

Avet Terterian: DAS BEBEN

Ein aufrüttelndes Stück armenische Kultur in Deutschland

Im Jahr 2003 hatte ich die große Ehre, Avet Terterians Oper DAS BEBEN in München am Staatstheater am Gärtnerplatz uraufzuführen. Ich möchte an dieser Stelle kein musikwissenschaftliches Referat über den Komponisten halten, sondern ein paar ganz persönliche Eindrücke schildern, wie ich zu Terterian kam, wie er mich "verfolgt" hat und wie am Ende das tiefe innere Bedürfnis, seine Musik aufzuführen und speziell das BEBEN zur Uraufführung zu bringen, Realität wurde. Vielleicht erzählen diese Eindrücke noch mehr über die Suggestion seiner Musik, als strukturelle Analysen sie beschreiben können.

Es war im Jahr 1985, als ich zum ersten Mal Terterians Partitur in die Hände bekam. Ein guter Freund – Martin Schüler, heute Generalintendant des Brandenburgischen Staatstheaters in Cottbus – war als junger Regisseur in Halle am Opernhaus engagiert. Dort hatte Terterian nach dem großen Erfolg seiner Oper DER FEUERRING und nach der Uraufführung der 5. Sinfonie durch das Händelfestspielorchester unter Christian Kluttig den Auftrag erhalten, eine neue Oper zu schreiben: Martin Schüler sollte sie inszenieren und ich sollte sie als Gastdirigent einstudieren. Über Terterians Wunsch, eine MUTTER-COURAGE-Oper zu schreiben, kam man zu Kleists Novelle "Das Erdbeben in Chili". Terterians Phantasie entzündete sich an diesem Stoff und es entstanden wohl von Anfang an in seinem Kopf jene archaischen Figuren und Klänge, vor denen ich als junger Dirigent – ich war damals 28 Jahre alt – völlig ratlos stand.

Ich blätterte verständnislos in einer Partitur, in der Violinen 15 bis 20 Minuten nur einen einzigen Ton aushalten sollten, in der Schlagwerker über 10 Minuten einfachste Rhythmen hämmern und ein Chor eine ganze Szene lang nur die Wörter "Leben" und "Leben werden wir" skandieren sollte. Weitere Schwierigkeiten türmten sich auf: die unheimliche Masse der Ausführenden war nicht leicht zu bewältigen, ebenso schwierig war es in der damaligen DDR, die Tontechnik so zu realisieren, wie Terterian es sich vorgestellt hatte. Und über allem stand die Schwierigkeit, daß der Komponist durch seine freie Notation der aleatorischen Passagen eine Partitur vorgelegt hatte, von der niemand so recht wußte, wie sie zur Aufführung vom Dirigenten und seinen Musikern und Sängern zeitlich organisiert zum Klingen gebracht werden sollte. Anders als in seinen Sinfonien sind im BEBEN viele Passagen ohne Takte notiert und eine Orientierung ist nur an den bereits erklingenden Strukturen möglich.

Kurzum: die Oper war von der ersten bis zur letzten Note ein einziges Problem.

In dieser verzweifelten Situation erhielt ich gemeinsam mit dem Dramaturgen Andreas Stanicki die Möglichkeit, für 4 Tage nach Armenien zu kommen, Terterian kennenzulernen und die für uns offenen Fragen mit ihm zu besprechen.

Ich hatte mich, wie ich mich erinnere, recht gut vorbereitet und einen genauen Plan gemacht, wie ich die Notation der Partitur evtl. umorganisieren wollte. Seite für Seite wollte ich mit dem Komponisten durchgehen. Aber es kam alles ganz anders.

Zunächst hatte das Flugzeug 8 Stunden Verspätung und statt am Abend landeten wir früh im Sonnenaufgang und schauten fassungslos auf den rötlich strahlenden Ararat und die wundervolle Atmosphäre, die von diesem so einzigartigen Land Armenien ausgeht. Völlig fasziniert und auch verwirrt betrat ich den Flugplatz und war gespannt auf den großen Komponisten.

Gütig, intelligent, schlau und sehr weich in seiner Art erschien er mir und schon damals – 8 Jahre vor seinem viel zu frühen Tod – spürte ich eine unheimliche Weisheit, die von ihm ausging. Vielleicht hatte er in mir sofort den ungestümen jungen Westeuropäer gesehen, der eine ganz andere Medizin brauchte, als Takt für Takt eine Opernpartitur zu besprechen.

