

DIE FUNKTIONALITÄT TRADITIONELLER MUSIK  
INNERHALB DER PLURAL-KULTURELLEN  
GEFÜGE-STRUKTUR HEUTIGER GESELLSCHAFTEN  
– ein konstruktivistisch-systemisches Modell,  
erläutert am Beispiel Sri Lankas

Bericht über die Tagung des Nationalkomitees  
der Bundesrepublik Deutschland im ICTM  
am 11. und 12. Februar 2000  
im Musikwissenschaftlichen Seminar  
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
zum Thema

Traditionelle Musik in sich wandelnden Gesellschaften - mein Zugang zu dieser Thematik setzt zunächst beim aktuellen Stand meiner Forschungen an. Kurz umrissen:  
Es geht um ein empirisch untermauertes Forschungsprojekt, in dessen Kontext Kulturen als dynamische, systemische Konstrukte beschrieben werden sollen, die eine bestimmte limitische Struktur mit einem spezifischen Grenzmarkenvorrat aufweisen, die vom Menschen aus bestimmten funktionalen Gründen konstruiert werden und die sich durch Autopoiese und Selbstreferentialität eigendynamisch aufrechterhalten.

Gesellschaften wären demnach komplexe Gebilde, bestehend aus einer Verschachtelung von sich durchwebenden dominanten, subdominanten, antidominanten und gleichrangig dominanten Kultursystemen, an denen die Menschen in individuell-verschiedlicher und pluraler Weise identitätsbildend partizipieren.

Traditionelle Musik in sich wandelnden Gesellschaften

Die Tatsache, dass Gesellschaften von Wandlungsprozessen betroffen sind, würde sich gemäß dieser Hypothesen auf die Dynamik kultureller Systeme zurückführen lassen, die einerseits funktionale Gründe hat, andererseits im Prozess der Autopoiesis begründet zu sein scheint. Die Struktur einer Gesellschaft ist demnach niemals statisch, sondern besteht aus einer fragilen Gefügebalance oben erwähnter kultureller Systeme mit unterschiedlichem Zugang zu Machtpotential. Dieses Potential verschiebt sich aufgrund der Systemdynamik kontinuierlich und das Gesellschaftssystem steht vor der Aufgabe, permanent einen Gleichgewichtszustand wieder herstellen zu müs-

sen. Dass dies nicht immer oder nur mit Mühe gelingt, ist an vielen Krisenherden weltweit zu beobachten.

Musik gehört zum morphischen Potential oder zum Grenzmarkenvorrat der limitischen Struktur einer Kultur und nimmt oft für ein sich über dieses Potential definierendes und konstruierendes Individuum einen entscheidenden Platz ein. Von ähnlicher Relevanz wären z. B. Kleidung, Bewegungsstile, textuelle oder grafische Ausdrucksformen. Musikalische Wandlungsprozesse werden innerhalb der hier vorgetragenen Theorie als Indikatoren für Veränderungen des Kultursystems verstanden. Der Veränderung einer sonischen Struktur geht also das Erreichen einer bestimmten labilen Phase der Kulturdynamik voraus. Ein System in seiner Kontinuitätsphase hat kein Interesse an der Veränderung seines Grenzmarkenvorrats.

Das „Traditionelle“ an einer Musik meint dann den sonischen Grenzmarkenvorrat einer bestimmten Kultur, der dazu beträgt, die Kultur kohärent und konsistent zu halten. Auf das partizipierende Individuum bezogen heißt das, dass die Beziehung zwischen Mensch und System autopoietisch aufrecht erhalten und so individuelle und kollektive Identität durch die Zeit bewahrt und garantiert wird.

Der einzelne Mensch, der im Gestaltpotential einer oder mehrerer Kulturen akzeptables Material für seine systemisch-mentale Identitätskonstruktion wiederfindet, sieht sich nun innerhalb des verschachtelten Gesellschaftssystems von unter-, über- und nebengeordneten Kultursystemen den Möglichkeiten gegenüber, die Max Peter Baumann bereits 1995 als „Situativen Kontext des Multikulturalismus“ systematisiert hat. Baumann unterscheidet drei Reaktionsmuster im Umgang mit nebeneinander verfügbaren kulturellen Konstruktionsmitteln:

