

**Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg)**

## **Vorwärts – in die Vergangenheit. Zum Schicksal der turkmenischen Musik**

Mein Bericht berührt ein Thema, das geographisch über die Grenzen Europas hinausgeht: Turkmenistan liegt bekanntlich in Zentralasien. Auch wenn die Entwicklungsspezifik des postsowjetischen geopolitischen Raumes dazu führte, dass sie territorial zu Asien gehören, neigen die ehemaligen mittelasiatischen Sowjetrepubliken gleichzeitig traditionsgemäß zur europäischen Seite und zu den europäischen Institutionen. Ihr Beitritt zur Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa darf niemanden wundern: So ist die Realität, die natürlich in erster Linie mit der sowjetischen Periode ihrer Geschichte verbunden ist. Aber nicht dies brachte mich auf den Gedanken, das Thema zu beleuchten, auf das ich hier aufmerksam machen möchte. Es geht darum, dass wir heutzutage, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in Turkmenistan auf ein erstaunliches Phänomen treffen: auf den Versuch eines aus den Scherben des sowjetischen Systems hervorgegangenen autoritären Regimes, den natürlichen Gang der Entwicklung der nationalen Kultur als Ganzes und der Musikkultur im Einzelnen umzukehren, anzuhalten und bis zur Unkenntlichkeit zu verfälschen.

Mir fällt es sehr schwer, über dieses Thema wissenschaftlich objektiv zu sprechen. Vor mehr als dreißig Jahren zog ich nach Abschluss des Leningrader Konservatoriums in die Hauptstadt Turkmenistans Aschhabad, um dort zu arbeiten. Hier verbrachte ich meine Jugend, hier erwarb ich meine professionellen Grundlagen, schrieb meine ersten Bücher, verteidigte meine Doktorarbeit, gründete die Kunsthochschule und leitete dort den Lehrstuhl für Musikwissenschaft und die Kritikerabteilung im Komponistenverband usw. So ist alles, was in Turkmenistan vorging und vorgeht, für mich in einem persönlichen Ton gefärbt. Hinter jedem Fakt stehen lebendige Menschen, meine Kollegen und Freunde, deren Schicksale mich nicht gleichgültig lassen können. Aber wir befinden uns ja auf einem wissenschaftlichen

Forum. Deshalb versuche ich, meine Gedanken so darzulegen, wie es sich für diesen Rahmen gehört.

\* \* \*

Die turkmenische Musikkultur weist eine Reihe eigentümlicher Züge auf, durch die sie sich von anderen abhebt. Der jahrhundertelange nomadenhafte Lebensstil der turkmenischen Stämme führte zu einer ziemlich starken Abgeschiedenheit von den Nachbarvölkern. Das wird besonders in vielen Charakterzügen des Alltags und von Bräuchen widergespiegelt: z. B. im fast völligen Fehlen verwurzelter moslemischer Rituale (bei Einhaltung der moslemischen Bräuche), starker heidnischer Überbleibsel usw. Der ständige Kampf ums Überleben führte dazu, dass sich die traditionelle Musikkultur der Turkmenen auf ein Minimum des Notwendigen beschränkte: drei Musikinstrumente (das Zupfinstrument Dutar, das Streichinstrument Gidshak und das Blasinstrument Tujduk), zwei professionelle Gesangs- und Instrumentalgenres: Destanen und Aidymen, die in der Bachschi-Kunst vertreten sind, und natürlich eine Reihe von Folkloregenes: Kalender-, rituelle, Kinder- und lyrische Frauenlieder. In der turkmenischen Folklore gibt es keine Schlaginstrumente und auch keine Tänze (mit Ausnahme der rituellen Zikr des Stamms der Jomuden).

Die Isolation bedeutete durchaus nicht, dass dieses traditionell geschlossene System völlig verschlossen gewesen wäre. Das Verhältnis zu anderen, besonders zu den Nachbarn, zu deren Kulturen, der gegenseitige Einfluss und die „gegenseitige Anziehung“ existierten immer, ungeachtet der historischen Katastrophen, Kriege, Unterschiede der Lebensweise usw. Besonders deutlich sind sie z. B. in der Poesie, in den Inhalten und der Thematik der Destanen, wo sich türkische Elemente mit persischen und arabischen verbinden. Dasselbe gilt auch für die Aidymen (Lieder), bei denen Werke mit Texten des Usbeken Nawoi und des Armeniers Sajat-Nova ebenso natürlich in die Volkskultur eingingen wie Lieder auf Texte der turkmenischen Dichter Machtumkuli, Seidi u. a.