Terterian und seine bezaubernde Frau Professor Irina Tigranowa verwöhnten uns mit "Lawasch", mit Granatäpfeln und anderen Köstlichkeiten. Und ohne auszuruhen stiegen wir ins Auto und fuhren zum Sewan. Dort besuchten wir eine Musikschule, fuhren ein Stück auf den See hinaus und wurden danach über den Paß bis hinüber nach Dilischan gebracht, wo sich das Zentrum des Komponistenverbandes befand.

Noch immer war ich unruhig und mir lief die wenige Zeit davon. Am nächsten Tag kam auch noch das Fernsehen zum Interview, wir fuhren in eine kleine Stadt, in der ich einen armenischen Teppich erwarb, der noch heute mein Arbeitszimmer ziert...

Irgendwann begann ich mit meinen bohrenden Fragen und Terterian tat weiter nichts, als einige davon kurz zu beantworten, einige Partituren herauszuholen, Aufnahmen vorzuspielen – er ließ uns hinein in seinen Klangkosmos. Mit kraftvoller Geste führte er mir vor, wie die Subkontrabaßtrommeln geschlagen werden sollten, er machte vor, wie das Duda klingen sollte, spielte uns Beispiele vor von Zurnas, Duduks und von der Camancia.

Meine vielen Fragen schrumpften vor der Größe meines Eindrucks dieser Musik auf einige wenige zusammen. Terterian lächelte milde und wußte teilweise sehr genau, welche Probleme er dem Dirigenten zu lösen aufgegeben hatte.

Und dann gab er mir zu verstehen: "Organisieren können Sie die Partitur, wie Sie es wollen. Wie sie klingen soll, das wissen Sie ja nun."

Ja, das wußte ich nach meinem Armenien-Besuch tatsächlich.

Aber bis zur Aufführung blieb es noch ein weiter Weg. Zunächst entschied sich das Opernhaus in Halle, ein anderes modernes Stück uraufzuführen (CANDIDE von Reiner Bredemeyer). Terterians Oper wurde

verschoben. Dann kam das schreckliche Erdbeben in Armenien und kurze Zeit später (1998) kamen die politischen Veränderungen in Deutschland und ganz Europa. Die Theaterleitung in Halle wurde ausgewechselt, ich selbst hatte den Kontakt zu Terterian und auch zum Theater in Halle verloren und war inzwischen auch an einem ganz anderen Theater engagiert.

1993 erreichte mich eine kurze Notiz aus Wiepersdorf, wo Terterian sich aufgehalten hatte und ein Stipendium des DAAD (Deutscher akademischer Austauschdienst) antreten wollte. Er teilte mir seine Adresse mit und schrieb, daß er nur noch einmal kurz zu einem Festival nach Jekaterinenburg fahren wolle, um danach länger in Deutschland zu bleiben und seine 9. Sinfonie zu schreiben.

Aus Jekaterinenburg kam er nicht zurück, wie wir alle wissen. Sein Leben endete 1994, ohne daß er die Uraufführung seiner Oper DAS BEBEN gehört hatte. Von seinem Herzinfarkt erfuhr ich erst spät – aber von dieser Stunde an spürte ich, daß die ganze Verantwortung für dieses Stück nun bei mir lag.

Mag sein, daß auch die Last dieser Verantwortung den Kontakt zu Irina Tigranowa nochmals unterbrochen hat. 1996 war ich inzwischen nach München gegangen, einige Zeit später, es war wohl 1999 oder 2000, trafen wir uns nur kurz in München: der Geist Avet Terterians muß über uns gewesen sein – während ich die ganze Zeit zu erklären versuchte, warum es so schwer ist, Terterians Stück in München aufzuführen (ich wollte Irina Tigranowa keine Hoffnungen machen), war sie voller Zuversicht und spürte, daß die Zeit allmählich reif war.

Im Jahr 2001 beschäftigte ich mich wieder ausführlich mit den Sinfonien Terterians und war immer mehr beeindruckt von seinem konsequent archaischen Stil. Ich entdeckte die vielen Beziehungen zwischen seinen Sinfonien und der Oper DAS BEBEN und schrieb darüber einen Aufsatz, der nun auch im Pfau-Verlag in Saarbrücken erschienen ist.