1. Ein negatives, welches in Kulturzentrismus verharrt und sich sozusagen fundamentalistisch weigert, andere Kulturen wahrzunehmen, geschweige denn deren Konstruktionsangebote für sich zu verwenden; diese Haltung führt zu Isolationismus, Purismus und Traditionalismus;
2. Ein positives, welches auf interkulturelle Angebote so offen und akzeptierend reagiert, dass eine sogenannte „Dekulturation“ statt-

finde, ein integrativer Verschmelzungsprozess mit einem Verlust der vorher bestehenden Traditionen;

3. Und ein transkulturelles Muster, welches zu musikalischen Fusionen gelange, die wiederum in unterschiedlichem Maße Anteile der vorher bestehenden kulturellen Ausdrucksformen verarbeiten, vom Bestehenlassen separater auszumachender Anteile (Kompartimentalisierung), über additive Ergebnisse (Synkretismus) bis hin zur Entstehung ganz neuer Qualitäten (Transformation) (Baumann 1996). Jede Gesellschaft weist einen Beispieldfundus auf, mit dem man die erwähnten Qualitäten demonstrieren könnte. In der bundesdeutschen Konkurrenz unter anderem die unterschiedlichen Subkultur-Systeme mit dem dominanten System einer Minderheit bzw. mehreren dominanter Systemen mit hegemonialem Anspruch neben regional verbreiteten Kulturen und Fremdkulturen von Migranten. Bezogen auf Heranwachsende kommt diesen „naheliegenden“ Formantien einer Gesellschaftsstruktur eine große Bedeutung auch unter pädagogischen Aspekten zu, weshalb sie im Mittelpunkt meines derzeitigen Interesses stehen. Um jedoch hier empirisch gewonnene Daten qualitativen und quantitativen Charakters einer Gültigkeitsprüfung zu unterziehen, die dem Vorwurf des Gesellschaftszentrismus begegnet, scheint der Vergleich mit den Strukturen eines unter völlig andersartigen Bedingungen entstandenen Gesellschaftssystems interessant. Da sich für mich die Möglichkeit bot, begann ich mit einem Feldforschungsprojekt in Sri Lanka und stieß bei bisher fünf Aufenthalten auf die interessanten Strukturen einer Gesellschaft, die viele Jahrhunderte hindurch massiven Wandlungsherausforderungen ausgesetzt war, so dass die heute existenten kulturellen Systeme oder Systemfragmente und deren musikkulturelle Ausdrucksformen aus diesen Gründen ebenso heterogen wie widersprüchlich wirken. Es soll betont werden, dass hier keineswegs Ergebnisse dieser Feldforschungen vortragen werden sollen, da zwar sehr viel Einzelmaterialien gesammelt werden konnten, sich jedoch das, was adäquat zum hiesigen Kontext als Dominanz- oder Marginalitätskultur wahrgenommen wird, in weiteren Aufenthalten noch deutlicher herauschälen muss. Folgende vorgetragenen Thesen sind Zwischenergebnisse auf einem Weg mit zahllosen kleinen Schritten.

Was von Sri Lanka in der westlichen Presse oft übrig bleibt, ist die Tatsache des oben erwähnten Krisenpotentials eines nicht bewältigten kulturellen Konfliktes zwischen den Vertretern eines Kultursystems mit hegemonialem Machtanspruch, den Singhalesen, und den Vertretern der größten, jedoch uneinheitlichen Minderheitskultur, den Tamilen. Die Furcht der mit 78 % Bevölkerungsanteil zahlmäßig weit überlegenen Singhalesen vor der Tamilenbedrohung hat sich offensichtlich als Muster durch historisch-reale Erfahrungen in die Kollektivpsyche der Singhalesen eingebrannt, weshalb man alleine von einer Majorität mit Minoritätskomplex spricht. Dass das Kultursystem der Singhalesen sich heute nicht ethnisch begründen lässt, sondern eine postkoloniale Konstruktion bzw. Rekonstruktion kultureller Identität darstellt, ergibt sich aus den zahlreichen multikulturellen Verschmelzungsprozessen, die sich im Laufe der Kolonialzeit über drei Jahrhunderte hinweg ereigneten. Anfang des 16. bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es die portugiesischen Erboberer, die versuchten, die Handelsbeziehungen zu kontrollieren. Bis Ende des 18. Jahrhunderts versuchten die Holländer ihren Einfluss vor allem im Gewürzhandel geltend zu machen, gefolgt von den Engländern, die mit monopolisierter Plantagenwirtschaft seit 1815 bis zur Unabhängigkeit 1948 den markantesten Eindruck auf der Insel hinterließen. Weitere Bevölkerungsgruppen neben den Singhalesen und den Tamilen mit 18 % sind die Nachfahren arabischer Händler, die sogenannten *Moors* mit 7,1 % die sich ebenfalls seit mehreren Jahrhunderten als Händler, besonders in der Küstenzone ansiedelten.