Im Allgemeinen trat die turkmenische Musik mit ihrem urwüchsigen Gesicht, ihren Traditionen und Grundsätzen in das 20. Jahr-

hundert ein, in dem sie von großen Erschütterungen heimgesucht wurde. Die Oktoberrevolution, die die äußeren Formen der traditionellen Kultur zerstörte, lenkte ihre Schritte in die Richtung neuer, den Turkmenen unbekannter Arten der Kunst. Wie auch immer man das Geschehene vom gesellschaftlich-politischen Standpunkt aus bewertet – es eröffneten sich objektiv für die Nationalkultur früher undenkbbare Horizonte. Seit Mitte der 1920er-Jahre entstanden neue Formen des musikalischen Alltags: Die professionelle Ausbildung wurde organisiert, die Konzerttätigkeit entwickelt, Folkloreexpeditionen fanden statt (besonders erfolgreich), die von den ersten Veröffentlichungen in der Geschichte der turkmenischen Volksmusik gekrönt wurden, musikalische Laienkollektive bildeten sich. Das geschah manchmal ziemlich geradlinig, manchmal mit harten administrativen Methoden, ohne Berücksichtigung der Spezifik der Lage. Aber der Prozess ging voran, und langsam erfasste er immer größere Bevölkerungsschichten. Vom Ende der 1920er-Jahre an begann das turkmenische Melos in die bestehenden Formen und Genres einzugehen: Es entstanden Werke von Moskauer und Leningrader Komponisten über turkmenische Themen. Natürlich gab es keine völlige Verwirklichung der turkmenischen Intonation, und es konnte sie auch nicht geben. Aber der Grundstein war gelegt. Im nächsten Jahrzehnt waren die qualitativen Veränderungen schon spürbarer: Die Verbreitung der alltäglichen Massengenres und des Films zeigte deutlich die Transformation des Nationalen unter den Bedingungen der neuen Realität. Zu dieser Zeit entstanden auch die nationalen Musiktheater, die Philharmonie mit einem Symphonieorchester, einem Orchester der volkstümlichen Instrumente (für letzteres wurden die Dutar und Gidshak rekonstruiert) und mit einem Tanzensemble.

Vom Ende der 1930er- bis Mitte der 1950er-Jahre dauerte der Bildungsprozess der turkmenischen Komponistenschule an: Im nationalen Studio des Moskauer Konservatoriums studierten Weli Muchatow, Aschir Kulijew und andere Meister der älteren Generation turkmenischer Komponisten. Sie alle durchliefen eine so genannte „Mitautoren“-Etappe des Schaffens und schufen eine Reihe von Werken gemeinsam mit ihren Moskauer, Leningrader und Kiewer Kollegen. In jener Zeit entstand diese Situation durchaus gesetzmäßig und hatte die Entstehung einiger durchaus erfolgreicher Theaterstücke zur

Folge, in erster Linie Opern, in denen sich das lebendige Empfinden des nationalen Melos der jungen turkmenischen Komponisten mit der qualitativen, manchmal durchaus originellen stilistischen Meisterschaft der europäischen Kollegen verbindet. Heute verdienen diese Stücke des nationalen Repertoires, wie *Zochre i Tachir* von Adrian Schaposchnikow und Weli Muchatow, *Lejli i Medshnun* von Julij Mejtus und Dangatar Owesow sowie *Schasenem i Garib* von Schaposchnikow und Owesow besondere Aufmerksamkeit. In den nachfolgenden Jahrzehnten wurde die Mitautorenschaft zu einer Bremse und einem Überbleibsel. Nachdem die turkmenischen Komponisten genügend Erfahrungen gesammelt und sich ausreichend technische Fähigkeiten angeeignet hatten, brauchten sie sich nicht mehr mit einer untergeordneten Stellung zufrieden zu geben, obwohl sie ihr Naturtalent nutzten und nicht in vollem Maße das Komponistenhandwerk beherrschten. Genauso logisch verschwand in den 1960er-Jahren die Mitautorschaft aus der nationalen Kompositionspraxis.

