichen Werkes,

1 Vgl. Sulkhan Saba Orbeliani, »Sachioba« [altgeorgisch = Musik], in: *Sitkvis kona* (Lexikon der altgeorgischen Sprache des 17. Jahrhunderts), Tiflis 1928, S. 308.

2 Johann von Gardner, *Bogoslužebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi* (Kirchengesang im Gottesdienst der russisch-orthodoxen Kirche); Moskau 1998, S. 150 (Übersetzungen sämtlich von der Verf.).

3 Vgl. Lossjev, Aleksej, *Problemy chudožestvennogo teksta* (Probleme des künstlerischen Textes), Kiew 1999.

dem ein theologischer Inhalt zugrunde liegt, formatiert sind, hängt vom Material des konkreten musikalischen Werkes ab. Insoweit ist die Untersuchung ›des primären Modells‹ ein neuer Aspekt, der einerseits eng mit dem theoretischen Aspekt verbunden und andererseits besonders für die Erörterung von musikalischen Werken des 20. Jahrhunderts interessant ist.

Nach der russischen Annexion Georgiens verlor die Kirche ihre jahrhundertelange Tradition und Unabhängigkeit (Autokephalie). Die alten Freskogemälde und Wandmalereien wurden so wie in Russland weiß gestrichen, wobei man die georgischen Gesänge verbot. Dies alles konnte erst nach der Wiederherstellung der Unabhängigkeit der georgischen Kirche in den 1990er Jahren allmählich zurückgewonnen werden.

Unter dem atheistischen Druck der Sowjetunion war Religion ein Tabu. Während das ›Geistliche‹ – das das Helle, die Erhabenheit, die ewigen Kategorien widerspiegelt – den Formen und Gattungen gleichgesetzt wurde, entstanden im Schoße der allgemeinen christlichen und georgisch-orthodoxen Kirche traditionelle musikalisch-kulturelle Werte. Andererseits äußerte sich im weltlichen Bewusstsein der georgischen Musik des 20. Jahrhunderts ein traditionell-religiöses Erlebnis, das sich von dem rein kultisch-kirchlichen unterschied. Dieses Bewusstsein wurde durch eine gefühlvolle Wahrnehmung des religiösen Erlebnisses charakterisiert, die im Kern der persönlichen Vorstellungen entstand und in traditioneller Hinsicht über die Grenzen der religiösen Ästhetik hinausging.

Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts kann im Hinblick auf das Verhältnis zur Religion im georgischen kompositorischen Schaffen des vorigen Jahrhunderts eine relative Periodisierung wahrgenommen werden, die im Allgemeinen mit den sich in den postsowjetischen Republiken vollziehenden Prozessen zusammenfällt.⁴

Die erste Periode im Schaffen der Klassiker umfasst die 1910er bis 1920er Jahre (bis zur Sowjetisierung Georgiens), in der in der Musik von Zakaria Paliashvili und Niko Sulxanishvili die Idee der ethisch-ästhetischen Einheit der traditionellen weltlichen und geistlichen Musik manifestiert wurde. Die zweite Periode umfasst die 1920er bis 1950er Jahre. In diesen Jahren wurde die geistliche Musik abgelehnt, so dass die traditionellen kirchlichen Gattungen nicht mehr komponiert wurden. In Einzelfällen wurde der Text bei der Verwendung der Gesänge durch einen anderen, ideologisch akzeptablen ersetzt. Z. B. entstand aus »Djvaris cinasa« (Vor dem Kreuze) ein geistlicher Gesang bei der kirchlichen Trauung oder beim Leisten eines Eides u. a. – »Djaris cinasa«, wobei das Auslassen des Buchstabens »v« den Inhalt des Wortes »Djvari« völlig verändert – »Djari« bedeutet »das Heer«. Die dritte Periode erstreckte sich von den 1960er bis in die 1980er Jahre. Vor dem Hintergrund des politischen »Tauwetters« bedeuteten die ideologischen Veränderungen – unter anderem die Hinwendung zur Religion – für viele Künstler die Wiedergeburt der ewigen Werte. Die vierte Periode begann in den 1980er Jahren der Perestroika und dauerte bis zur Wiederherstellung der Selbstständigkeit von Georgien 1991, und eigentlich bis heute.

