

JĀNIS TORĢĀNS (Rīga/Lettland)

## Über die wahre Art der Wahrheit – einige Überlegungen über den Stand der Dinge in der (Musik-)Geschichtsschreibung aus autobiografischer Sicht

Ein Gespräch findet statt.<sup>1</sup> Er – ein Arzt, ein Psychiater, sie – ein vermutlich irrsinniges, *de jure* noch minderjähriges Mädchen namens Beatrice/Beta. Der Arzt bemüht sich um „die Wahrheit“. Anfänglich will er die Stufe der geistigen Entwicklung des Mädchens feststellen. Er fragt: „Was meinen Sie zum absurden Theater?“ Das Mädchen – ohne jede Spur von Ironie – antwortet mit einer Gegenfrage: „Sie meinen wohl das sowjetische Theater?“ Weiter kommt es zu allgemeinen Fragen über Weltanschauung und das Dasein. Beatrice überlegt (frei wiedergegeben): „Die Liebe ist materiell, greifbar, physisch. Das Glück ist auch materiell, physisch. Die Wahrheit? Die ist nicht materiell, sonst könnte sie jedes Schwein auffressen ...“ Nach dreijährigem Dienst in der Sowjetarmee war ich wieder nach Lettland zurückgekehrt, hatte die Aufführung gesehen und begann auch erstmals, über solche Fragen ernsthaft nachzudenken.

Fragen der immateriellen Kultur sind von jeher kompliziert und diskutabel gewesen. Wo liegt zum Beispiel die Grenze zwischen dieser und der materiellen Kultur? Ein Paar eigenhändig gestrickte Handschuhe ist sicherlich ein physisches Ding, ein Gegenstand. Oder eher – auch ein physisches Ding, eine ertastbare Erscheinung. Im Grunde genommen ist dies aber ein geistiges, immaterielles Phänomen: Auch wenn die Handschuhe kaputt gehen, bleibt das unikale Muster, das verwickelte einmalige

---

<sup>1</sup>Situation und Text frei nach der Tragikomödie *Meilē, džiazas ir velnias* [Liebe, Jazz und Teufel] des litauischen Dramatikers Juozas Grušas (1901–1986). Die Aufführung dieses Bühnenwerkes fand 1967 im *Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris* (Libauer Musikbühne; Liepāja – bis 1917 dt. Libau, russ. Libava) statt. Das Stück wurde auch noch 2009 in Riga und anderen Orten aufgeführt. Es geht darin eigentlich um Rock'n Roll. Da das Wort ‚Rock‘ (lett. *roks*) aber derzeit in der öffentlichen Praxis in der gesamten Sowjetunion verboten war, wählte Grušas das Wort ‚Jazz‘ als einen Euphemismus für Rock bzw. für den alternativen Underground-Music- und Lebensstil (auch diese Wörter und Begriffe hatte es zurzeit der Sowjetunion natürlich überhaupt nicht zu geben). Vgl. zum Werk – Barbora Radvilaitė, *Juozas Grušas. Meilē, džiazas ir velnias* [Juozas Grušas. Liebe, Jazz und Teufel], Vilnius 2002.

(Volkskunst-)Ornament, im Bewusstsein der Erzeugerin und des Trägers (und noch weiter – aller, die das Paar Handschuhe bemerkt haben und davon beeindruckt waren). Das Ornament bringt sein eigenes Zeichensystem aus der Vergangenheit mit, wird aber immer wieder auch aktualisiert, modernisiert, bereichert. Auf diese materiell-immaterielle Weise besteht und entwickelt sich die Kultur – des Menschen, der Familie, des Volkes, letzten Endes – der Zivilisation.

Die Musik – selbst eine immaterielle Erscheinung – ist dabei keine Ausnahme. Obwohl sie auch als ein physisches Phänomen betrachtet und untersucht werden kann (der Klang ist doch eine Reihe von Schwingungen, die exakt fixiert sein können; alle Parameter eines Tonstückes lassen sich beschreiben und sind messbar), ist ihr Wesen und Sinn eher anders – geistig, nicht ertast- und messbar. In der Musikgeschichtsschreibung überwiegt deutlich die objektive, materielle Seite: die Notenschrift, die Programmhefte, die Pressestimmen usw. bis hin zur DVD, auf der eine Live-Aufnahme fixiert (die dann nicht mehr ‚live‘) ist. Also wieder: Alles ist komplex und verflochten. Die Partitur ist keine Musik – sie ist ein bedrucktes Papier; sie ist aber auch die Musik selbst und enthält potenziell diese Musik in einer vollständigen und erschöpfenden Weise – einer besseren Weise, als jede konkrete Interpretation.

Ich möchte meine Überlegungen mit dem Bereich der Musikgeschichte verknüpfen, der – so wenigstens in Lettland – nur marginal, wenn überhaupt, wahrgenommen wird: mit der Schicht der Musik, des Musizierens und des gesellschaftlichen Lebens, die zwar immer existiert hat, selten aber beschrieben, untersucht, systematisiert worden ist – mit dem Musizieren in der Familie, im Freundeskreis, innerhalb von Vertrauten. Doch kann ich nicht ganz konsequent sein: Diese Sphäre hat doch immer auch ihre allgemeinen, sozialen, geschichtlichen Komponenten.