Und dann führte der Zufall Regie: mit dem Regisseur Claus Guth war ich auf der Suche nach einem modernen Stück. Er hatte Terterians 7. und 8. Sinfonie auf CD gehört und war tief beeindruckt davon. Vom BEBEN hatte er im Internet gelesen, als ich ihm sagte, daß ich die Partitur zu Hause auf dem Schreibtisch hätte... Schließlich stieß noch unser Dramaturg Konrad Kuhn, der mit Hasmik Papian zusammen lebt und ein großer Freund Armeniens ist, zu uns. Zu dritt war es nun leichter – und kurze Zeit später war auch der Intendant des Gärtnerplatztheaters, Prof. Klaus Schultz, fasziniert von dem Stück, seiner Idee und der Musik Terterians.

Allerdings war noch eine gute Strecke zu bewältigen: das Gärtnerplatztheater ist für das Stück viel zu klein. Wir mußten eine szenische Konzeption finden, die eine Aufführung trotzdem möglich macht. So sang der Chor am Ende aus den Rängen, das Orchester spielte im Parkett, ein Teil des Publikums saß auf der Bühne...

Auch die Notenherstellung mußte noch getan werden: ich schrieb ein Particell (anstelle eines Klavierauszuges) und entwarf eine "Orientierungsliste", die in jeder Orchesterstimme zu finden ist. Dort sind die Ordnungsziffern mit konkreten Klangereignissen verbunden, damit jeder Musiker den Gang des Stückes auch ohne Takteinteilung genau verfolgen kann.

Im Zeitalter von Computer war sowohl das Schreiben der Noten als auch die Tontechnik für die Aufführung kein Problem mehr: die verschiedenen Klangschichten wurden auf dem PC gespeichert und werden nun vom Tonmeister genau zur richtigen Zeit eingespielt.

Viele der Probleme von 1986 waren jetzt viel einfacher zu lösen. Bald herrschte im ganzen Haus eine Terterian-Begeisterung.

Nur ich selbst war bis zum Schluß noch immer etwas skeptisch: die vorletzte Probe war ein Desaster für mich als Dirigent. Nichts ging zusammen, die über das ganze Theater verteilten Musiker und Sänger kamen nicht überein und ich war todunglücklich.

Dann – zur Generalprobe – erschien Irina Tigranowa und wie von Zauberhand geführt wuchs das Stück zusammen.

Es war ein überwältigender Erfolg und hat in Deutschland ein großes Medienecho ausgelöst. Die 8 geplanten Vorstellungen waren alle ausverkauft, eine zusätzliche 9. Vorstellung war ebenso bis auf den letzten Platz gefüllt. Nach einem Jahr Pause haben wir uns entschlossen, das Werk in diesem Jahr nochmals auf den Spielplan zu setzen, in wenigen Tagen beginnen die Proben für 7 weitere Vorstellungen.

Einige Auszüge aus den Pressereaktionen sagen viel aus über die Wirkung, die Terterians Musik in Deutschland und Westeuropa ausgelöst hat. So schreibt die NEUE ZÜRCHER ZEITUNG: "DAS BEBEN von Awet Terterjan ist ein Werk der langen Dauern und der breit dahinfließenden Zeit. Aus ihr entfaltet sich ein subtiler Raumklang, in dem Nähe und Ferne magisch verschmelzen und der Darsteller, Musiker und Publikum zu einer Art kultischer Gemeinschaft vereint. ... Die organische Einheit von Sprache und Musik hat für sich schon eine suggestive Wirkung. Doch die eigentliche Sensation dieser Aufführung ist der Raumklang. Der Zuschauer fühlt sich in ihn regelrecht hineingesogen." (Max Nyffeler, NZZ vom 18.3.03)

Die SÜDDEUTSCHE ZEITUNG notierte: "Terterjan ist einer jener Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion, die in den letzten Jahren die Ästhetik der Avantgarde radikal umkrepelten. An seinen Werke klebt das Blut der existenzieller Auseinandersetzung, zugleich steckt in ihnen immer wieder eine große, von asiatischer Philosophie geprägte Ruhe. Terterjan wird sich als einer der wesentlichsten Komponisten dieser Richtung erweisen." Der Kritiker Reinhard Schulz, ein in Deutschland bekannter und