4 Vgl. Valeria Tsenova, »Novaja religioznost' russkoy muzyki i duhovnye sočinenija Ėdisona Denisova« (Neue Religiosität in der russischen Musik und in den geistlichen Werken von Ėdison Denisov), in: *Muzyka XX veka. Moskovski forum: Materialy meždunarodnyh naučnyh konferenci* (Die Musik des 20. Jahrhunderts. Moskauer Forum. Materialien der wissenschaftlichen Konferenz), Moskau 1999, S. 128–141.

Nach 60-jähriger Pause wurden neue Werke für die Kirchenmusik geschaffen (1978 wurden speziell für die Kirche die Gesänge von Ioseb Kechakmadze komponiert); zum ersten Mal ertönte aus Rundfunk, Fernsehen und in den Konzertsälen religiöse Musik. Das Verbot wurde aufgehoben. Es entstanden viele wichtige mit religiösen Themen verbundene oder durch die Psychologie des religiösen Erlebnisses gekennzeichnete Werke. Die ersten der religiösen Musik gewidmeten wissenschaftlichen Beiträge wurden veröffentlicht.⁵

Der Unterschied zwischen den in der ersten und in der letzten Periode geschaffenen Werken und der Annäherung an religiöse Themen liegt darin, dass die erste Generation der georgischen Klassiker in ihrem alltäglichen Leben noch eng mit der Kirche verbunden war. Ab den 1920er Jahren wurden unter dem ideologischen Druck des totalitären Regimes der Sowjets die Beziehungen zwischen der Kirche und der Gesellschaft abgebrochen. Daher wurde bei der Wiederbelebung der Gattungen der Sakralmusik in den Werken der von der Kirche einigermaßen distanzierten Komponisten der neuen Generation der Kanon verletzt, obwohl die Psychologie des religiösen Erlebnisses aufrechterhalten blieb. In letzter Zeit ist ein zeitbedingtes Verlangen nach Buße, Beichte, Kommunion und nach geistlicher Läuterung zu bemerken, wenn die Komponisten bei der Hinwendung zu den sakralen Themen und Gattungen offen die Wiederbelebung des Alten bzw. des Geistlichen – als »georgische Idee« und »nationaler Geist« – erklären. Der Aufschwung, der seit den 1980er Jahren festzustellen ist, findet seinen Ausdruck in der schöpferischen Arbeit an Werken im Bereich der weltlich-sakralen Gattungen, jedoch überwiegend für Konzertveranstaltungen (insbesondere im Schaffen von Gia Kancheli) und nicht in Kompositionen geistlicher Musik für die Kirche. In Bezug auf Religion in der neuen georgischen Musik des 20. Jahrhunderts kann folgende Systematisierung vorgenommen werden:

1. Kanonische (liturgische) Werke, die kirchliche Texte verwenden und deren Aufführung in den Kirchen vorgesehen ist. Diese wenigen Werke stammen einerseits aus der ersten Periode – Choräle von Niko Sulkhanišvili oder die Messe von Zakaria Paliashvili – und andererseits aus der letzten Periode – u. a. Choräle von Ioseb Kechakmadze, Nodar Gigaŭri und Eqvtime Kochlamasišvili.

2. Weltliche Werke mit religiösem Text. Das sind u. a. die Passionsoper *Es war es im achten Jahr* von Bijina Kvernadze, die Hymne *Dedikation an Schuschanik* von Otar Taktakišvili und sein Kammeroratorium. Hier kann man weiter unterscheiden zwischen:

a) Werken, die religiöse Symbole verwenden, z. B. Glocken (Gia Kanchelis Symphonie Nr. 4), Kathedrale, Kreuz (Otar Taktakišvili, Oratorium *Auf der Spur von Rustavelli*, Andria Balanchivadze, Klavierkonzert Nr. 4);

b) Werken, die verbale und musikalische Symbole haben (u. a. Gia Kanchelis *Styx*);

c) Werken, in denen geistliche Gesänge verwendet oder zitiert werden, u. a. »Djvaris cinassa« (Vor dem Kreuze), »Sulthathana« (ein Gebet um die Seelen der Verstorbenen) und »Wir sind da, dich anzubeten« (ein Gebet) in Shalva Mshvelidzes Oper *Die rechte Hand*