Seit der Kindheit her bin ich in einer Situation aufgewachsen, wo ich im offiziellen Leben (die Schule, die Presse, der Rundfunk) das Eine hörte und sprach, in der Familie (und unter Mitschülern, später – unter Kommilitonen und Arbeitskollegen) aber etwas Anderes. Diese ‚Zweisprachigkeit‘ an sich mag für die Musikwissenschaft nicht von Interesse sein. Für die Musikgeschichte und Geschichtsschreibung aber wohl. Ich versuche auf dem Grund der konkreten Erinnerungen auch manche Fragen oder gar Probleme anzudeuten, die vielleicht besprechenswert sind oder möglicherweise erweitert und ausgearbeitet werden sollten.

Dass für die Forschung ein Problem hinsichtlich der Wirkung bzw. Wechselwirkung der verschiedenen (in diesem Falle – der deutschen und der lettischen) Kulturen in Lettland existiert, steht außer Frage. Davon habe ich mich auch unlängst rein praktisch überzeugen lassen müssen, sogar gerade im Rahmen des Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. In der Sammlung *Dziesmu rota* [Liederschmuck] von Jānis Cimze<sup>2</sup> bin ich auf eine Wortgruppe gestoßen, die ganz sicher deutscher Herkunft (also nicht in Lettland entstanden) ist. Trotzdem konnte diese weder von mir, noch von anderen Kollegen, Volksgutsachkundigen und einschließlich meiner deutschen Freunde, nicht klar und sicher decodiert werden, obwohl – hier in Riga – alle behaupteten, dass die Bezeichnung ihnen bekannt sei. Es geht um eine (Text-)Variante des Volksliedes *Krauklāts sēž ozolā* [Der kluge Rabe auf dem Eichenbaum], wo das reiche, wohlhabende Leben der Tochter („unser Schwesterchen“), die nach Deutschland (*Vāczeme*) verheiratet wurde, geschildert wird.

In einer – recht erweiterten, detaillierteren – Variante mit dem Titel *Māte, mājā māmuliņa* [Mutter, liebes Mütterchen] (*Dziesmu rota*, III, 45; IV, 64) taucht in dem sehr prächtigen, glücklichen Bild des neuen Alltags nämlich die Wortgruppe *ēlerētu ķisimbīru* (Akkusativ) auf:

Niedru koka māju cirt',  
 Pāvu spalvu jumtu jum,  
 Magoņkoka gultu tais',  
 Dūju spalvu spilventiņ.  
 Ēlerētu ķisimbīr',  
 Dreļlos austu paladziņ:  
 Tur gulēja mūs' māsiņ'  
 Kā sarkana brūklenīt.

Das wäre in einer freien Nacherzählung etwa Folgendes: Das Haus aus Schilf-Holz gebaut (und mit der Axt gehackt), das Dach aus Pfauen(!)Federn, das Bett aus Mohn-Holz<sup>3</sup> gemacht, die Kissen mit Taubenfedern

<sup>2</sup>Siehe die Publikation von Jānis Torgāns, „Die Liedersammlung *Dziesmu rota* von Jānis Cimze“, in: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*, Bd. 3, Stuttgart 2007, S. 378–388.

<sup>3</sup>Meiner Meinung nach geht es bei *magoņkoks* [Mohn-Holz] im Kontext eher um *mahagons/mahagonkoks/mahagonijs* [Mahagoni]. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass auch die Mohn-Version begründet ist, oder beide Versionen verflochten, überdecken sich gegenseitig. Der Mohn ist öfters der Bestandteil einer Vorstellung über eine mythologische Himmels-Hochzeit (rein imaginäre oder auch personifizierte: z. B. die Sonne und

gefüllt, dazu das *ēlerētais ķisinbārs* (Nominativ, wir kommen gleich darauf zurück), auf feinen, (lettisch-) ornamentierten<sup>4</sup> Bettlaken – dort lag unser Schwesterchen, wie „ein’ echte Preiselbeer“.

*Ķisinbārs* kann nichts Anderes als ein Kissenüberzug sein (das „Verlieren“ von Silben beim Übernehmen deutscher Wörter in die lettische Volkssprache ist ganz typisch: der Bräutigam – *brūtģāns*, der Feierabend – *feirāms*, der Katechismus – *katģisms* usw.). Was bedeutet aber *ēlerēts* (verdeutsch wäre das – angenommen – *eleriert/ehleriert*)? Alle Befragten wussten zu sagen, dass es mit der Handarbeit zu tun hat – eine Art Stricktechnik oder Ähnliches. Aber sogar im *Latvijas Universitātes Tautas mākslas centrs* [Volksgutzentrum der Universität Lettlands] konnten die Kollegen nichts weiter erklären.

