

Hindemiths Idealbild eines Musiklebens im Dienste musikalischer Volksbildung

Am Beispiel seiner Gutachtertätigkeit 1935-37 für die Türkei

Anfang 2013 hat der Staccato-Verlag Düsseldorf erstmals sämtliche „Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens“ von Paul Hindemith als Faksimile herausgebracht (175 Seiten). Die vielfach auch von deutschen Autoren¹ zitierten und musikwissenschaftlich analysierten „Vorschläge“ können als ein musikpädagogisches Konzept der 1930er Jahre gelesen werden. Meine Kommentare beziehen die heutige Situation der türkischen Musik und Musikpädagogik mit ein.

Dem heutigen Leser von Hindemiths „Vorschlägen“ drängt sich als erstes die Frage auf, ob Hindemith hier eigentlich seine eigene Meinung und Überzeugung äußert oder aber seinem Auftraggeber nach dem Mund redet. Zweitens fragt man sich, ob Hindemith ein spezifisch türkisches Musikerziehungs-System entwarf oder Prinzipien eines Systems formulierte, die er in gleicher Weise im Auftrag des Deutschen Reiches formuliert hätte. Und drittens kann man nicht übersehen, dass Hindemith Probleme hat, seinen Begriff von „türkischem Musikleben“ so zu definieren, dass darunter mehr als nur ein Kunstmusikbetrieb mit Orchestern, Theatern und Musikhochschulen fällt.

Hindemiths Auftrag ist auf dem Hintergrund von Atatürks programmatischen Äußerungen aus dem Jahr 1934 vor der Nationalversammlung zu sehen:

... jetzt aber ist der Förderung türkischer Musik unter den Künsten absolute Priorität einzuräumen, dringend muss gerade sie unterstützt werden. Denn das Maß für die Entwicklung eines Volkes ist, in welchem Grade die heute so veränderte Musik aufgenommen und verstanden wird. ... Die Gesänge

¹ Christoph Richter, Hindemith Jahrbuch 2003; Dieter Rexroth, Hindemith Jahrbuch 1986; Cornelia Zimmermann-Kalyoncu, Dissertation 1985.

und Dichtungen, die fein und empfindsam die Vorstellungen unseres Volkes ausdrücken, sollten dringend gesammelt und aufgeschrieben und nach den neuesten musikalischen Methoden be- und verarbeitet werden; nur auf dieser Basis kann die türkische Musik sich so entwickeln, dass sie den ihr zukommenden Platz in der zeitgenössischen und internationalen Musik einnehmen kann.

Nach Gründung der türkischen Republik war mit allem Osmanischen auch die osmanische Musik als arabisch-persisch und un-türkisch verpönt, erst in den 1950er wurde sie als genuin „türkisch“ rehabilitiert und avancierte zur „klasik türk müzik“, die heute als Pendant der „westlichen Klassik“ angesehen und gefördert wird. Unter den „neuesten musikalischen Methoden“ verstand Atatürk wie schon die Osmanen des 19. Jahrhunderts die westliche (abendländische) Kompositionstechnik. Atatürk weist der Musik primär eine pädagogische Aufgabe zu, wenn er sagt, dass „die Förderung türkischer Musik ... das Maß für die Entwicklung eines Volkes“ ist. 1936 wurde Belá Bartók ins Land geholt, um das „Sammeln und Aufschreiben“ türkischer Volksmusik voranzutreiben, und 1935-37 war es Paul Hindemiths Aufgabe, die Basis dafür zu schaffen, dass die neue türkische [Kunst-]Musik „den ihr zukommenden Platz in der zeitgenössischen und internationalen Musik einnehmen kann“. Offensichtlich denkt Atatürk an eine Art „neuer“ (nicht-osmanischer) türkischer Kunstmusik, die „die Vorstellungen unseres Volkes“ so ausdrücken kann wie es die Volksmusik bereits tut.



Teil 1

Entwicklung zur türkisch Kunstmusik als Prozess der musikalischen Volksbildung

[Hindemith beginnt seine Vorschläge mit einer allgemeinen Einschätzung der osmanischen Kunst- und der türkischen Volksmusik. Das Ergebnis seiner Einschätzung ist deckungsgleich mit Atatürks Forderung von 1934, auch wenn seine Argumentation scheinbar „innermusikalisch“ und nicht politisch verläuft.]

Teil 1/ 1935 [Seiten 49-56]

G E S T A L T U N G der TÜRKISCHEN KUNSTMUSIK

Türkische Volksmusik

Der natürliche Weg einer aufstrebenden Musikkultur führt von der im Volke ursprünglich vorhandenen Musik zur hochgezüchteten Kunstmusik. Die Einflüsse, die von dieser wieder auf die Volksmusik zurückwirken, müssen deren ursprüngliche Gestalt fortwährend ändern bis ungefähr der Zustand erreicht ist, in dem sich die Musikkultur Mittel- und Westeuropas heute befindet: Die Kunstmusik hat das volkstümliche Musizieren ganz unter Ihre Botmässigkeit gebracht; das Volk singt und spielt Reduktionen und Ableger der Kunstmusik.

[Der erste Satz ist ein Affront gegen jede Deutung von Kunstmusik als Produkt einzelner Genies, die – wie auch immer – einen Welt- oder Zeitgeist in Töne zu bannen in der Lage sind. Er könnte aus dem Munde eines Vertreter des sozialistischen Realismus stammen. Interessant ist Hindemiths Behauptung, in Mitteleuropa habe die Kunstmusik inzwischen die Volksmusik „unter ihre Botmässigkeit gebracht“. Ersichtlich denkt hier Hindemith nicht an die musikalische Praxis, sondern ausschließlich an das funktional-harmonische und nach dualen Perioden gegliederte musikalische Material.]

Die Türkei befindet sich in der glücklichen Lage, als Grundstein ihres musikalischen Aufbaues ungebrochene Volkskräfte benutzen zu können. Durch die zunehmende Zivilisation zieht sich zwar, wie allenthalben, das Volk von seiner traditionellen Musikausübung immer mehr zurück, in den abgelegenen Landesteilen finden sich jedoch noch immer reichliche Vorräte unverdorbener Musik, die durch die verdienstvolle Sammel- und Registriertätigkeit des Istanbuler Konservatoriums leicht zugänglich gemacht worden sind.