Nicht weniger aktiv verlief der Prozess der Überarbeitung der Folklore-Elemente. Das Zitieren, das bis zur Mitte der 1950er-Jahre vorherrschte, verdrängte allmählich das System der „veränderten Folkloretonarten“, in dem das Volksmaterial einer sehr wesentlichen Neudeutung mit Hilfe harmonischer, polyphoner, orchestraler und anderer Mittel unterzogen wurde. Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts traten – in Verbindung mit dem Erstarken der neuen Generation turkmenischer Komponisten, deren Lehrer schon solche Meister wie Alfred Schnitke, Heinrich Litinski und Anatolij Alexandrow waren, – mikrostrukturelle und modale Prinzipien des Werdens und der Entfaltung der Intonationslinien auf der Basis kleinster nationaltypischer Verknüpfungen in den Mittelpunkt des Komponierens. Im Schaffen von Nury Chalmamedow, Tschary Nurymow, Redshep Allajarow, Redshep Redshepow und Bairam Chudainasarow präsentiert sich das Nationale als psychologische Kategorie, die sich „in der Tendenz der künstlerischen Sichtweise des Komponisten, des Charakters seiner Wechselbeziehungen mit der eigenen darstellenden Kultur“<sup>1</sup> konzentriert.

---

<sup>1</sup>Givi Ordshonikidse, *Charakternye osobennosti nationalnogo stilja w muzyke* [„Eigene charakteristische Besonderheiten des nationalen Stils in der Musik“], in: *Musikalnij Sowremennik* [„Musikalischer Zeitgenosse“], Nr. 1, Moskau 1973, S. 155.

In diesem Zeitraum verschwand der „passive Ethnographismus“ praktisch in der Vergangenheit: Das nationale Ursprung wurde in erster Linie als Abbild einer bestimmten Ordnung menschlicher Gefühle aufgefasst oder, breiter gefasst, als Abbild einer spezifischen psychischen Lebensweise, die als „eine Art Farbfilter auftritt, der die Lebenseindrücke in diese oder jene ‚Farbe‘ der nationalen Psyche einfärbt“.<sup>2</sup> Eine natürliche Folge dieser Tendenz war die bedeutende Transformation der musikalischen Sprache. Die Komponisten nutzten frei verschiedene Schreibstile: Um dies nachzuvollziehen, genügt es, derart verschiedene Stilrichtungen wie den Neoromantismus von Chalmamedow, den Postexpressionismus von Allajarow oder den modalen Postmodernismus von Nurymow miteinander zu vergleichen. Diese Systeme, die eins nach dem anderen entstanden und in eine Art schöpferischen Streit traten, existierten wohlbehalten nebeneinander, weil in jedes von ihnen ein rationaler Kern gelegt wurde und der Komponist jedes nutzen konnte, wie es seiner Vorstellung entsprach. Dadurch fand die Polystilistik, deren internationaler Ursprung unumstritten ist, auch Grundlagen in der Dialektik der inneren nationalen Prozesse der Sprachentwicklung.

Die professionelle Musik ihrerseits beeinflusste ferner immer aktiver den Inhalt der Folkloregesänge und ihre Evolution. Die Rede ist von der Einwirkung des Massenliedergenres, der Alltags-, Estraden- und Popmusik. Natürlich verlief dieser Prozess in den 1970er- und 1980er-Jahren nicht eingleisig und hatte nicht nur positive, sondern auch negative Seiten. Aber er ging voran, entwickelte sich im Lauf jener Tendenzen, die auch der Musikkultur anderer Sowjetrepubliken eigen sind.

Die Zeit der Perestroika, die die ideologischen Einschränkungen verringerte, gestattete den Vertretern der turkmenischen Kunst, sich an Themen zu wagen, die früher verboten waren: an die Religion und die historische Problematik. In der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre erklangen die Werke turkmenischer Komponisten immer öfter im Ausland: in Frankreich, Italien, Spanien, der USA und Deutsch-

---

<sup>2</sup>Nonna Schachnasarowa, *O nazional'nom w muzyke* [„Über das Nationale in der Musik“], Moskau 1968, S. 38.

land. Sie zogen die Aufmerksamkeit großer Interpreten auf sich, die einige Werke auf Schallplatte oder CD veröffentlichten.