Zufällig kam ich beim Durchblättern eines Fremdwörterbuchs auf das Wort *elerons* (< französ. *aileron* < zu *aile* – der Flügel).<sup>5</sup> Ja! Eben das war es: die Volants, die kleinen Flügelchen aus Seide- oder Atlasband am Rande (oder über die ganze Oberfläche) eines Kissenüberzugs. Noch meine Mutter<sup>6</sup> hatte solche in den 1970er/80er Jahren gemacht! Es waren also die beiden Wörter (‚aileriert‘ und ‚Kissenüberzug‘) im lettischen Sprachge-

der Mond) ([www.liis.lv/folklorā/mitol](http://www.liis.lv/folklorā/mitol), 31.10.2013). Es figurieren aber auch in ganz üblichen, einfachen Hochzeitsliedern *magonīšu gulta* (Mohn-Bett), *magonīšu cīsis* (Mohn-Lager), *magonīšu lapiņas* (Mohn-Blütenblätter). Siehe *Dainu skapis* Nr. 13611, 13611-5, 26035, 101169, 101193, 101226 u. a. – [www.dainuskapis.lv](http://www.dainuskapis.lv) (31.10.2013).

<sup>4</sup>*Dreļģi* – ein vieldeutiges Wort: eine komplizierte alte Webtechnik, die seit etwa 1980 wieder aufgeblüht ist; weiter – das mit dieser Technik hergestellte Gewebe selbst. Dann aber – und eigentlich vor allem – ein Prinzip der Ornamentation mit doppelten (meist quadratischen) Streifen und Flächen in Schwarz und Weiß (in der Tat in dunklen und hellen Tönen des fast ausschliesslich aus Lein erzeugten Gewebes – des Leinens). Siehe dazu: Inģrīda Ozolniece, *Pamatraksti* [Die (lettischen) Hauptornamente (in Textilien)], Riga 2001; Aija Jansone, *Dvieļu rotāšanas tradģcijas Latvijā* [Die Traditionen der Ausschmückung der Handtücher in Lettland], Riga 2001; dies. *Rotātās telpu tekstģlijas Latvijā 19. gs. beigās – 20. gs.* [Die verzierten Raumtextilien in Lettland Ende des 19. Jh. bis zum 20. Jh.], Riga 2004. Die Herkunft des Wortes ist nicht klar, es wird aber angenommen, dass es mit dem historischen Begriff *dreļģi* (< ndt. *drelle*) für Kriegsgefangene und Schuldklaven im Livland des 13.–15. Jh. nicht, wenigstens nicht direkt, verbunden ist.

<sup>5</sup>Ein Terminus im Flugwesen – das Querruder, die Klappen an den Tragflächen eines Flugzeugs, die die Längsachse regulieren.

<sup>6</sup>Ella Torgāne (1908–1995), geb. Ēģģis (Masculinum) – eigentlich Ēģģe [dt. die Ecke]; im Unterschied zu ihrem Gatten, meinem Vater Ernests Torgāns (1895–1968), dessen Familienname ganz lettisch sein soll: entsprechend der Familienlegende – aus *tur/tuor* [dort/dorthin] und *ģans* [Hirt].

brauch eingebürgert gewesen (wie wohl eine ganze Reihe anderer). Bemerkenswert ist, dass der heutige lettische Name des Kissens in demselben Text auch erwähnt wird (*spilvens*, Diminutiv *spilventiņš*), während der ‚Kissenüberzug‘ jetzt ganz anders lautet – *spilvendrāna*, *spilvenpārvalks*. Das Wort ‚ailerieren, aileriert‘ (*ēlerēts*) als Bezeichnung für diese Technik ist, wie geschildert, heute im lettischen Sprachgebrauch verloren (es existiert auch im deutschen Sprachgebrauch nicht). Umso mehr ist es wichtig zu wissen, dass es im immateriellen Volksliedgut fixiert und aufbewahrt ist. Mehr noch – auch im *Dainu skapis*<sup>7</sup> ist diese Variante nicht vorhanden! Also nur dank dem gesungenen Volkslied können wir den Sachverhalt aufklären.

Und noch etwas: Der Text enthält viele Hinweise auf die (ersehnte) Lebenssphäre der Vornehmen und Reichen. Woher kommen denn sonst die Pfauen-Federn, der Kissenüberzug und auch das Mahagoni-Bett? Die Begriffe stammen doch nicht aus dem Bauernleben in Lettland um 1830–1850. Sie rühren eher aus dem Milieu der Gutsbesitzer oder gar der Baronen- und Grafenfamilien her, in deren Landgütern, Schlössern und Stadtresidenzen die Bauersleute manches sehen und hören konnten, die Diener, Zimmermädchen, Kutscher, Stallknechte usw. Die Vorstellungen darüber sind fast ausschließlich in der Erinnerungskultur geblieben, die in der praktischen, alltäglichen Lebensweise wurzelt – nicht institutionalisiert, formalisiert und aufgeputzt.

Außer diesen schon späteren zwei Begegnungen mit dem ‚aileriertem Kissenüberzug‘ (einerseits in Form des handwerklichen Geschicks meiner Mutter und andererseits in Form des Liedes in Cimzes Sammlung) hatte ich doch schon von Kindheit an die Hauptvariante *Krauklīts sēž ozolā* [Der kluge Rabe auf dem Eichenbaum] in der Familie oft gehört und selbst gesungen, wenn auch in der kurzen Variante, wo das Schwesterchen nach Deutschland verheiratet wird und dort sorglos lebt.<sup>8</sup> Das also ist die par-

<sup>7</sup> *Dainu skapis* [Volksliederschrank] ist die von Krišjānis Barons (1835–1923) in einem Schrank mit vielen Schubladen auf einzelnen Blättchen gesammelte Volksliederkollektion (betrifft Texte, also die Volkspoesie), die etwa 300.000 Einheiten enthält und als „vollständig“ gilt. *Dainu skapis* selbst befindet sich seit 1940 in *Latviešu folkloras krātuve* [Die Schatzkammer des lettischen Volksgutes] – am *Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts* [Institut für Literatur, Folklore und Kunst an der Universität Lettlands] (Riga, Akadēmijas laukums 1). [www.dainuskapis.lv](http://www.dainuskapis.lv) (31.10.2013).