Von den beiden Musikarten, die heute im türkischen Volk lebendig sind, hat die eine, die unter arabischem Einfluss stehende städtische Musik [in der Tat ist die osmanische Hofmusik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts zur städtischen gehobenen Unterhaltungsmusik in Istanbul geworden] den Höhepunkt Ihrer Entwicklung erreicht, wem nicht gar überschritten. Durch die Konzentrierung auf den einstimmigen Ablauf sind im Laufe der Zeit **alle technischen Möglichkeiten erschöpft** worden. Was erfunden wird, kann heute nur Wiederholung des Früheren sein. Auch der Ausdrucksgehalt lässt sich kaum verändern: Die Bindung an Tonleitern, die in ihrem differenzierten Bau schon selbst Melodievorlagen und keine neutralen Bausteine für den Komponisten sind [korrekte Einschätzung der Makamat],

zwingen der Musik eine Einförmigkeit auf, die zwar für den Kenner reizvoll ist, aber **eine Unzahl von Ausdrucksarten** ausschließt.

[50] Schliesslich lassen sich die feinen Organismen der arabischen Tonleitern niemals zu einer genussreichen Mehrstimmigkeit verarbeiten - **und jede Musikentwicklung muss einmal den Schritt zur geregelten Verbindung mehrerer Stimmen unternehmen.** Die ziemlich robusten Kirchentonarten des europäischen frühen Mittelalters liessen sich leicht so weit modeln, dass sie die parallele Führung verschiedener Stimmen und somit die Grundlage aller Mehrstimmigkeiten zulieszen. Sie mussten sich damit freilich zu den noch neutraleren Dur-- und Molltonleitern wandeln (die in den letzten hundert Jahren dem unvermischt reinen Baumaterial der chromatischen Leiter Platz gemacht haben), aber es ist selbstverständlich, dass dem Fortschritt auf einem Gebiete ein Verzicht auf anderem gegenüberstehen muss. **Die arabisierende Musik kann auf ihre Tonleitern nicht verzichten, ohne ihren Charakter zu verlieren.** Eine Mehrstimmigkeit auf dieser Grundlage setzt also die Spaltung der Oktave in eine sehr grosse Zahl von Teiltönen voraus (meines Wissens etwa 90), eine Komplikation, der kein Musikbetrieb auf die Dauer gewachsen wäre. Die zu *unhandlichen kleinen Intervalle* müssten sich mit der Zeit zu leichter sangbaren abschleifen und zusammenziehen und damit würde **naturnotwendig** ein Tonmaterial entstehen, das dem der europäischen Musik ähnelt. Dieser Umweg lässt sich durch Uebernahme der europäischen chromatischen Tonleiter ersparen.

So bedauerlich es ist, dass die arabisch beeinflusste Musik mit ihrer grossen Tradition und ihrer reizvollen Eigenart zukunftssträchtigeren Gattungen weichen soll, bleibt doch dem Musiker, der nicht nur historische Interessen verfolgt, und der **von der Notwendigkeit des Schrittes zur Mehrstimmigkeit überzeugt** ist, nichts anderes übrig, als sich nach Uebernahme des geeigneteren Tonsystems nach der Volksmusik umzusehen, die ihm den festen Boden für seine kompositorische Arbeit zu bieten vermag,

Der türkische Komponist findet sie in der alten bäuerlichen Musik seines Landes. Sie ist in ihrer tonalen, rhythmischen und formalen Struktur so einfach, dass sie sich auf mannigfachste Weise verwenden lässt. Ihr Gefühlsgehalt bietet reichste Anregungen. Sie ist frisch und unverbraucht, die Melodik ist noch nicht zu sehr abgeschliffen und fügt sich willig mehrstimmiger Bearbeitung.

[Diese Feststellungen oder Analyse eines Komponisten, der „nicht nur historische Interessen verfolgt“, sind erstaunlich. Hinter der Behauptung, es gebe in der Entwicklung der Musik eine „Notwendigkeit zur Mehrstimmigkeit“, steht einerseits das Paradigma, dass sich die Entwicklung der Musik letztendlich nach Naturgesetzen – wie in der „Unterweisung im Tonsatz“ dargestellt – abspiele. Andererseits drückt sie auch die Absicht und den Willen des Auftraggebers Atatürk aus, der aus politischen Gründen eine „Abschaffung“ der osmanischen Kunstmusik wünscht. Der Versuch Hindemiths, die Verbrauchtheit arabischer und osmanischer Kunstmusik musikimmanent zu beweisen, mutet geradezu grotesk an und kann eigentlich nur dadurch erklärt werden, dass Hindemith aufgrund der genannten Prämissen – „Naturnotwendigkeit“ und „Atatürk“ - händeringend nach einem innermusikalischen „Beweis“ sucht.

Eine weitere Besonderheit der Hindemith'schen Argumentation ist, dass er der arabisch-osmanischen Musik die Möglichkeit, ihren Ausdrucksgehalt weiter zu entwickeln, abspricht, während er der türkischen Volksmusik „Gefühlsgehalt“ zuspricht. Er übersieht oder übergeht, dass die Stagnation der osmanischen Kunstmusik nicht aus dem „arabischen Material“ sondern der musikalischen Praxis am hermetischen osmanischen Hof herrührt, also an ihrem spezifischen Kunst-Charakter. Und er übersieht geflissentlich, dass die türkische Volksmusik keineswegs „tonal, rhythmisch und formal“ einfach strukturiert ist und ihren „Gefühlsgehalt“ nicht aus ihrer Struktur sondern aus der musikalischen Praxis, d.h. der Tatsache ableitet, dass sie eben keinen Kunst-Charakter hat. Wenn es Hindemiths Ziel ist, die türkische Volksmusik zu einer „hochgezüchteten Kunstmusik anzuheben“, dann ist die Frage, wie er dies anstellen will, ohne die Volksmusik ihres „Gefühlsgehalts“ zu berauben. Mit dieser Frage beschäftigt sich Hindemith im Folgenden, wobei er selbst zunehmend sein Augenmerk weg vom musikalischen Material hin zur musikalischen Praxis lenkt...]

[51] Bisherige Versuche

Ich habe die verschiedenartigsten Versuche zur Schaffung eines national-türkischen Kompositionsstiles kennen gelernt. Musiker und Dilettanten aller Richtungen haben, von der Wichtigkeit der interessanten Aufgabe angezogen, ihre Kräfte erprobt : Ich habe aber unter allen Arbeiten kein Stück bemerkt, das als eine zufriedenstellende Lösung hätte gelten können.

Ich sah einstimmige Kompositionen, welche die oben erwähnten Mängel des arabischen Tonmaterials durch die (vielleicht unbewusste) Einführung europäischer Stileigenheiten zu umgehen versuchten: Straffere Periodenbildung, wodurch die Gesamtform wesentlich verändert wird, Durchdringung der einstimmigen Linie mit harmonischen Elementen, Denken in den wesensfremden europäischen Klangvorstellungen. Es ist nach dem früher Gesagten klar, dass auf diese Weise der Grundcharakter der arabisierenden Musik verloren gehen muss. Im besten Fall ist eine arabisch gefärbte europäische Musik das Ergebnis, die wegen ihrer Einstimmigkeit jedoch nicht einmal die Rolle in Europa übernehmen könnte, die seinerzeit die "alla turka" orientalisierende Musik immerhin spielte. Und in der Türkei ist sie wegen ihres inneren Zwiespalts auch nicht zu verwenden.