Es ist selbstverständlich, dass all die sichtbaren Erfolge und Errungenschaften der professionellen turkmenischen Musik durchaus nicht bedeuten, dass sie zum Volksgut wurde. Der Autor dieser Zeilen war keineswegs ein Hellseher, als er vor 15 Jahren über die Probleme der Rezeption der ernstesten Musikgenres durch das turkmenische Auditorium schrieb.<sup>3</sup> Am Auffälligsten war das Fehlen einer lebendigen emotionalen Resonanz auf das gespielte Werk, wenn es keinen deutlich ausgeprägten Folklorecharakter zeigte. Der anhand von Beispielen des Volksschaffens erzogene Hörer eignete sich mit Mühe das musikalische ABC an, das auf anderen Gesetzmäßigkeiten basierte. Die Traditionen der monodischen Kultur gerieten immer wieder in Konfliktsituationen mit der allmählich Fuß fassenden Vielstimmigkeit. Der Prozess der Hörakkommodation auf dem Niveau des Massenbewusstseins verlief in Turkmenien besonders langsam, da er erstens auf die Isolation der turkmenischen Folklore stieß, die wie schon erwähnt über viele Jahrhunderte hinweg ein „geschlossenes System“ war und nur schwer internationale Kontakte knüpfte; hieraus resultiert auch der Konservatismus der Vorstellungen und des Geschmacks bedeutender Teile des Massenauditoriums. Zweitens trug dazu die soziale Verschiedenheit der Bevölkerung bei, die heutzutage hauptsächlich auf dem Land lebt und nicht in den Städten, wo die Aneignung von Neuem als Folge der Internationalisierung der Kultur in sehr viel schnellerem Tempo vorangeht. Und letztendlich drittens vertieften sich die Schwierigkeiten der Umgestaltung des Hörens durch Fehler in der künstlerischen Erziehung und durch das niedrige allgemeine Kultur-niveau des Durchschnittshörers.

Es entstanden Institutionen der professionellen Musikkunst nach europäischem Vorbild: ein Konservatorium, Fachschulen, Philharmonien (Republiks- und Bezirksphilharmonien), Theater für Oper, Ballett und musikalisch-dramatische Werke; außerdem wurden Musikredaktionen für Funk und Fernsehen geschaffen. Alle Republiks-, Bezirks- und Stadtzeitungen und -zeitschriften berichteten re-

---

<sup>3</sup>Wladimir Gurewitsch, *Turkmenskaja sovetskaja muzyka* [„Turkmenische sowjetische Musik“], Moskau 1989, S. 22.

gelmäßig von den unterschiedlichen Aspekten des Zustandes der Musikkultur. Nacheinander fanden verschiedene Wettbewerbe des professionellen und des Laien-Schaffens, Festivals, Revuen usw. statt. Aber all das war Gegenstand der unmittelbaren Aufmerksamkeit und des Interesses eines geringen Teils der Einwohner Turkmenistans. Die professionelle Kunst der europäischen Traditionen konnte sich noch nicht erfolgreich im Bewusstsein des Durchschnittshörers verwurzeln, auch wenn sie in gewissem Maße ein notwendiger Bestandteil der nationalen Kultur wurde.