Bei den bisherigen Versuchen, die verschiedenen limitischen Strukturen der aus diesen geschichtlichen Vorgaben herausgewachsenen kulturellen Identitätssysteme zu rekonstruieren, stieß ich neben dem politischen Minoritäts-Angst-Komplex der Singhalesen auch auf einen kulturellen: Offensichtlich hatten die Engländer, die ja auch Indien kolonial dominierten, es geschafft, den Singhalesen einzureden, dass ihre Musikkultur, ihre kulturellen Ausdrucksformen denen der Inder, besonders der Süddorer unterlegen seien, ein Urteil, was sich so tief eingegraben hat, dass es auch heute von Musikwissenschaftlern im Lande und, was vielleicht noch problematischer ist, von ausländischen Musikwissenschaftlern weiter getragen wurde

(Kuckertz o. J.). Dabei stößt man bei allem, was man bisher aus dem musikalischen Erbe der Singhalesen postkolonial rekonstruiert, konnte ebenso wie im religiösen Gedankengut und im sozialen System auf Formen, die nichts mit südindischen Formen gemeinsam haben, sondern eigenständige Entwicklungen darstellen. Ein werten der Vergleich wäre hier im konstruktivistischen Sinne völlig müßig und nur funktional sinnvoll im Hinblick auf die Identitätsgenerierung von Menschen und diese ist immer vom gleichen Interesse getragen.

**Abbildung 1:** Cyril de Silva Kulatillake – einer der wenigen Ethnomusikologen Sri Lankas



Cyril de Silva Kulatillake, einer der bedeutendsten inländischen, westlich ausgebildeten Musikwissenschaftler ist selbst nicht von diesem Vorurteil frei, gibt jedoch trotz zahlreicher eigener Detalluntersuchungen das Fehlen eines umfassenden Forschungspoträts der sri lankischen Kulturen zu (Kulatillake 1974/75; 1982; 1991). Als wichtigste Wandlungsfaktoren sieht er die Verlagerung ursprünglich dörflich-lokal eingebundener Aufführungsanlässe und -formen auf die Bühne, vor allem für touristische Zwecke und für massenmediale Bedürfnisse. Außerdem seien Umformungsprozesse auszumachen im Hinblick auf religiöse Großzeremonien hin zu unterhaltenden Shows, wofür die *Peraheras* die drastischsten Beispiele darstellten, während andere Rituale, wie z. B. das *Kohomba Kankariya*-Ernteritual sich nur sehr langsam verändere. Den Massenmedien bescheinigt er massiv-dominante Einflussfaktoren bedingt durch die Unkenntnis der Programmverantwortlichen bis hin zur Intention einer bewussten, politisch motivierten Kulturstörung.

Existenziell verbunden mit Wandlungsprozessen sind Musiker und Tänzer, die von ihren Auftritten leben. Die sri lankische Gesellschaftsstruktur hat es historisch bedingt mitgebracht, dass diese Künstler einer speziellen, gesellschaftlich nicht gerade hochstehenden Kaste angehören, was sich auch durch eine gewisse Geto- isierung in Ortschaften ausmachen lässt. Um nicht ins ökonomische Abseits zu geraten, ist für die Musiker die Entwicklung einer fle-

xiblen, sowohl an der Tradition als auch an neuen Strömungen orientierten Haltung wichtig.



**Abbildung 2:** Piyasara und Kanthi Shilpadhipathi beim Ausführen des *Asadrusa-Vannam*; Gesangs- und Tanzwettstreit als Tradition am Hofe der singhalischen Könige vor 300 Jahren)

Ich arbeite seit einiger Zeit mit der Künstlerfamilie Shilpadhipathi zusammen, deren drei Mitglieder, der Trommler, Tänzer, Komponist und Lehrer Piyasara, seine Frau Kanthi, Sängerin und Tänzerin, Choreografin und Lehrerin und ihre Tochter Madhavi, sich besonders um die Weitergabe traditioneller Ausdrucksformen und um eine gemäßigte massemmediale Anpassung bemühen.