[Nicht nur in der aktuellen Avantgarde gibt es international erfolgreiche Komponist/Innen, die einen solchen Stil pflegen. Am Auffälligsten ist das seit den 1970er Jahren extrem erfolgreiche türkische Genre „Arabesk“, das genau den von Hindemith Weg gegangen ist.]

Weiterhin gibt es eine ganze Reihe von Kompositionen, die ausschließlich mit europäischen Mitteln arbeiten. Ihre Schöpfer haben in Europa studiert und je nach der Art ihrer Ausbildung sind ihre Stücke in deutschem oder französischem Stil geschrieben. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass der türkische Musikhörer sich ebenso an diese Stücke gewöhnt wie an die deutsche oder französische Originalmusik. Aber ich glaube nicht, dass es selbst für einen die Europäisierung mit vollem Herzen erstrebenden Türken wünschenswert ist, seine Kunst in sklavischer Abhängigkeit vom Ausland zu sehen, abgesehen davon, dass selbst der befähigste türkische Komponist in seinem musikalischen Denken und Fühlen niemals ein vollkommener Europäer sein würde, so wenig, wie wir uns restlos in türkische Eigenarten einleben könnten. Wer also als Türke europäische Konzert- oder Theatermusik schreibt, entzieht sich seiner

eigentlichen Aufgabe, indem er einen bequemeren Ausweg beschreitet. Selbst wenn es möglich ist, in der Türkei ein europäisch organisiertes Musikleben [52] zu schaffen, haben diese Stücke keinen Sinn, da sie dem natürlichen Musikempfinden des türkischen Volkes doch immer als Fremdlinge erscheinen müssen.

[Heute entsteht in der Türkei eine Musikszene, die von Martin Greve als „post-kemalistisch“ bezeichnet wird und die inzwischen auf deutschen Avantgarde-Festivals (Berliner MaerzWochen etc.) in Erscheinung tritt. Interessanterweise haben diese Kompositionen durchaus einen „Sinn“, auch wenn sie wie jede avantgardistische Musik vom „Volk“ ignoriert oder belacht werden.]

Die verhältnismässig besten Lösungen liegen in Kompositionen vor, die den europäischen Formen- und Harmonievorrat mit den äusserlichen Mitteln der türkischen bäurischen Volksmusik, Melodien und Rhythmen, aufzuputzen versuchen. Das Verfahren erinnert an die Arbeitsweise der russischen Komponisten im letzten Jahrhundert und es dürfte bei seiner allgemeinen Anwendung wohl dieselbe Verwestlichung der heimischen Musik zur Folge haben, der die russische Musik anheimfiel. Eine solche Lösung kann wegen ihrer Unentschiedenheit nur vorübergehend von Wert sein.

Ferner gibt es noch Kompositionen, die wenig importiertes Gut verwenden. Da sie sich aber fast ausschliesslich der eben genannten äusseren Mittel der türkischen Volksmusik bedienen und im übrigen mehr aparte als tiefgehende Wirkungen anstreben, mithin also wenig vom Geist der alten türkischen Stücke ausstrahlen, sind sie auch nur als bedingt brauchbare Versuche anzusehen.

[„Bartók lässt grüssen! Aber auch die „Türkischen Fünf“, die genau dies getan haben. Hindemith wirft hier der Kunstmusik vor, dass sie keine Volksmusik ist. Das ist unfair – oder, was wahrscheinlicher ist, zeigt Hindemiths Dilemma, einerseits an den Aufbau „des“ türkischen Musiklebens denken zu müssen und diesen Aufbau mit dem Mittel der Schaffung einer Kunstmusikszene tun zu wollen oder müssen.]

Hier wie überall gibt es natürlich auch die am Anfang jeder Musikreform stehenden Versuche, die Volksmusik durch Aussetzung im vierstimmigen harmonischen Satz umzugestalten. Diese Methode hat nur für Harmonieschüler einigen Wert. Für die Praxis ist sie ganz auszuschalten, da sie **primitive Melodien mit einer hochentwickelten funktionalen Harmonik** zusammenkoppelt; dazu in einer Satzweise, die selbst in Europa ihren überragenden Wert für die praktische Musik eingebüsst hat. Auch die Umgehung der einfachen harmonischen Funktionen zugunsten weniger gebräuchlicher ist keine endgültige Lösung, wenn auch die so gebildeten Klänge der Verbindung mit dem Vorhandenen sicher mehr entgegenkommen.

[Inzwischen hat der Siegeszug von „Anadolu Rock“, „Arabesk“, „Pop Müzik“ und einigen anderen populären Genres gezeigt, dass jenseits der Kunstmusikszene sich „primitive“ (türkische) Melodien mit „funktionaler Harmonik“ vereinbaren lassen.

Unabhängig von der Brüchigkeit oder unbewussten Voreingenommenheit der bisherigen Argumentation ist Hindemiths Programm „Was ist zu tun?“, das im folgenden Kapitel entwickelt wird, höchst interessant und bemerkenswert, weil es im Grund eine musikalisch-kompositorische Praxis propagiert, für die es die Unterscheidung von Kunst- und Volksmusik nicht gibt.]

Was ist zu tun?

Es ist versucht worden, eine türkische Oper zu schreiben, die oben erwähnten Kompositionen haben ihre Aufführung erlebt; Staat und Partei haben Anregungen gegeben und nach bestem Wissen alles für die Geburt der nationalen Musik vorbereitet. Es fehlt nicht an Forderungen, die an die Komponisten gestellt werden: Schreibt uns Symphonien und Opern! Bietet uns Leistungen, die denen in Wien, Berlin und Paris gleichkommen, zeigt euch aber [53] zugleich als unverfälschte Türken! Wenn ihr schon in Europa studiert habt, muss es euch ein Leichtes sein die Musik zu schreiben, die wir brauchen!

Niemand kann dem Genie vorschreiben, wie es arbeiten und was es hervorbringen soll. Lebt der Schöpfer der türkischen Nationalmusik schon heute, wird er unbeeinflusst von allen schlagworthaften Thesen sein Werk vollenden und eines Tages seinem Volk darbieten. Wenn ich es trotzdem unternehme, den türkischen Komponisten hier Ratschläge zu erteilen, so geschieht es mit dem Wunsche, ihnen unnötige Umwege zu ersparen und Ihnen die **Erfahrungen**, die in der Arbeit um **die Wiedergeburt einer dem Volke verständlichen musikalischen Sprache in Europa gesammelt** worden sind, zugute kommen zu lassen.