⁵ Vgl. die von Rusudan Tsurtsunia herausgegebenen Sammelbände der wissenschaftlichen Beiträge des staatlichen Konservatoriums, die der Untersuchung der altgeorgischen professionellen Musik gewidmet sind: *Dzveli qarTuli profesiuli musika. Istoriis da teoriis sakitxebi* (Die altgeorgische professionelle Musik. Die Fragen Geschichte und Theorie), Tiflis 1991 u. a., und Marina Kavtaradze, »Religion and New Professional Music«, in: *Logos* 3 (2004), S. 162–179.

des Meisters; »Sen khar venakhi« (Lobgesang auf die Weinrebe) in der Oper *Der Eremit*; »Heiliger Gott!« in Teimuraz Bakuradzes *Hobem Gesang der Jünglinge und der Vögel*;

d) Werken, in denen besondere, für den geistlichen Gesang charakteristische Tonarten verwendet werden. Das sind Werke in religiös-andächtigen meditativen Stimmungen oder Gesänge, die der kirchlichen Aufführungspraxis nahestehen, wobei hier die Annäherung der Semantik an die geistliche und weltliche Musik erfolgt (u. a. Choräle von Niko Sulkhaniashvili z. B. »O Gott, o Gott«; die Schlusschoräle der Oper *Abesalom und Eteri* von Zakaria Paliashvili; die Schlusschoräle der Symphonie Nr. 1 von Andria Balanchivadze; einzelne Teile aus Kantaten und Oratorien von Otar Taktakishvili; die Choräle aus der Oper *Musik für die Lebenden* von Gia Kancheli);

e) instrumentalen oder vokal-instrumentalen Werken mit einem offenen oder verhüllten religiösen Programm. Das ist die größte Gruppe, weil in diesem Fall die schöpferische Fantasie des Komponisten frei ist (von Kancheli folgende Werke: Symphonie Nr. 2 *Gesänge*; *Lichte Trauer* für 2 Knabensopranen, Knabenchor und Orchester; *Vom Winde beweint*, Liturgie für Orchester und Soloviola; *Leben ohne Weibnacht*, Zyklus bestehend aus den Teilen *Morgengebete*, *Tagesgebete*, *Abendgebete* und *Nachtgebete*; von Sulkhan Nasidze die Symphonien Nr. 8 *Symphonie-Fresko* und Nr. 11 *Liturgische Symphonie*; von Teimuraz Bakuradze *Zwei Bücher* nach hagiographischen Werken für Klavierquintett und *Hober Gesang der Jünglinge und der Vögel*; von Zurab Nadareishvili *Gesänge* und *Litanei* für Kammerorchester u. a.).

Gattungen für eine Konzertaufführung und die Theaterbühne sind: Liturgie, Litanei, Passion, Requiem, Psalter, Hymnen, Gebete u. a. Bei der Komposition in diesen Gattungen ist das geistlich-philosophische Erfassen ihrer Gattungsform, ausgehend von der Tiefenstruktur des Inhalts vonnöten. Da nach dem Verständnis von Gia Kancheli jede Musik religiös ist, kann jedes Werk von ihm im weitesten Sinne als »Liturgie« bezeichnet werden. Auch Teimuraz Bakuradze bezeichnet die Musik als geistliche Epistel der Freude.