**Abbildung 3:** Madhavi Shilpadhipathi, 21, beherrscht weitgehend das traditionelle Tanz- und Gesangsrepertoire

Das reichhaltige Repertoire der Familie bezieht sich auf sämtliche buddhistischen und weltlichen Rituale, die Tanzausdrucksformen der Up-Country-Tradition ebenso wie der Low-Country- und Sabaragamuwa-Tradition, auf höfische Überlieferungen, wie die Vannama-Gesänge, auf als Volkslieder bezeichnete Gesänge, auf die Einführungsstudien zur Trommel- und Tanztechnik. Daneben sind

Piyasara und Kanthi als Schöpfer neuer Bühnendarstellungsformen und neuer Lieder und Tänze bekannt und Piyasara sucht nach immer

neuen Kontakten mit westlichen und indischen Musikern. Hier sollen pointiert Ausschnitte aus einem Interview die Sichtweise austübender Künstler auf Wandlungsprozesse wiedergeben:

Interviewtranskription:

Frage: Was bedeutet traditionelle Musik in der postkolonialen Gesellschaft Sri Lankas?

Piyasara Shilpadhipathi: *As a nation you have your own language, your own religion, but religion is different . . . , you need your own culture, that's why we have to keep our drum-, dance-culture as Sri Lankans, you can't see in another country . . .*

Frage: Inwiefern ergeben sich stilistische Veränderungen durch kreative Prozesse?

Piyasara: *I like to preserve our culture, but when I am creating new things or playing together with foreign people, then we have to mix . . . When we are performing our buddhist rituals, we are not going to mix . . .*

Frage: Wie hat sich die Rolle weiblicher Künstler verändert?

Chandrakanthi: *The participation of females has increased . . . they like to change to influences of western culture etc.; the participation in dance has increased, specially now because it's a fashion and people now think women-dancing is more beautiful than men-dancing. . .*

Frage . . . but Sri Lanka is especially famous for the male dances . . .

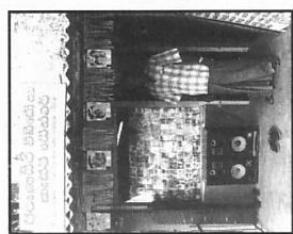
Chandrakanthi: *Yes, but now the demand is for female dances; they like to imitate western culture and enjoy to present themselves on the stage . . .*

Frage: Welche Bedeutung hat traditionelle Musik für die junge Generation?

Madhavi: *We don't think we have to live in the same way like the past generation, we can't, we have to develop our own identity, but at the same time we have to preserve our ancient culture, just to keep in mind, that we had something like that . . .*

Widersprüchlich zu dieser Sichtweise sind Ausschnitte aus einem Interview mit dem Besitzer eines Musikassetten-Shops, der am

Kaufverhalten der Musikkonsumenten in den letzten zehn Jahren ebenfalls Wandlungsprozesse innerhalb der musikalischen Landschaft Sri Lankas ausmachen kann.



**Abbildung 4:** Arunasiri besitzt einen Shop für Audio-Cassetten; der schwierig zu sichernde Lebensorhalt erfordert Orientierung an den Mainstream-Präferenzen der Käufer

Daneben kommt Wasantha Silva, ein Musikfan zu Wort, der Konzerte für bekannte Bands in Sri Lanka organisiert und der einen Überblick über die Musikvorlieben jüngerer Musikfans besitzt.



**Abbildung 5:** Fan Wasantha und Shop-Besitzer Arunasiri äußern sich zu Musikvorlieben und Käuferpräferenzen

Beide erklären, dass die Käufergruppe der 13- bis 25jährigen „Pop-Style“ bevorzuge, was in Sri Lanka vor allem Einfluss von Reggae bedeutet.