<sup>8</sup> *Tur aizved' jūs' māsiņ'./Uz bagātu Vācēmāt'./Tur dzīvoj' mūs' māsiņ'./Kā sarkana brūklenī'* [Man führte ihr Schwesterchen in das reiche Deutschland; dort lebt unser Schwesterchen als ein' echte (rote) Preiselbeer'].

allele Geschichte, die ganz persönliche Geschichte, die ein jeder kennt und die mit der offiziellen, in der Schule gelehrtten Geschichte manchmal gar keine Berührungspunkte hat.

Ein anderes Beispiel dafür, dass die offizielle und die nicht fixierte inoffizielle Geschichte wie auch die deutschen und lettischen Kulturen eng verflochten sind, und dies gerade in der immateriellen Sphäre, in diesem Fall aus dem Bereich der Musik, in dem gesellschaftlichen (Privat-)Leben (ja, so widersprechend), also nicht in dem organisierten, kultivierten Leben, sondern ganz im Gegenteil: in dem sich selbstständig entwickelnden, traditionellen Alltagsleben (traditionell im wörtlichen Sinne, von lat. *trādere* – übergeben, überlassen, anvertrauen).

Dessen erinnere ich mich seit früher Kindheit (etwa 1946–1950; ich bin 1942 geboren): Unter den ganz kargen Umständen der Nachkriegszeit wurde bei kleinen Festlichkeiten am Tisch immer gesungen – zu Weihnachten (das Fenster war mit einer Decke verhängt), zu Līgo (dem Johannis-Tag, eigentlich an dessen Vorabend, dem 23. Juni), zu Ostern (immer, obwohl man sogar mit den Nachbarn darüber nicht redete, – auch wenn es klar war, dass auch diese feierten). Und neben beliebten Volksweisen erklang stets auch das in Lettland allbekannte Lied *Dažu skaistu ziedu* – mit viel Gefühl und Sentiment:

Dažu skaistu ziedu  
Gaujā kaisīju,  
Lai tas manai mīļai  
Nestu sveicienu

[Manche schöne Blüte/Streu' ich in den Fluss:/Bringe meiner Liebsten/Milden, stillen Gruß].

Hierin geht es nicht um einen beliebigen Fluss, sondern konkret um die Gauja (dt. Livländische Aa), den zweitgrößten Fluss Lettlands. Schon seit alten Zeiten hat die Gauja dieselbe symbolische Bedeutung der nationalen Einigung, des patriotischen Aufschwungs wie die Daugava (dt. Düna) erworben. Hinsichtlich der Daugava betrifft das bei uns berühmte Theaterstücke wie *Uguns un nakts* [Feuer und Nacht] (1905), *Pūt, vējiņi* [Wehe, Wind, wehe] (1913) und *Daugava* (1919), sämtlich von Jānis Rainis (1865–1929), *Uguns un nakts* auch in der Gestalt der gleichnamigen Oper (1919, aufgeführt 1921) von Jānis Mediņš (1890–1966).<sup>9</sup>

<sup>9</sup>Es gibt noch ein anderes, anonymes Lied zu diesem Thema: *Tik pie Gaujas* [Nur an der Gauja]. Dieses ist marschartig, aktiv, kämpferisch und endet mit der Zeile *Un*

Viel, viel später erfuhr ich, dass der Verfasser des Liedtextes *Dažu skaistu ziedu* der lettische Schriftsteller und Politiker (eine kurze Zeit 1919 sogar der Ministerpräsident der von den Deutschen eingesetzten Marionettenregierung) Andrievs Niedra (1891–1942)<sup>10</sup> ist. Das Gedicht wurde 1891 in der Beilage des *Baltijas Vēstnesis* Nr. 248 publiziert. Später (1901) wurde es erneut auch im Gedichtzyklus *Ceļinieka dziesmas* [Wanderers Lieder], zusammen mit Rūdolfs Blaumanis' Sammlung *Ceļa malā* [Am Rande des Weges], unter dem Titel *Gaujas malā* [Am Rande/Am Ufer der Gauja] gedruckt.