Zunächst ist Zeit, Geduld und langsame Arbeit vonnöten; gerade hierfür fehlte es bisher an Verständnis. Einen Weg, zu dessen Bewältigung Europa hunderte von Jahren benötigte, kann die Türkei selbst bei Anspannung aller Begabungen und mit Ausnutzung aller Vorteile, die Erfahrung und fortschrittlichere Arbeitsmethoden heute bieten, nicht in wenigen Monaten zurücklegen. Jedem Chemiker oder Techniker gönnt man Zeit, seine Arbeiten im Laboratorium auszuprobieren, man weiss, dass oft Jahre vergehen, bis eines ihrer Produkte reif ist, der Oeffentlichkeit übergeben zu werden. Warum also soll, ein Erzeugnis künstlerischer Arbeit, das längere Zeit zum Ausreifen benötigt, und für das in der Türkei die Herstellungsbedingungen noch lange nicht so günstig sind wie auf anderen Gebieten, unüberlegt und in kurzer Frist herausgeschleudert werden? Der türkische Komponist muss sich darüber klar sein, dass sich vielleicht im ersten freudigen Anlauf Stücke bilden lassen, die den Zuhörer aufhorchen machen und zur Hoffnung auf eine sofortige Lösung des Problems berechtigen. Sofern er aber überhaupt ernsthaft arbeitet, wird er erst im Verlaufe seines Schaffens die Schwierigkeiten ganz erkennen und bei allem Fleiss und Talent wird er kaum eher als nach mehreren Jahren bemerkenswerte nationaltürkische Kompositionen schreiben können. Die öffentlichen Stellen dürfen in dieser Periode der Versuche und des langsamen Wachstums nicht auf die Vorführung repräsentativer Musik dringen. Die Entscheidung darüber, was vom Komponisten erwartet werden kann, darf nur ein erfahrener Fachmann treffen.

[54] Dem Komponisten ist nach Möglichkeit seine Arbeit zu erleichtern. Musiker, die auf Staatskosten in Europa studiert haben, sollten nicht zur Abgeltung der für sie ausgegebenen Gelder zu Arbeiten gezwungen worden, die sie vom Komponieren abhalten und so ihrer eigentlichen Pflicht entfremden - womit nicht gesagt ist, dass dem Komponisten damit eine bequeme Sinekure geschaffen werden müsse. Der Staat sollte vielmehr jede ernsthafte Regung zur Schaffung neuer Musik aufmerksam verfolgen und in jeder Weise unterstützen. Wie das zu geschehen habe, lässt sich nur von Fall zu Fall unterscheiden. Derzeit sind die Komponisten viel zu sehr mit den kleinen Anforderungen ihres beruflichen Tagesbetriebs beschäftigt, als dass sie übersehen könnten, wie weit die musikalischen Kräfte im türkischen Volke reichen. **Man schicke**

sie in die Provinz, lasse sie die Musik des Landes hören und mit den Bewohnern monatelang zusammenleben. Einstweilen wissen sie weder über die musikalischen Fähigkeiten noch Bedürfnisse grosser Teile ihres Volkes Bescheid. Erst wenn sie hierüber Erfahrungen gesammelt haben, werden sie ihre Arbeit in der richtigen Weise anwenden können. Sie müssen überhaupt einmal im **freien Austausch ihrer Gedanken und in der musikalischen Arbeit mit Nichtmusikern** erfahren, was für eine Rolle die Musik und der Komponist im Leben des Volkes spielen und in Zukunft spielen können. Das heisst wiederum nicht, dass die zukünftige Musik an der Drehbank, dem Webstuhl, in der Plantage oder hinter dem Maschinengewehr entstehen wird. Diese romantische Anschauung einer in der Anbetung alles Technischen befangenen Zeit ist in Europa längst überwunden und es ist zu hoffen, dass die Begabung der türkischen Komponisten, dass vernünftige Vorsorge des Staates den rechten Weg finden werden. So sicher wir wissen, dass Bach, Mozart und Beethoven ihr Leben nicht in Fabriken zugebracht haben, so gewiss ist es auch, dass sie nicht hinter ihren Schreibtischen zu weltfernen Künstlern versauert sind.

Sind äusserlich dem Komponisten alle Pfade geebnet, muss unverzüglich das Werk in Angriff genommen werden, das die **Grundlage aller kompositorischen Weiterarbeit in der Türkei sein wird: das schon früher erwähnte Volksliederbuch.** Eine **geregelt musikalische Volkserziehungsarbeit** ist ohne ein solches Werk ausgeschlossen. Den Komponisten würde damit eine Aufgabe gestellt, deren strenge Zweckmässigkeit sie zwingt, in kleinem Rahmen mit [55] gebundenen Kräften das Bestmögliche zu leisten - eine für ihre spätere freie Arbeit unerlässliche Vorbereitung.

In die Sammlung darf nicht ein einziges Stück aufgenommen werden, das nicht in der Praxis bei Anwesenheit aller Komponisten und anderer Interessenten ausprobiert und anerkannt worden ist. Die komponierten oder bearbeiteten Stücke sind darum in Zwischenräumen von einigen Monaten (in denen sich genügend Vorrat angesammelt hat) Chören und Instrumentalgruppen vorzulegen, die ausschliesslich aus Nichtmusikern bestehen, am besten stets wechselnden Vereinigungen. Da das Buch Musik vom ersten Intervallsingen über einstimmige Volkslieder, zweistimmige Volks- und Kunstmusik bis zu vierstimmigen Bearbeitungen und Kompositionen enthalten muss und bei der vorgeschlagenen Art des Ausprobierens Monate und Jahre bis zur endgültigen Fertigstellung des gesamten Materials vergehen werden, haben die Komponisten Gelegenheit, den bis jetzt überhaupt nicht vorhandenen Stil vom einfachsten Viertakter aus zu entwickeln. Fehlschläge sind auf diese Art eher zu vermeiden als wenn man ein Sammelwerk herausgibt, auf dessen Seiten sich die verschiedensten musikalischen Individualitäten ungehindert und ungestraft tummeln dürfen. **Der Nichtmusiker hat das letzte Urteil über ein Werk zu fällen, das er In Gebrauch zu nehmen hat;** der Komponist ist hierbei ausschliesslich Diener am Werk.