\* \* \*

Das Erreichen der Unabhängigkeit setzte all dem ein Ende. Mit der Machtergreifung des ehemaligen Ersten Sekretärs des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Turkmenistans, des bis heute als Präsident auf Lebenszeit amtierenden Saparmurad Nijasow, der seinen Namen kürzlich in Saparmurad Turkmenbaschi der Große (sic!) änderte, verwandelte sich die Republik allmählich in ein Reservat des Totalitarismus. Sehr große Mittel, die der Staat durch den Verkauf von Erdgas erhielt und die das Fünfmillionenvolk unter normalen Umständen fast so reich wie einen arabischen Scheich hätten machen können, wurden unkontrolliert für zum Teil sinnlose phantastische Projekte verbraucht (wie die Schaffung eines Sees im Zentrum der Wüste Karakum) oder verschwanden in den Taschen des Präsidenten und seiner näheren Umgebung. Der in völliger Armut lebenden und arbeitslosen Bevölkerung ist natürlich nicht nach hoher Kunst. Übrigens hält auch der Präsident Nijasow nichts von hoher Kunst. Er ging in die Geschichte als Autor eines legendären Ausspruchs im Zusammenhang mit Beethovens Klaviersonate op. 57, der „Appassionata“, ein: Als er sie bei der Probe eines Abends zu Ehren des Geburtstags von Lenin hörte, forderte er, dass sie nicht von einem Pianisten, sondern von einem Symphonieorchester gespielt werden sollte. Nijasow hasst und fürchtet panisch jede beliebige Opposition, d. h. er erniedrigt und vernichtet zielgerichtet praktisch die nationale Intelligenz. Die hohe Kunst braucht er nicht, und er tut alles, damit sie nicht existiert.

Hier sind einige seiner Handlungen des letzten Jahrzehntes:

- 1992 wurde jegliche staatliche Unterstützung für schöpferische Vereine liquidiert, einschließlich des Komponistenverbandes, der die besten turkmenischen Musiker vereinigt.
- 1992 wurde nach einjähriger Verzögerung die finanzielle Unterstützung für eine Operation des Vorsitzenden des Komponistenverbandes Tschary Nurymow in Deutschland nicht gewährt. Ein halbes Jahr nach der Verweigerung dieser medizinischen Hilfe starb der 52-jährige Nurymow. Ohne den weit über die Grenzen der Heimat bekannten Leiter wurde der Komponistenverband ohne Erklärung aus dem ihm seit 30 Jahren gehörenden, gut ausgestatteten Gebäude im Zentrum von Aschhabad in zwei Zimmer im Kellergeschoss am Stadtrand der turkmenischen Hauptstadt vertrieben und hörte Mitte der 1990er-Jahre faktisch auf zu existieren.
- 1993 wurde auf Willen des Präsidenten ein Wettbewerb zur Schaffung einer neuen Nationalhymne ausgerufen. Der Versuch der führenden Vertreter der künstlerischen und wissenschaftlichen Intelligenz, die alte Musik zu erhalten, die zur Klassik der nationalen Kunst wurde, führte zu einer zeitweiligen Isolation eines der Begründer der modernen turkmenischen Kunst, des ältesten und bekanntesten turkmenischen Komponisten und Autors der sowjetischen turkmenischen Hymne Weli Muchatow (\*1916), der es wagte, öffentlich dem Präsidenten zu sagen, was er von dessen Intelligenzniveau hielt.
- 1995 wurden der Kultusminister, der Historiker und Philosoph Geldymurad Nurmuchamedow, und der Minister für Kinematographie, der Theaterwissenschaftler Dr. Aschir Mamilijew (bis 1992 langjähriger Kultusminister) entlassen. Beide verteidigten und propagierten aktiv die Notwendigkeit der Unterstützung der Kunst europäischer Traditionen. Der neue Kultusminister, eine wenig gebildete Person aus der Schicht der Laienkünstler, begann auf Kommando von „oben“ sofort mit dem Abbau der Musikausbildung, in erster Linie in solchen Fächern wie Klavier, Saiteninstrumente, Komposition, Musikwissenschaft.
- 1997 wurde die Kampagne zur Diskreditierung der professionellen europäischen Kunst und ihrer Vertreter initiiert. Entlassen wurden der Rektor des Nationalen Konservatoriums, der Komponist Redshep Allajarow (Absolvent des Moskauer Konservatoriums aus der Klasse



von Alfred Schnittke), und die Direktorin der ältesten turkmenischen Musikfachschule in Aschabad, die Pianistin Tatjana Meredowa, Zögling des Leningrader Konservatoriums, weil sie keine Maßnahmen (sic!) für die Entwicklung der nationalen turkmenischen Kunst ergriffen hätten. Dieses Nichtergreifen von Maßnahmen zeigte sich in ihrer Ablehnung der Kürzung des Unterrichts im Spiel auf europäischen Instrumenten und in ihrem Streben, den russischsprachigen Teil des pädagogischen Kollektivs und die russische Sprache als notwendigen Bestandteil des pädagogischen Prozesses zu erhalten.