Dass die Melodie von dem deutschen Komponisten Franz Abt (1819–1885) stammt, erfuhr ich während des Studiums der lettischen Musik bei Prof. Dr. art. Oļģerts Grāvītis (1926) etwa um 1969/1970. Irgendwie erregte das bei mir keine große Nachdenklichkeit, waren doch viele unserer lettischen Gesellschafts- und Tischlieder mit dem Liedertafelstil eng verbunden. Erst später und allmählich begriff ich, dass die Situation mit *Dažu skaistu ziedu* doch anders sein musste. Die meisten Lieder aus dem gesellschaftlichen Beisammensein waren in der Regel anonym: Es figurierten keine Verfasseramen – weder für die Musik, noch für den Text. Noch später –

---

*par savu tēvuzemi/Savu galvu nolikšu* [und für mein Vaterland lass' ich mein Haupt fallen]. Während der Sowjetzeit wurde auch eine Variante dieser Schlusszeile gesungen, über welche ich nicht weiß, ob sie in der neuen politikkorrekten Zeit erwähnt sein darf: *Un par savu tēvuzemi/Krievam galvu noraušu* [und für mein Vaterland reiß' ich dem Russen seinen Kopf ab]. Diese Variante wurde, natürlich, nur unter Gleichgesinnten und meist schon von Spirituosen erhitzten Verwandten und Kollegen vorgebracht . . . Meine Mutter, als sie das zu Gehör bekam, sagte immer still und leise: „Dort [im Lied] steht so was nicht . . .“

<sup>10</sup>Nach einem Gerichtsurteil von 1924 wurde er als Volksverräter aus Lettland verbannt. Während der deutschen Besetzung Lettlands konnte er 1942 nach Riga zurückkommen, wo er jedoch bald darauf starb. Aus seinem literarischen Nachlass stammen viele Gedichte, die von lettischen klassischen Tonsetzern vertont worden sind. Besonders ragen zwei Lieder von Alfrēds Kalniņš (1879–1951), beide aus dem Jahr 1902, heraus: *Brīnos es* [Ich wundere mich (an einem trüben Herbsttag)] und *Jau aiz kalniem, jau aiz bērziem* [(Die Sonne sinkt schon) hinter den Hügeln, hinter den Hainen]. Diese gehören zweifellos zur lettischen musikalischen Klassik und werden bis jetzt noch gesungen und eingespielt. Alfrēds Kalniņš hat auch das Gedicht *Gaujas malā* von Andrievs Niedra komponiert (nicht später als 1897); dasselbe wurde auch für gemischten Chor arrangiert, dies unter dem Titel *Dažu skaistu ziedu* (1923). Dasselbe thematische/intonative Material wird auch in Kalniņš' Chorlied (nun wieder) mit dem Titel *Gaujas malā* (1939) benutzt – also eine gründliche Redaktion oder gar Neufassung, in der auch die erste Phrase der Melodie von Franz Abt zitiert ist (ohne Worte). Denselben Text unter dem Titel *Dažu skaistu ziedu* (1901) hat auch ein anderer lettischer Klassiker, Emīls Melngailis (1874–1954), komponiert.

um 1988/89 (als die *Perestroika* in vollem Gang war), als viele neue Liederbücher und Textsammlungen für den allgemeinen Bedarf gedruckt wurden, enthielten diese dann auch die beiden erwähnten Gauja-Lieder. Der Unterschied ist nun die schon angedeutete Tatsache, dass im Fall von *Dažu skaistu ziedu* beide Autoren bekannt und als solche auch angegeben, gedruckt waren.<sup>11</sup>

Erst dann begann es mir etwas seltsam und rätselhaft zu scheinen, dass Franz Abt doch so etwas (also das eigentliche Lied als eine Einheit von Poesie und Musik, nicht zu sprechen von der lettischen Version) nicht komponieren konnte: Als das Gedicht veröffentlicht wurde (1891), war Abt bereits verstorben (1885). Also muss es sich hier um eine andere Entstehungsgeschichte handeln, über die wir aber sehr wenig wissen, umso mehr, weil auch während der ersten Republik Lettland (1918 bis zur sowjetischen Okkupation 1940) diese Lieder (die ganze Schicht) eigentlich 'nicht bemerkt' wurden. Das war auch nicht nötig, lebten sie doch ihr eigenes Leben, wie schon mehrmals gesagt – in der Familie, in der Gesellschaft (schon in breiterem Sinne, d.h. in den verschiedenen Vereinen, Wohltätigkeitsorganisationen usw.), bei öffentlichen und weniger öffentlichen Festlichkeiten.

Noch aber und viel stärker wurden sie während der Sowjetperiode ‚nicht bemerkt‘, insofern eigentlich alles Gute aus dem Vorkriegs-Lettland vergessen und totgeschwiegen wurde. Das heißt, sie wurden sehr wohl bemerkt, und das VDK (*Valsts Drošības komiteja* – KGB *Komitet gosudarstvennoj bezopasnosti* [Das Komitee der Staatssicherheit: Stasi – wie sich die Bilder gleichen!]) reagierte immer ‚fehlerlos‘. Die konkreten Stufen der Reaktion waren verschieden: Die Klassenlehrerin wurde zum Schuldirektor zitiert, wenn ihre Schüler ein ‚solches‘ Lied sangen. Ein Beamter konnte auch eine direkte ‚freundliche‘ Visite des Inspektors<sup>12</sup> bekommen. In ‚schwierigen Fällen‘ (wenn mit nationaler Symbolik und/oder weiteren Vergehen verbunden) musste man auch mit entsprechend ernsteren Folgen rechnen (Entlassung aus der Schule oder aus dem Amt).

---

<sup>11</sup>Z. B. Sammlung *Skani, senā dziesma* [Erklinge, altes Lied], hrsg. von Daumants Reiters, Riga 1989. Siehe auch [www.dziesmas.lv/index](http://www.dziesmas.lv/index).