**Abbildung 6:** Bob Marley als allgegenwärtige Identifikationsfigur für junge Sri Lanker

Die nächste Musikpräferenz der Käufer sei Hindi-Filmmusik, was vor allem auf den Einfluss ausgestrahlter indischer Filme zurückgeführt werden könne und die dritte Gruppe seien mehr traditionell orientierte Käufer, wobei puristisch- traditionelle Musik, wie sie z. B. auch von den Shilpadhipathis aufgenommen wurde, lediglich 1% der Käufer anspreche. Seien vor ca. fünf Jahren noch Hindi-Songs am beliebtesten gewesen, so könne seit der Gründung der Band „Sunflower“, die gleichzeitig auch ein Label ist, eine deutliche Umorientierung wahrgenommen werden. „Sunflower“ sei auf die Idee gekommen, traditionelle sri lankische Liedmelodien, z. B. *Gemigee* (Dorflieder), *Veddahige* (Lieder der Minorität der Veddas) oder buddhistische Songs, mit einem computerisierten Pop-Arrangement zu versehen und habe dadurch eine breite Identifikationswelle bei der Bevölkerung für diesen neuen Stil ausgelöst. Eine besondere Rolle spielt hierbei ein Sänger namens Kapuge, der anscheinend aus politischen Gründen seine Existenz als Hochschullehrer verloren hat, jedoch durch charismatische Ausstrahlung und durch eine Allianz mit der Band und dem Label „Sunflower“ zu einem fast nationalen Symbol im Sinne Bob Marleys für die jüngere Generation geworden zu sein scheint, was ich inzwischen durch Internetumfragen bestätigt gefunden habe.



**Abbildung 7:** Der Sänger Kapuge - ein Bob Marley Sri Lankas; Lieder mit Herz und Verstand fürs Volk

Interview-Transkription:

Frage: Weshalb hat der Sänger Kapuge so große Erfolge in Sri Lanka?

Arunasiri: . . . he is a famous singer and is singing with heart and brain; like a Bob Marley, good for people . . .

Wasantha: Every music concert in Sri Lanka he is there; if he doesn't perform, he is in the audience . . .

Wir sehen also, dass die Bewertung und Nutzung traditioneller Musik zum kulturellen Konstruktspotential der Menschen gehört und davon abhängt, welchen Platz das Gesellschafts- bzw. Kultur-Kollektiv dem Individuum einräumt und welchen Platz es sich selbst konstruiert. Ein Musiker, der mit traditioneller Musik aufgewachsen ist und einen Großteil seines Lebensunterhalts damit verdient, dem das Gesellschaftskollektiv eine wenn auch nicht traumhafte so doch bestimmte Position zuteilt, die allerdings auch eine Bürde sein kann, äußert eine ganz andere Einstellung dazu und geht völlig anders damit um als ein jüngerer Musikfan, dessen Platz im Kollektiv vielleicht sehr unbestimmt ist und der gerade dabei ist, sich von den Strukturvorgaben älterer Gesellschaftsschichten frei zu machen und sich deshalb über kulturelle Mittel definiert, die zwar nicht ganz das traditionelle Repertoire hinter sich lassen, aber doch auch Ausdrucksformen der Kulturen mit hereinnehmen in das Grenzmarkenpotential, über die sich der Fan anteilig ebenfalls definiert und konstruiert, wie im Fall von Wasantha und Kapuge, die beide westliche Drummaschinen-Pattern als Begleitung zu traditionellen Melodien als angemessen für ihre Ausdrucks Welt halten. Wir können als Wissenschaftler musikalistische Klanggebilde, sonische Ordnungen akustisch wahrnehmen und auf vielerlei Art analysieren und beschreiben. Wir können uns auf irgendeiner Position zentrieren und von dort aus Wertkriterien konstruieren, die Rangordnungen schaffen - eines entzieht sich unserer Konstruktionsmöglichkeit: der Bedeutungszusammenhang, den andere einer Musik als ihr persönliches Konstrukt für ihre Lebenswelt und -qualität verleihen. Auf ihn kommt es letztendlich bei konstruktivistischer Denkweise an und ihn können wir wahrnehmen und respektieren und damit dem Individuum Existenz bescheinigen im

Sinne von George Berkley, der meinte: „Sein ist Wahrgenommen werden“.