Erst nach diesem in gemeinsamer Arbeit hergestellten Werke werden die türkischen Komponisten in der Lage sein, wirkliche türkische Originalkompositionen schreiben zu können. Ihre technischen Fähigkeiten haben sich dann soweit angepasst, ihr Stil hat sich so gefestigt, und ist so allgemein gültig geworden, dass ihre Sprache in ihrer Heimat verstanden werden muss. Ein Komponist, der durch diese Schule gegangen ist, wird wissen, wie weit er die alten türkischen Vorlagen in seiner Musik verwenden kann. Ob er ihre Thematik zu Unterlagen für Variationen nimmt, ob er seine Themenbildung an ihr orientiert, ob er ihre Rhythmik übernimmt, ob er

intervallmässige, dynamische, klangliche Eigenheiten in die Kunstmusik einführt. Ich bin allerdings der Ansicht, dass bei einem auf dem vorgeschlagenen Wege erreichten hohen Stande des Könnens und klarer Erkenntnis der Aufgabe diese Fragen Ihre Wichtigkeit einbüßen. Der Komponist wird dann **im Geiste der alten Volksmusik schaffen**. Wie seine Schöpfungen aussehen werden, können wir nicht ahnen. Vielleicht übernehmen sie das Äussere der Volksmusik vielleicht arbeiten sie mit gänzlich anderen Mitteln. [56] Eins ist sicher : Sie werden allen Türken zum Herzen sprechen, weil sie in einem tieferen Sinne türkische Werke sind als die nur äusserlich sich auf die Tradition stützende Musik.

Das klingt fast wie eine Forderung zur Vermeidung der Volksmusik in den Werken der Komponisten. Aus dem Vorangegangenen ergibt sich aber, dass eine über die blossen Elemente der Volksmusik hinauswachsende Kunst nur durch tiefstes Versenken in die **Urkräfte musikalischer Gestaltung, die sich Im Volkslied kundtut**, gewonnen werden kann. Aus dieser Wurzel hinauswachsend steht dem türkischen Künstler der Weg zu den grössten Schöpfungen offen. Sie werden daheim und in der weiten Welt mehr über die kunstschöpferischen Kräfte der Türkei aussagen, als alle nach fremden Muster hergestellte Kompositionen, die nur äusserlich mit nationalen Elementen verbrämt erscheinen.

Zusammenfassend sei festgestellt, dass den türkischen Komponisten die Aufgabe gestellt ist, von ihrem bisherigen Individualismus abzulassen, sich von der ausschliesslichen Behandlung technischer Probleme abzuwenden, sich zur gemeinsamen Arbeit zusammenzufinden, ihre Kraft vollkommen in die Schöpfung einer **allgemein verständlichen Musik** zu setzen. Es gibt zweifellos verschiedene Wege zu diesem Ziel, ich halte aber das einmütige Errichten eines *der* Volkserziehung dienenden Musiksammelwerkes für lehrreicher als alle anderen Unternehmungen. Bei dem in der Türkei fast noch weniger als andernorts vorhandenen Sinn für künstlerische Zusammenarbeit werden die Komponisten schwerlich allein die rechte Arbeitsweise finden. Der Staat berufe darum einen auf diesem Gebiete bewanderten Fachmann aus Europa, unter dessen Führung die einheimischen Komponisten an Ausarbeitung des Volksmusikbuches zu wirken haben.

[Hindemiths schlägt hier eine „Prozess-Lösung“ angesichts der Tatsache vor, dass alle herkömmlichen Versuche, die Entwicklung einer türkischen Kunstmusik auf der Ebene des musikalischen Materials zu lösen, abzulehnen sind. Er fordert eine komplett neue musikalische **Praxis** des Komponierens. Die anstehende Aufgabe ist im stillen Kämmerlein der Komponierstube nicht zu bewältigen.

Wie im Sozialismus üblich werden die Komponisten zunächst aufs Land geschickt. Dort sollen sie zur Achtung der musikalischen Leistung der Laien erzogen werden und sollen sich aktiv mit „dem Volk“ auseinandersetzen. Als kompositorische Aufgabe fällt ihnen zu, die gehörte Musik aufzuschreiben und vorsichtig mehrstimmig (also westlich) zu arrangieren, um sie sodann in der musikalischen Praxis von (Volks-)Chören bewerten zu lassen. Nach dieser „Schulung“, die ihren sichtbaren Ausdruck im „Volkschorliederbuch“ finden soll, sind die Komponisten mutmaßlich in der Lage, ganz aus sich heraus „richtig“ zu komponieren.

Aus Sicht „des Volkes“ bzw. der Laien, wie es Hindemith meist nennt, ist dieser Prozess zugleich eine Art musikalischer Bildung hin zum aktiven Teilnehmer am (neuen) türkischen Musikleben,

in dem das Volk dann mit Kunstmusik mit demselben Bewusstsein und Verständnis umgeht wie ehedem mit Volksmusik. Sieht man sich Hindemiths Konzept des Volkschorliederbuches an, so wird deutlich, dass er als das entscheidende Ziel der musikalischen Erziehungsarbeit die Akzeptanz von Mehrstimmigkeit sieht.]

Teil 2 / 1936 [Seiten 26-28]

2. April 36.

Chorliederbuch.

Was ist dem türkischen Volke mehrstimmige Musik? Dem an Konzertveranstaltungen, Grammophonplatten und Rundfunkdarbietungen gewohnten städtischen Hörer¹ ist sie zwar ein geläufiger Eindruck, als Sänger oder Spieler jedoch kommt nur ein verschwindend kleiner Prozentsatz der Bevölkerung mit ihr in Berührung. Da das stete gedankenlose Anhören von Musik nur geringen erzieherischen Wert hat, andererseits auch nicht jeder Einwohner geregelten Musikunterricht erhalten kann, muss den Stellen, die sich mit der musikalischen Volksbildung befassen - den Schulen aller Art, den Volkshäusern und allen sonstigen Kulturpflanzstätten - mit dem Chorliederbuch ein Mittel in die Hand gegeben werden, weite Volkskreise, zumal die Jugend, zum **Erlernen mehrstimmiger Tonsätze** langsam und systematisch zu erziehen. Das geschieht am schnellsten und gründlichsten durch den Chorgesang. Hier ist das tätige Streben an gemeinsam zu erreichendem Ziel wertvoller als einsames Studieren oder Theoretisieren, ein von hundert Chorsängern erarbeiteter Satz bedeutet für die lebendige Musik des Landes mehr als das schönste Orchesterkonzert. Für die Pflege der erfreuenden und erhebenden Zierpflanzen im musikalischen Garten ist schon einiges geschehen, nunmehr muss zur Kultivierung der Nutz- und Nahrungspflanzen geschritten werden.