<sup>12</sup>Die offiziellen Mitarbeiter des VDK (die sog. Kuratoren) waren ja auch bekannt, – mindestens in den ‚ideologischen‘ Behörden und Organisationen (also eigentlich in fast allen: von Gerichtssystem, Schulen und Bibliotheken bis hin zu Theater, Fernsehen, Presse und der institutionalisierten Kunstszene – den sogenannten Künstlerverbänden).



Die Musik von Franz Abt war im Baltikum (vorwiegend im heutigen Estland und Lettland) eigentlich gut bekannt. Seine Werke standen z. B. auf dem Programm der ersten drei deutsch-baltischen Sangerfeste (1857 Reval [Tallinn], 1861 Riga, 1866 Reval).<sup>13</sup> Sein Schaffen war auch im Repertoire des Ersten lettischen allgemeinen Sangerfestes (*Pirmie vispārējie latviešu dziedāšanas svētki* 1873, Riga) und im Chorwettbewerb des Zweiten Sangerfestes (1880, Riga) präsent.

Das spätere *Dažu skaistu ziedu* erschien im Baltikum – soweit ich verfolgen konnte – in der Sammlung *Baltischer Liederkranz* (1898),<sup>14</sup> hier unter „Nr. 7 *Die Lilie* ‚Schöne Silberblüte‘/F. Abt; [Worte] J. Chr. Schmid“:

Schöne Silberblüte,  
meines Gartchens Zier,  
zeigest Gottes Güte  
gar so freundlich mir.

Vermutlich geht es hier um Johann Christoph [Friedrich] von Schmid (1768–1854), Textautor des beliebten Weihnachtsliedes *„Ihr Kinderlein kommet“* (nicht um den Theologen, Philologen und Dichter Johann Christoph von Schmid (1756–1827) der mit seinen Untersuchungen der schwäbischen Lexik bekannt wurde).

Etwa um dieselbe Zeit (oder etwas später) erschien in Mitau [lett. Jelgava] die Sammlung *Orfej*<sup>15</sup> für Schulen, wo dasselbe Lied mit dem Titel *Schöne Silberblüte* ebenfalls abgedruckt ist. Also war es um die Jahrhundertwende schon im Bereich der Schulen gut bekannt.

<sup>13</sup>Siehe dazu Baiba Jaunslaviete, „Die deutsch-baltischen und lettischen Sangerfeste. Tradition und Wechselbeziehungen“, in: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*, Bd 3, Stuttgart 2007, S. 197–217.

<sup>14</sup>*Baltischer Liederkranz*. Erster Teil: Ausgewählte Lieder zum Gebrauch für den Gesangunterricht, hrsg. von Joh[ann] Reinfeldt, Reval: F[rantz] Kluge 1898 (Mitau: G. Landsberg). 3., vermehrte und verbesserte Auflage (wohl keine neue Ausgabe, sondern einfach nachgedruckt). Die Erstausgabe erschien 1882, Riga, im Selbstverlag des Herausgebers, diese ist aber in Lettland nicht mehr zu finden. Beide Teile von *Baltischer Liederkranz* in späteren Ausgaben sind aber in Tallinn/Reval und anderen Städten Russlands und seltener auch Deutschlands noch auffindbar.

<sup>15</sup>*Orfej*. Čast’ pervāā. Sbornik pesen dla srednih učebynh zavedenij [Orpheus. Erster Teil. Liedersammlung für Mittelschulen], sost. V. P. Lepin’ [hrsg. von V. Liepiņš], Mitava (Mitau/Jelgava, o. J., P. Jurgenson – vermutlich eine Zweigstelle des bekannten Verlags – J. T.).

Der entscheidende Schritt zu *Dažu skaistu* war dann die nächste Ausgabe – die Sammlung *Dziesmas* (1908),<sup>16</sup> und zwar mit der lettischen Übersetzung von Lapas Mārtiņš (1846–1909)<sup>17</sup> *Mana dārza jaukums* [Schönheit meines Gartens,/Weiße Blume du,/Deine Pracht bezeugt mir/Gottes Gnad' und Güt']:

Mana dārza jaukums,  
Balta puķe tu,  
Manim rād' tavs košums  
Dieva mīlību.

Es ist mir nicht bekannt, seit wann der Text von Andrievs Niedra und die Melodie kombiniert wurden. Ich vermute, dass das nach der Proklamation der Republik Lettland (18. November 1918) geschah, als nicht gerade eine nur kurzfristige Welle nationalen Aufschwungs, sondern eher eine grundlegende starke nationale Strömung zu beobachten war (einschließlich solcher politischen Ereignisse wie die *Bermontiade*<sup>18</sup> und die Umbenennung der Straßen oder Vor- und Familiennamen, die ‚einfach‘ lettisch übersetzt wurden). Es muss auch ein gewisses Nichtübereinstimmen zwischen der zu dieser Zeit schon altmodisch wirkenden, überholten Übersetzung von Lapas Mārtiņš (*Mana dārza jaukums*) und der Poesie von Andrievs Niedra bestanden haben, da diese Poesie von Anfang an besser zum 20. Jahrhundert passte, als zu ihrer realen Entstehungszeit. Außerdem war das Gedicht von Niedra keine Übersetzung, sondern eine Neuschöpfung, ein unmittelbarer Schaffensakt. Aus der heutigen Perspektive ist das eine fast rührende Geschichte (im Sinne von Erzählung) der (legendären, nicht institutionalisierten) Vergangenheit und der lebendige Alltag des 21. Jahrhunderts. Ein vielleicht sogar überflüssiges Zeichen des neuen Lebens des alten Gedichts:

<sup>16</sup> *Dziesmas zemākām un vidējām skolām* [Lieder für die Grund- und Mittelschulen], hrsg. von Pāvuls Jurjāns, Riga 1908 (weitere Auflagen auch 1910, 1917, 1920).