Es entsteht der Eindruck, dass die neue Kirchenmusik – *nova musica sacra* – keine Fortsetzung der alten ist. Sie kann die alte nicht ersetzen, obwohl sie im Prozess ihrer Evolution einerseits unter Berücksichtigung der Erfahrung einer jahrhundertelangen Tradition geboren und andererseits der Psychologie des religiösen Erlebnisses geschaffen wurde. Eine Übersicht über den Prozess der Herausbildung von Gattungen sakraler Musik von georgischen Komponisten, die nicht für eine kirchliche Aufführung bestimmt wurden, bietet die folgende Gliederung:

1. Es werden neue, durch das Attribut des »Geistlichen« geprägte Gattungen geschaffen, die über unterschiedliche künstlerische Zielsetzungen und unterschiedliche Formen der Gestaltung verfügen;
2. ist die individualisierte Stilisierung des »primären Modells« der kirchlichen Gattungen zu bemerken, dessen innere Form durch einen neuen Inhalt ergänzt wird;
3. findet die Synthese zwischen einer traditionellen und einer nicht-traditionellen musikalischen Sprache statt, die die Konstruktion der Komposition nach einem Modell bestimmt;
4. entwickelt sich eine narrative Gattung, die sich sowohl in einer intratextuellen als auch einer extratextuellen »narrativen Ebene« manifestiert;
5. wird eine »räumliche Form« konstruiert, die der alten antiphonischen Idee ein modernes Gesicht gibt.

Somit schafft die Entwicklung der Gattung der georgischen geistlichen Konzertmusik einen Bezug zu den kanonischen kirchlichen Gattungen und wird durch einen neuen Inhalt und durch eine neue Semantik ergänzt. Zwei entgegengesetzte Ansichten sind dabei vorherrschend: 1. Die im Bereich der geistlichen Musik wirkenden Komponisten müssen den alten Hymnographen und Choralsängern treu bleiben. 2. Die Autorinterpretation des Kanons und der heiligen Texte ist zulässig. Heute vertritt die georgisch-orthodoxe Kirche die erste Ansicht, und die neuen Gesänge werden verboten.

Selbstverständlich ist die Musik nicht imstande, sich isoliert von dem Stil der Epoche zu entwickeln, ähnlich wie die Deindividualisierung des Autorbewusstseins – das Verschwinden des Ichs vom Autor – unmöglich ist. Meduševskij schreibt in diesem Zusammenhang, dass Musik »intonierte Weltanschauung« ist.⁶ »Die Zeit ändert sich, und mit ihr ändern wir uns auch«, so die Worte des Patriarchen der georgischen Kirche Ilja II. (Epistel 7, 2003). Die Gattungen im Bereich der sakralen Musik sind trotz ihrer kanonischen Natur keine statische Erscheinung, d.h. die Gattungen setzen die künstlerischen Traditionen fort, die die Psychologie des persönlichen religiösen Erlebens widerspiegeln. Aus diesem Grund kann die musikalische Sprache neuer Werke mit sakraler Thematik nicht un-individualisiert bleiben, weil der Gegenstand selbst bei der Umgestaltung der vokalen Gattungen den Bezug zum Individuum erfordert.

Arne Langer (Erfurt)

Die Oper als Instrument nationalsozialistischer Außenpolitik

Einleitung

Am 30. Juni 1933 wurde eine Verordnung erlassen, die die Aufgabenbereiche des im März gegründeten Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) regelte. Dabei ging u. a. die Zuständigkeit für kulturelle Kontakte mit dem Ausland vom Außenministerium auf das Propagandaministerium über, das mittels seiner Unterorganisationen für Theater bzw. Musik die Kontrolle über das gesamte Theaterwesen ausübte.

Genehmigungspflichtig wurden auch Auslandsgastspiele und Gastspiele ausländischer Künstler in Deutschland. Auffällige Anhaltspunkte für die außenpolitische Inanspruchnahme der deutschen Opernhäuser finden sich vor allem in zwei Bereichen: Einerseits

⁶ Vgl. Vjačeslav Meduševskij, »Suščnostnye sily čeloveka i muzyka« (Wesentliche Kräfte des Menschen und der Musik), in: *Muzyka, kul'tura, čelovek* (Musik, Kultur, Mensch), Swerdlowsk 1984, S. 43.