Für das Chorliederbuch gibt es keine Vorbilder, da die Chorbücher anderer Länder stets einen Verbraucherkreis voraussetzen, der von Kindesbeinen an mit der Ausführung mehrstimmiger Musik vertraut ist. In der Art der Stoffverarbeitung *und* der Zielsetzung lassen sich am ehesten Parallelen ziehen zu den grossen deutschen Sammlungen von Volksliedsätzen im 16. Jahrhundert (Rhaw, Forster, Ott), da aber in der türkischen Arbeit das Hauptgewicht auf den erzieherischen Wert gelegt wird, da auch das zugrundeliegende Volksliedmaterial anders geartet ist, muss für sie eine eigene Gestalt, für die Lieder eine eigene Bearbeitungsweise gefunden werden. Bei dem Mangel an Erfahrungen ist es nicht ausgeschlossen, dass während der Arbeit der Gesamtplan, der Satzstil oder die Arbeitsweise sich ändern. Es sollen zunächst 2 Hefte Lieder geschrieben werden; die Arbeit wird später fortgesetzt mit Beherrschung der Lehren, die aus der praktischen Anwendung dieser beiden Lieferungen sich ergeben.

Das ganze Werk wird ungefähr 6 - 8 Hefte umfassen. Die drei ersten werden nur zweistimmige Sätze enthalten, die übrigen dreistimmige. Bei den Sängern werden lediglich Notenkenntnisse vorausgesetzt, das Gefühl für den Zusammenklang wird durch einfachste Intervallübungen geweckt, die einem Lied entnommen sind: Danach wird der zweistimmige Satz von seinen primitivsten Formen, der strengen Parallelführung, dem Orgelpunkt, dem Bourdon über harmonisch bewegtere Stücke

bis zu kontrapunktischen Bildungen hin entwickelt; auch die dreistimmigen Stücke werden im gleichen Sinne angeordnet. Jedes Heft wird gegen 20 Lieder enthalten. Davon werden 15 Bearbeitungen türkischer Volkslieder mit den dazugehörigen Übungen sein, der Rest besteht aus eigenen Arbeiten der jungen türkischen Komponisten.

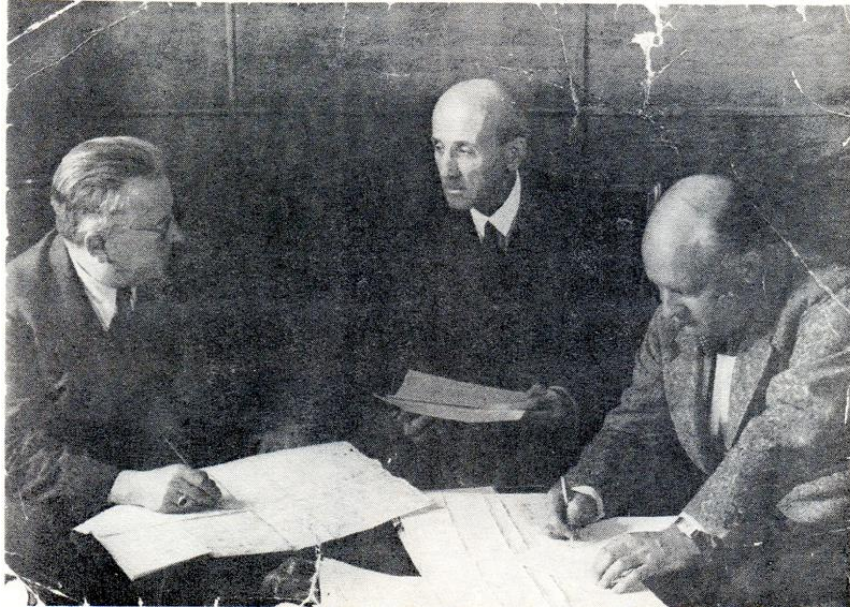
Die Volkslieder werden der Sammlung des Istanbuler Konservatoriums entnommen; soweit für die ausgewählten Stücke Grammophonplatten zur Verfügung stehen, werden sie zu Rate gezogen. Bei Liedern mit ungeeignetem, verstümmeltem oder unverständlichem Text müssen andere Worte unterlegt werden. Für die Originalkompositionen werden die Komponisten entweder ältere Texte verwenden oder sich Verse von Dichtern schaffen lassen. Den Liedern werden Notizen über Herkunft und Stil sowie Anweisungen für die Einstudierung beigegeben; zum ersten Heft gehört ein Aufsatz über den Zweck der Sammlung und die Art der Kompositionen und Bearbeitungen. Die Aufgabe liegt einstweilen in den Händen der Herren Necil Kasim, Hasan-Ferit und Ulvi Cemal; ich bin bei ihren Sitzungen anwesend und berate, unterstütze und beaufsichtige sie in der Arbeit. Wenn nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten das Werk Fortschritte macht, empfiehlt es sich, weitere Mitarbeiter zuzuziehen. Das erste Liederbuch dürfte in 3 Wochen vorliegen.

Um dem Werke grosse Verbreitung zu sichern, darf der Vorkaufspreis nicht hoch sein; mit einer derartigen Veröffentlichung wird das Ministerium kaum Geschäfte machen wollen, ein Preis von 15 - 20 Kuruş für das Heft dürfte sich darum leicht einhalten lassen. Für den Druck stehen verschiedene Systeme zur Verfügung.

[28] Den besten Eindruck machen gestochene Noten; der Notenstich ist allerdings verhältnismässig teuer, weil in der Türkei keine Stecherei besteht und deshalb eine europäische Firma beauftragt werden müsste. Das Werk bekäme dann allerdings ein Gewand, das der auf seine Erzeugung verwendeten Sorgfalt und seinem grossen Zwecke entspräche. Im Lande selbst lassen sich Noten mittels Autographie oder Durchleuchtung herstellen; beides Druckarten, welche die Reichsdruckerei erledigen kann. Da bei diesen Systemen die Druckplatten nach handgeschriebenen Noten hergestellt werden, die schönste Kopistenschrift aber niemals die Glätte und Lesbarkeit des Stichs erreicht, stehen derartige Drucke an Wert hinter gestochenen Noten zurück, tun aber bei sorgfältiger Ausführung genügend gute Dienste.

Es ist selbstverständlich, dass die Komponisten für ihre Arbeit bezahlt werden. Einen Anhalt für die Höhe des Honorars könnte die Bezahlung der vor kurzem vorgenommenen Übersetzung deutscher Lieder in's Türkische bieten. Dort wurde jedem an der Arbeit Beteiligten für ein Lied 30 Lt bezahlt. Ich empfehle, auch hier für jedes abgelieferte Lied diese Summe auszuwerfen. Das Ministerium würde damit alle Rechte an der Komposition oder Bearbeitung erwerben. Vergeblich gemachte Versuche und unbrauchbare Lieder werden nicht honoriert, auch das Besorgen der Texte und die etwaige Zusammenarbeit mit Textdichtern geht auf Kosten der Komponisten.