<sup>17</sup> Mārtiņš Lapa, derzeit vorwiegend Lapas Mārtiņš; auch Lappas Mārtiņš, Martin/Märt Lapp – seine beiden Eltern waren estnisch; der Familienname stellt deshalb eine Art Wortspiels dar: estnisch *lapp* – der Flicker/der Flicker, lett. *lapa* – das Blatt (einer Pflanze, im Buch). Mārtiņš Lapa war ein Literat und Journalist, Verfasser von mehr als 100(!) Büchern: Erzählungen, Romanen, Gedichten. Die Gedichte wurden seinerzeit viel komponiert, besonders von Kārlis Baumanis/ Baumaņu Kārlis (1835–1905).

<sup>18</sup> Es handelt sich um die sog. Bermond-Affäre des Abenteurers und Weißgardisten Pavel Mihajlovič Bermond-Avalov (1877–1974), dessen Truppen 1919 in Kurland agierten und von der lettischen Armee im November 1919 geschlagen wurden [Anm. d. Red.].

Der junge Bariton Jānis Apeinis (geb. 1975, heute auch in Innsbruck, Luxemburg und anderswo bekannt) sang in seinem ersten Solokonzert im Rigaer Opernhaus am 29. März 2009 das Sololied von Alfrēds Kalniņš (1879–1951) *Dažu skaistu ziedu* mit ... der Gitarre, – als ein Gruß an seine Schuljahre und an die Gauja ...

Und noch eine Erzählung, über die man kein Wort in der Presse und in Archivadokumenten – also ‚in der Geschichte‘ – findet (wenn nicht in den Papieren der oben genannten VDK, die vernichtet oder nach Russland ausgeliefert wurden ...): Neben den großen Staatsfesten gab es während der Sowjetzeit manchmal auch staatlich organisierte Jubiläen der Behörden, Institutionen oder auch berühmter Persönlichkeiten (Wissenschaftler, Schauspieler, Musiker), die man nicht ignorieren konnte. Da war auch das Publikum etwas anders, wie z. B. zu einem der Jahrestage der Oktoberrevolution (alles war sorgfältig organisiert, die Personen auserlesen: Mitglieder des Zentralkomitees der örtlichen Filiale der KPdSU – *Latvijas Komunistiskā partija* [Kommunistische Partei Lettlands], Minister, Generale, Kriegsveteranen, Diplomaten, auch die ‚Werkstätigen‘ und die ‚schöpferische Intelligenz‘). Ich erinnere mich z. B. an die Festlichkeiten anlässlich des 100-jährigen Jubiläums desselben Alfrēds Kalniņš. Da gab es weit weniger funktionäre, mehr aber Kulturschaffende, Hochschullehrer, viele Vertreter des *Latvijas PSR Komponistu savienība* [Komponistenverband der Lettischen SSR], Gäste aus den ‚Bruderrepubliken‘, und sogar die Tochter des Komponisten, die Sängerin Biruta Kalniņa-Tripodi (1907–1982) aus den – wie schrecklich! – USA.

Und bei solchen Festlichkeiten (meistens im Rigaer Opernhaus) kam es auch nicht selten vor, dass, nach dem feierlichen offiziellen Ende, das Publikum spontan, nicht organisiert aufstand (das mussten dann alle mitmachen, sonst hätten sie lächerlich ausgesehen) und das beliebte Volkslied *Pūt, vējiņi* [Wehe, Wind, wehe!] in dem allbekanntesten vierstimmigen Chorsatz von Andrejs Jurjāns (1856–1922) mit Schwung und Elan sang. Wäre das organisiert, vorbereitet gewesen, hätte es auch verhindert, abgewendet werden können. Es war aber nicht an dem! Niemand wusste, ob und wer und auf welchem Platz die Weise anfängt; das war wirklich eine kleine ‚singende Revolution‘. Niemals wurde das in der Öffentlichkeit (weder in der Presse, noch im Rundfunk und Fernsehen) erwähnt – mit keiner einzigen Silbe! Von Seiten der politischen Macht wurde das als ‚auszuhaltender Zahnschmerz‘ geduldet. Denn in der Tat war es ein stiller Widerstand – alle verstanden es so.