LITERATUR

- Baumann, Max Peter**  
1996 „Multicultural societies: their ideals and realities“. In: Katsumura, Jinko/Tokumaru, Yoshihiko (Ed.): *Report of World Musics Forum*. Hamamatsu
- Kuckertz, Josef**  
o. J. Begleittext zur Schallplattenausgabe „Sri Lanka - Singhalese Buddhist Chant in Sri Lanka, its structure and musical elements“. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Band 10 Edition Breitkopf 1982, Wiesbaden, S. 20-33
- 1991 *Ethnomusicology and ethnomusicological Aspects of Sri Lanka*. Colombo, Institute for aesthetic Studies 1991
- 1974/75 „Samudragosha“ Metre and the „Seepada Styles“ of Singing in Lanka. In: *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients* 13, Berlin 1974/75, S. 39-55
- Kulatillake, Cyril de Silva**  
1982 „Buddhist Chant in Sri Lanka, its structure and musical elements“. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Band 10 Edition Breitkopf 1982, Wiesbaden, S. 20-33
- Chandrakanthi Shilpadhipathi** singt und tanzt das Asadruza-Vannam, begleitet von Piyasara Shilpadhipathi mit der Gätabere; Aufnahme im August 1999 während mehrere Unterrichtssequenzen zur Tanz- und Trommeltechnik im Elphinston-Theatre, Maradana, Colombo.
- Piyasara und Kanthi Shilpadhipathi inszenieren für den Fernsehsender Rupavahini eine Bühnenshow mit diversen sri lankischen Tänzen, die im Herbst 1998 ausgestrahlt wurde; Schnittversion von Piyasara Shilpadhipathi selbst.

Mitschnitt eines Live-Konzertes in Lionel-Wendt-Theater, Colombo:  
Piyasara Shilpadhipathi spielt zusammen mit den Brüdern Druvi und  
Rohan de Saram, zwei im europäisch-klassischen Stil ausgebildeten  
Konzertvirtuosen (Cello, Piano) ein improvisatorisches Avantgarde-  
Stück eines indischen Komponisten, August 1998.

Ildar Kharissov

ZUR TRADIERUNG DER KASANTATARISCHEN  
ERZÄHLGESÄNGE IM 20. JAHRHUNDERT

## 1

In den Lexikaartikeln und Übersichtswerken über die Volksmusik der Wolga-Tataren begegnet man immer wieder den drei Begriffen: *cır* (ausgesprochen: *dschyr'*), *taqmaq* und *bäyer*. Nach Meinung mancher Autoren können sie als Bezeichnungen der Hauptgattungen im tatarischen Liedgut fungieren (vgl. z. B.: Abdullin 1967: 14, Isanbet 1983: 67). *Cır* wird üblicherweise als lyrisches Lied erklärt, *taqmaq* als Scherzlied und *bäyet* als Erzähllied. Der Leser, der mit der Volksterminologie anderer Turkvölker vertraut ist, stellt bei den Tataren eine Abweichung in der Bedeutung dieser Begriffe fest. *Cır/jır/r* ist bei den Kasachen und Kirgisen beispielsweise eine Form des gesungenen epischen Texes – und zwar die Form des sogenannten stichischen (d. h. nicht strophischen) Epos (vgl.: Achmetov 1964: 260); bei den Tataren verbindet man das Wort *cır/yır* hauptsächlich mit strophischen lyrischen Liedern, meist sogar verwendet man *cır* als Bezeichnung einer einzelnen lyrischen Strophe. *Taqmaq* ist bei den Tschuwaschen das sieben- bis achtsilbige Versmaß lyrischer und ritueller Gesänge (vgl.: Kondrat'jev 1990: 9); bei den Tataren, zumindest nach Lexikaartikeln und Wörterbüchern, ist *taqmaq* ein schnelles Scherz- und Tanzlied, ähnlich der russischen *Tschastuschka*<sup>2</sup> (vgl.

1 Die tatarischen Wörter werden im vorliegenden Beitrag nach den Normen der einheitlichen turksprachigen Transkription wiedergegeben, die 1992 in Antalya/Türkei von der Internationalen Turkologischen Konferenz angenommen wurde. Die bibliographischen Angaben folgen allerdings den Normen der internationalen Bibliothek-Transliteration.

2 Die Gleichstellung des *taqmaq* mit der russischen *tschastuschka* findet sich auch in den neueren Arbeiten von László Vikár (siehe: Vikár 1998: 16; Vikár und Bereczki 1999: 22). Einen differenzierteren Blick auf das *taqmaq* bieten die Arbeiten von Mahmut Nigmédžjanov (1980: 107-109) und Michail Kondrat'jev (1993: 13-18).