[Das Konzept des Chorliederbuches wird nochmals im Rahmen eines „Programms“ für die Musikerziehung an allgemeinbildenden Schulen erläutert. Siehe unten ab Seite [37] Mitte!]



Ernst Praetorius (Dirigent), Rauf Yener (Direktor des Konservatoriums), Paul Hindemith

[Kurze Anmerkung zum Musikunterricht in der Türkei: „Musik“ ist für alle Klassen seit 1924 in der Türkei ein Pflichtfach – allerdings nur auf dem Papier, weil die allgemeine Schulpflicht bis heute nicht vollständig durchgesetzt ist. Ausgebildete Musiklehrer/innen gab es nur jenseits des Pflichtunterrichts an den „Mittelschulen“ (ab 6. Klasse), in den Pflichtschulen unterrichteten „normale“ Allround-Lehrer. Unterstützt wurden diese gegebenenfalls durch Aşiks (Volksänger), die an Volksbildungshäuser (kültür evleri) wirkten².]

Teil 1/ 1935 [Seiten 36-38]

[36] Musikunterricht in Schulen

Um den Musikunterricht in den Schulen ist es derzeit schlecht bestellt. Die Planlosigkeit der Musiklehrerbildungsanstalt, über die ich in den betreffenden Kapiteln meiner Vorschläge ausführlich berichtet habe, wirkt sich hier voll aus.

In den Musikstunden hörte ich in verschiedenen Schulen in Ankara europäische Volkslieder. Allerdings auch zurechtgestutzte Opernarien, Operettenstücke und das Variationenthema der 9. Symphonie auf primitive Art zweistimmig gesetzt! Ich halte diese Verpflanzung fremder Erzeugnisse nicht für richtig, Die Schüler lernen notgedrungen nur den klanglichen und formalen Ablauf der Lieder kennen, Der Wert eines Volksliedes liegt aber nicht nur in dem musikalischen Eindruck, den es hinterlässt, sondern in den Empfindungen, die durch volkliche, landschaftliche und zeitliche Beziehungen im Sänger erweckt werden. Diese können den hiesigen Schülern nicht mit fremden Volksliedern übermittelt werden. Das Liedgut für den Schulunterricht ist daher den herrlichen Vorräten der alten kräftigen türkischen Volksmusik zu entnehmen. Für den Komponisten entsteht die unerhört wichtige Aufgabe, das Material so zu

² Im ganzen Landkreis Dalaman (Provinz Muğla) konnte ich 2010 noch keinen einzigen „ausgebildeten“ Musiklehrer für die Klassen 1 bis 8 entdecken, jedoch Saz-Spieler [„Aşiks“], die nachmittags Musik-AG's abhielten.

fassen, dass es den erweiterten Bedürfnissen des Chorgesanges und des Klassenunterrichts entspricht und doch seine Gestalt so bewahrt, dass es zum Herzen der Singenden spricht. Sind nach zahlreichen Versuchen die stilistischen und technischen Fragen solcher Bearbeitungen geklärt, hat der Staat die Herausgabe eines Volksliederbuches zu veranlassen, das die Schüler von einfachsten Uebungen zu mehrstimmigen Sätzen führt. Ohne ein solches Hilfsmittel ist kein geregelter Schulmusikunterricht möglich, es ist als die bedeutsamste Grundlage der musikalischen Volksbildung möglichst sofort vorzubereiten.

[Die folgende Abhandlung, in der das Primat des Musikmachens gegenüber dem Musikhören für die pädagogischen Praxis entwickelt wird, ist in mehrfacher Beziehung interessant. Zum einen, weil Hindemith hier suggeriert, es habe in Mitteleuropa eine „Einsicht“ in die Devise „erst das Tun, dann das Hören und Denken“ gegeben. Er scheint hier Ideen der Jugendbewegung zu verabsolutieren. Zum anderen scheinen Hindemiths Äußerungen auch als eine Reaktion auf die zunehmende Bedeutung der Massenmedien und der „Allgegenwärtigkeit“ von Musik. An anderer Stelle der „Vorschläge“ geht Hindemith allerdings weniger rigoros mit Radio und Schallplatte um.]

[37] Volksmusik

Die Anschauung, dass das Konzert die alle anderen überragende Form der Musikausübung sei und dass die musikalische Ausbildung nur im Hinblick auf den Konzertvortrag zu geschehen habe, hat in Mitteleuropa besserer Einsicht weichen müssen.

Nach dem Kriege war das Konzertwesen zusammengebrochen. Wirtschaftliche und politische Nöte, das Hinschwinden der älteren, kunsterfahrenen Generationen, die begriffliche Verständnislosigkeit einer in der harten Schule des Krieges gross gewordenen Jugend - sie sind zweifellos der äussere Anlass einer grossen inneren Wandlung. Der tiefere Grund liegt aber in der seit Jahrzehnten herangezuchteten Einstellung auf ausschliessliches Hören, die das Konzert vom Musikfreund fordert. Sie ist so ungesund wie eine einseitige Ernährung.

Wenn es möglich wäre, das Volk durch dauerndes Verabreichen grosser Musikmengen zum verständigen Hören und damit zum richtigen Genuss zu erziehen, hätte mit der Einführung des Grammophons und des Radios das goldene Zeitalter der Musik anbrechen müssen. Statt dessen erlebten wir eine sinnlose Ueberschwemmung mit dem Geräusch degradiertes Töne, die dem Musikleben schliesslich vollends den Garaus gemacht hätte, wäre nicht rechtzeitig der Rückweg zur Natur entdeckt worden: Die Erziehung zur aktiven Teilnahme. Der Gesang ist den Menschen eingeboren, das Instrumentenspiel ist so alt wie irgend eine menschliche Betätigung; sie allein erziehen zum richtigen Musikverständnis.

Die Grundforderung muss also lauten: **zuerst selber singen und spielen, dann hören lernen.**

Auf welche Art ist das Volk zu Gesang und Spiel zu erziehen ?

In Deutschland haben sich Unterrichtsformen herausgebildet, die auch in der Türkei leicht einzuführen sind. Als Anfangsstufe kennen wir die sogenannten "**Offenen Singstunden**". Ein

erfahrener Leiter übt je nach den Fähigkeiten der Anwesenden, nach dem Gehör, nach Handzeichen oder Noten. Volkslieder und' leichte Kunstmusik ein. Erst einstimmig in kleinen Gruppen bis eine gewisse Vollkommenheit in Ton und Ausdruck erreicht ist. Dann Zusammenfassung der Gruppen, bis alle zusammen singen könne. [38] Zwischendurch Erläuterungen des textlichen und musikalischen Liedinhalts.