Unsere Gäste – also Komponisten und Musikwissenschaftler aus Vilnius und Tallinn (manchmal auch aus Moskau, Leningrad, Kiev, Tbilisi u. a.), als auch die anderen, die den vierstimmigen ‚Vortrag‘ einzuschätzen vermochten, staunten immer darüber. Bei uns war das aber selbstverständlich: In jeder Schule gab es einen Chor (oder gar mehrere; in meiner Mittelschule gab es einen allgemeinen Chor, wo wirklich alle mitwirkten, dann einen auserlesenen Chor für Repräsentation, Wettbewerbe usw., und noch einige größere und kleinere Ensembles).

Richtig einschätzen konnte ich die Situation in dem Wehrdienst, als die Stadtverwaltung (UdSSR, Mončegorsk auf der Halbinsel Kola, um 1965) unseren Regimentsführer um Hilfe bei der Veranstaltung des Stadtfestes bat: Sie brauchten Männerstimmen für den Chor. Wir, etwa 40 Soldaten – die meisten aus Estland – wurden dorthin kommandiert (gut für einen Chor!). Es stellte sich heraus, dass wir zusammen mit dem örtlichen Chor bekannte Volkslieder und populäre Weisen singen sollten. Alle unisono, einstimmig! Später erfuhr ich, dass es dort in der Schulen keinen Musikunterricht gab. Dann wurde mir klar, auf welchem hohem Niveau in Lettland die allgemeine musikalische Bildung steht. Nur auf diese Weise waren solche Präzedenzfälle wie mit *Pūt, vējņņi* im Opernhaus möglich. Eine rein ‚lettsische Sache‘? Ja und nein. Denn ohne die mehr als hundertjährige Chorbewegung, die sich auf deutschbaltischem Vorbild stützte, wäre das nicht denkbar.<sup>19</sup>

Es wäre möglich, noch viele andere Beispiele und Berührungspunkte zu finden – und zwar aus der Geschichte, die als solche nicht anerkannt, fixiert und untersucht wird. Nur ein Beispiel noch: Ich erinnere mich sehr gut an das Aroma der Seife, die die Mutter von deutschen Militärpersonen bekommen hatte (um 1944) – also keine Luxusware, sondern normale, eher bescheidene Armee-Seife. Für mich war das aber etwas Seltenes, fast Traumhaftes: Einige Stücke wurden mir am Geburtstag zum Spielen gegeben und mussten dann aber wieder zurück, in den Granatenkasten . . . Nach vielen Jahren, als ich erstmals nach Deutschland kam (in die DDR, 1972,

<sup>19</sup>Die Wurzeln der Chorbewegung in Lettland sind so kräftig, dass auch im Ausland Neugründungen erfolgten. So kamen z. B. 2008 zum 60-jährigen Jubiläum von *Londonas latviešu koris* [Londoner lettischer Chor] (seit 1948) neue Chöre aus Belgien *Briseles latviešu koris* [Brüsseler lettischer Chor] (seit 2004) und aus Irland *eLVē* (die Aussprache von ‚LV‘, dem Kürzel für „Latvija“, ausgeschrieben und grafisch etwas verziert, „umspielt“) (seit 2006). Sie werden alle wohl ihre eigenen Erfahrungen und ihre eigene Erinnerungskultur haben.

individuell, nach einer persönlichen Einladung – das war auch gar nicht so üblich), wurde ich vor allem vom Aroma überrascht: dort der Kaffee, hier die Würstchen, dann das Gewürz und – die Seife! Eine solche und eine andere und noch, und noch . . .

Und zum Schluss: Das scheint alles viel zu persönlich, subjektiv, individuell zu sein? Das ist ja gerade das Anliegen dieses Textes. Letzten Endes besteht doch die große historische Wahrheit aus den kleinen (und nicht so kleinen) Erzählungen und Geschehnissen aus dem Leben der einzelnen Menschen und Gruppen und Gemeinden. Und mit diesen – vor allem gerade hinsichtlich der einzelnen Personen – ist es so, wie in einem Ausspruch von Andrej Platonov (1899–1951): *Bez menâ narod ne polon* [ohne mich ist das Volk nicht vollständig].<sup>20</sup> Ich würde – mit einer Dosis polemischer Zuspitzung – sogar weiter gehen und die Phrase eines bekannten Mannes umschreiben: *Wahrheit – das bin ich*. Nicht die Witze und Anekdoten ‘machen’ natürlich die Geschichte; eher sind es die Leute, die zu diesen Witzen, Gedanken und Erlebnissen fähig sind – in ihrem Leben und in ihrer Kunst (es gibt selbstverständlich auch ganz andere, sogar umgekehrte Beispiele).

Wenn wir die Gesamtkulturgeschichte – auch ihre objektiven Gesetzmäßigkeiten und Prämissen – richtig niederschreiben wollen, müssen wir auch die andere Seite, die subjektiven, einzelnen Komponenten, mit einbeziehen, besonders auf dem Felde der Erinnerungskulturen und des immateriellen Kulturguts. Sicherlich betrifft das auch die Musikgeschichtsschreibung – ohne die persönlichen Eindrücke, Erfahrungen und das Miterleben wäre die Musikgeschichte trocken, unfruchtbar und leblos, wenn nicht gar tot.

\* \* \*

Und wie einst die Blüte  
 Werf' ich in den Fluss,  
 Ohne gar zu fragen,  
 Wo sie bleiben muss . . .

---

<sup>20</sup><http://aforcollect.by.ru/APHOR/b.htm>.