exzellenter Kenner der neuen Musik vergleicht die Oper mit den Schlüsselwerken, die in den letzten Jahren in Westeuropa aufgeführt wurden (Werke von Lachenmann, Morton Feldman, Salvatore Sciarrino, Steve Reich und anderen). Er schreibt weiter: "Zeit geben, sich Zeit zu nehmen heißt aber, dem fatalen Ereignis der individuellen Auslöschung, dem gesellschaftlichen Beben vor und nach dem Erdstoß, Würde und Ehrfurcht entgegenzubringen. Momente von begriffloser Andacht treten strukturell in die Musik. Es sind Komponisten wie Terterjan, die der Musik ihre Zeit zurückgeben. Und mit ihr die Funktion des empfindenden Nachschwingens. Einfachheit ist eindringlich und erschütternd, wenn sie empfunden und durchlebt ist, wenn sich die kompositorische Durchgestaltung ihr in radikaler Letztendlichkeit unterwirft." (Reinhard Schulz, SZ vom 18.3.03).

Und die FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG vermerkt: "Terterjan verarbeitet in seiner Partitur viele Erfindungen westlicher Avantgarden, Aleatorik, Mikrotonalität, Repetitionstechniken, energiegeladene Ostinatopassagen, raffinierte Klangfarben, ... Das alles aber wird einem eindrucksvollen Individualstil eingepreßt. Eine eigenartige Magie geht von dieser Musik aus, etwas Fernes, Fremdes, Verlorenes, Schicksalhafteres. Und das Faszinierende dabei: irgendwie ist diese Musik, sind diese Töne, Eruptionen, Klangsensibilisierungen Kleists Dichtung erstaunlich nahe." (Gerhard Rohde, FAZ vom 18.3.03)

Mich persönlich fasziniert besonders, wie Terterjan der Kraft einer Inspiration vertraut, die ihn zu archaischen, rituellen Gesten führt, die nicht erzählen, noch weniger durchführen oder durchgeführt werden und nur selten entwickelt werden. Seine Musik erweckt einerseits den Eindruck der Statik, andererseits charakterisiert sie ebenso ein unaufhörliches Fließen, ein unmerkliches Abwechseln statischer Zustände - man möchte anachronistisch fast von 'statischen Vorgängen' sprechen. Er experimentiert nicht mit Formen, Klängen und Strukturen, sondern konzentriert sich auf die klare Botschaft seiner Töne. Mit unerbittlicher Konsequenz beschwört sie Klage, Bedrückung, Aggression, Angst und Einsamkeit herauf: bis hin zur 8. Sinfonie. Wie ein Seismograph muß der dem kosmischen Klang nachlauschende Komponist die Naturkatastrophe von 1988 gespürt und geahnt haben: neben der Oper DAS BEBEN beschäftigt sich auch die 7. Sinfonie mit dieser Schreckensvision. Die 8. nahm nach dem realen Erdbeben das Thema wieder auf und ist für mich ein beeindruckendes Lamento auf das unendliche Leid, das über Armenien damals hereingebrochen ist.

In der 7. Sinfonie höre ich zum zitternden Ton des DAP das Saxophon und die Es-Klarinette als zwei rufende Stimmen diesseits und jenseits der Katastrophe, die in die fragile Ruhe des C-dur Schlusses geführt werden. In der Oper steht diese Musik ebenso nach der Naturkatastrophe: statt der Bratschen singt nun eine Hirtenstimme (Mezzosopran) die aus Armenien stammende Volksweise. Die eigentliche Katastrophe der Oper aber ist nicht das Beben der Natur, sondern die vernichtende Kraft der Masse Mensch, der wenig später die Hauptpersonen zum Opfer fallen. In den Tönen, die Terterjan nach der Hirtenstimme dafür gefunden und geschrieben hat, finden wir seine tiefe Traurigkeit, seine

Überzeugungskraft und auch seine Hoffnung wieder. Wie nach den klanglichen Höhepunkten und dem entfesselten fortissimo die Musik zur Ruhe zurückfindet und mit dem Geräusch des Regens endet, gleicht einer Klangskulptur, die nichts mit traditioneller Musik, aber auch nichts mit westlichem Avantgardismus mehr zu tun hat. Das ist Musik aus einer Ferne und Fremde, wie wir sie in Westeuropa dringend brauchen und nötig haben.

Für diese Erfahrung bin ich Avet Terterian, seiner Frau Prof. Irina Tigranowa und all denen, die mich dorthin und hierher nach Armenien geführt haben, unendlich dankbar.

In diesem ganz besonders persönlichem Sinne: ich danke Ihnen!

© Ekkehard Klemm