– 1998 wurden das Akademische Theater für Oper und Ballett „Mach-tumkuli“, das Symphonieorchester und der Chor der Staatlichen Philharmonie aus der staatlichen Finanzierung ausgeschlossen. 1999 waren das Orchester und der Chor nicht mehr in der Lage, den Künstlern ihr Gehalt zu zahlen, und lösten sich praktisch selbst auf.

– 1999 wurde das Fach Musik aus dem Schulunterricht faktisch gestrichen (ebenso wie Fremdsprachen, Sport u. a.).

– 2000 wurde auf Anweisung des Präsidenten, der das Nationale Konservatorium unter seine persönliche Kontrolle nahm, die Zahl der in die einzige Musikhochschule der Republik aufgenommenen Studenten um die Hälfte gekürzt. Eine große Gruppe von Spezialdozenten verließ notgedrungen das Konservatorium, weil die nunmehr erforderliche Stundenzahl zu gering war. Somit vergrößerten sie die Zahl der Arbeitslosen.

– 2001 wurde die Aufnahme in die Klassen des „europäischen“ Profils (mit Ausnahme der Blasinstrumente) am Konservatorium, an der Musikfachschule und an den Musikschulen praktisch eingestellt. Mit den stellvertretenden Kultusministern Galina Wasowa und Bairam Chudajnazarow wurden die letzten Mitarbeiter des Ministeriums mit einer professionellen Musikausbildung entlassen. Die professionelle Musikkunst war nun ohne ihre letzten Verteidiger. Im Frühjahr wurden auf Anweisung des Präsidenten die Oper und die Philharmonie geschlossen, das Ballett als der „Mentalität der Turkmenen nicht entsprechend“ verboten. Das Opern- und Ballettstudio des Theaters wurde geschlossen und angewiesen, keine Kinder mehr in die Spezialmusikschule der Republik aufzunehmen. Aus Turkmenistan reisten führende Meister, Musiker und Interpreten, Pädagogen und Komponisten aus, die im Ausland Unterkunft fanden: in der Türkei (der

Komponist Serdar Muchatow), in den USA (der Komponist Dangatar Chydyrow, der Chorleiter und Komponist Benjamin Isakow), in Israel (der Pianist Bjaschim Annakurdow), in Russland (mehr als dreißig Menschen) und in anderen Ländern.

– 2002 wurden auf Anweisung des Präsidenten Konzerte mit Benutzung europäischer Musikinstrumente im Fernsehprogramm verboten. Das erstmals seit 15 Jahren geplante Gastspiel des Moskauer Bolschoi-Theaters wurde abgesagt.

Das sind nur einige Beispiele der gegenwärtigen Situation. Faktisch sind die Handlungen von Präsident Nijasow nichts anderes als ein Versuch, die Entwicklung der professionellen turkmenischen Kunst rückgängig zu machen, indem er sie auf die Folkloregenes und einen gewissen Bestand an „angewandter“ Hausmusik beschränkt (wie die in den ländlichen Gebieten sehr populären Lieder aus indischen Filmen oder Schlager im türkischen Stil). Turkmenbaschi hat sich generell mehrmals zu Gunsten des „türkischen Wegs“ geäußert und gemeint, dass Türken und Turkmenen ein Volk seien, das in verschiedenen Ländern lebe. Wenn es so ist, dann ist es unverständlich, warum in der Türkei dutzende Musiktheater, akademische Chöre und Symphonieorchester existieren, das Netz der höheren und mittleren Musikbildungseinrichtungen erweitert wird, das Komponistenschaffen im Aufschwung ist, während im „brüderlichen“ Turkmenistan alles „genau anders herum“ gemacht wird. Übrigens ist es meistens unmöglich, eine Logik im Verhalten eines beliebigen Diktators zu suchen. Er braucht sie ja auch nicht, er handelt im Sinn des Sprichworts: „So wie ich es will, so mache ich es auch“. Natürlich wird die Zeit kommen, in der das talentierte und in höchstem Maße musikalische turkmenische Volk zurückkehrt zu einem normalen Leben und zu einer normalen Entwicklung der Kunst. Aber wann wird das sein?

(deutsch von Ilja und Daniela Santowski)