Weiterarbeit: ein zweites Lied, Erlernung einer einfachen Zweistimmigkeit. Bei gleichbleibendem Teilnehmerkreis lassen sich die Leistungen von Mal zu Mal steigern. Von den einfachen Singstunden, an denen der ganz musikunkundige Mann von der Strasse teilnimmt, bis zum schon ziemlich komplizierten Kanon- und Mehrstimmigsingen gibt es eine Unzahl Abstufungen.

Diese Arbeit übertrage man in Ankara einem Fachmann aus Europa. Bis jetzt gibt es kein Publikum, das bereit wäre, zu solchen Veranstaltungen zu gehen. Die Partei kann es heranbilden, indem sie einen gelinden Druck auf die Bevölkerung ausübt: Wird diese über den Sinn der Veranstaltung aufgeklärt, arbeitet sie erfahrungsgemäss gerne mit, umsomehr, wenn der Leiter es versteht, die Leute zu begeistern. Seine grösste Sorge wird die Auswahl des Singguts sein. Es muss türkischer Herkunft sein, aber die Form, in der es dem Chorgesang und dem veränderten Zweck angepasst wird, ist nicht leicht zu finden. Monatelang werden vielleicht Fehlschläge die Arbeit hemmen; Geduld, ständiges Versuchen und guter Wille aller Beteiligten ist Voraussetzung.

Hat sich eine Form für die Arbeit herausgebildet, werden in den anderen Städten nach den in Ankara gemachten Erfahrungen Singstunden eröffnet. Die Leitung übernehmen Schüler der Musikschule, die für diese Aufgabe speziell ausgebildet wurden und in den Ankaraner Singstunden sich eine genügende Praxis erworben haben.

Auf dem in den Singstunden bereiteten Boden lässt sich die Weiterbildung des Volkes vornehmen. Ständige Chorvereinigungen werden gebildet, Liebhaber-Orchester entstehen, Volksmusikschulen und Hörerkurse lassen sich einrichten. Wenn der tragfähige Grund gelegt ist, hängt der Fortschritt der Arbeit nur von der Ausdauer, dem guten Willen und der musikalischen Ueberzeugung der Ausbildenden ab, vorausgesetzt, dass ihnen die Partei die grössten Hindernisse beseitigt und unverständigen Kritikern gegenüber, die bei diesem neuen Unternehmen zahlreicher und schädlicher als sonst sein werden, den Rücken stärkt.

[Von Hindemiths Konzept einer „Erziehung zur Mehrstimmigkeit“ ist heute in den Schulbüchern der Türkei wenig zu finden. In den 2012 offiziell in der Türkei eingeführten Musikschulbüchern findet man: Klasse 1 bis 3 alle Lieder ganz ohne Noten, Klasse 4 bis 5 Einführung der Notenschrift für (als bekannt vorausgesetzte) Lieder, Klasse 6 einstimmige (oft rhythmisch recht komplizierte) Lieder teilweise mit Rhythmusbegleitung³, Klasse 7 Mehrstimmigkeit nur über Kanon sowie ein Lied mit Bordunbegleitung, Klasse 8 weiterhin so gut wie keine Mehrstimmigkeit. Akkorde oder „funktionalharmonische Begleitung“ mittels Akkorden gibt es

³ So habe ich 2010 Musikunterricht in Istanbul in der 6. Klasse auch erlebt: Gesang mit Rhythmusbegleitung auf selbst gebastelten Instrumenten.

überhaupt nicht. Dies steht in gewissem Gegensatz zu zahlreichen Volksliederausgaben, die häufig an geeigneter und auch ungeeigneter Stelle den Melodien Akkordsymbole beigegeben⁴.

Interessant ist Hindemiths Einschätzung des Istanbuler Konservatoriums, das letztendlich aus der Musikabteilung des osmanischen Hofes als „Elite-Hochschule“ hervorgegangen ist und sich bereits stark an westlichen Vorbildern orientierte und das europäische Istanbuler Musikleben versorgte. Hindemith kritisiert erstaunlich offen: Solch ein Konservatorium diene überhaupt nicht der musikalischen Volksbildung und produziere weitgehend arbeitslose Hochqualifizierte. – Ein Argument, das man heute durchaus auch in Deutschland hören kann.]

Teil 1/ 1935 [Seiten 47-48]

Istanbul – Befund und Vorschläge

Wie schon vorher erwähnt, macht eine kurzsichtige Steuerpolitik das Veranstellen von Konzerten in Istanbul unmöglich⁵. Wer sich hören lassen will, ist auf ein nichtzahlendes Publikum oder Privatzirkel angewiesen, beides ist wenig verlockend. So kommt es, dass anstelle des freien Wettbewerbs ein interner Musikbetrieb mit allen seinen Schwächen getreten ist, in dessen Mittelpunkt das Konservatorium als Hauptpflgestätte der Musik steht. Es ist ganz nach dem Muster der veralteten europäischen Konservatorien eingerichtet, in denen die Musik teils als Lebenselement des Virtuosen, teils als vornehmes Bildungsmittel des wohlhabenden Bürgers angesehen wird, in denen für die musikalische Bildung des Volkes so gut wie nichts geschieht. Pianisten und andere Instrumentalisten werden unbekümmert ausgebildet, obwohl es feststeht, dass nach Abschluss ihrer Ausbildung kaum Bedarf für ihre Leistungen sein wird. Sänger und Sängerinnen studieren so eifrig, als ob ihnen allen Anstellungen an einer Reihe türkischer Opernhäuser und Musikschulen sicher wären. Das ist umso bedauerlicher, als sich auch in dieser Schule viele begabte Schüler befinden, die durch die Ziellosigkeit des leerlaufenden Unterrichtsapparates zu Musikanschauungen erzogen werden, die erst nach Jahren in der Türkei allgemeine Geltung haben werden.

Das Lehrermaterial ist ungleich. Neben vorzüglichen Stunden nach bestem europäischen Muster sah ich tadelnswerten Unterricht. Die Enge des trotz der Grösse der Stadt kleinstädtischen Musikbetriebs bringt es mit sich, dass selbst den in Europa ausgebildeten Lehrern die Anregung und der Wettbewerb fehlt. Ehrgeiz und Eifer lassen nach, der Wunsch nach künstlerischer Weiterbildung erlischt, an seine Stelle treten persönliche Plänkeleien.

Die Ergebnisse, welche die Ausbildung an dieser Schule erzielt, sind bei der höheren Qualität der Lehrerschaft und der meist gründlicheren Vorbildung der Schüler naturgemäss bessere als in Ankara. Gerade die Möglichkeiten aber, die hier für die Heranbildung fähiger Musiker gegeben sind, verpflichten unsomehr zu einer verantwortungsbewussten Teilnahme an der musikalischen Volkserziehung. Es geht nicht an, dass die beiden Musikschulen des Landes in verschiedenem Sinne wirken.

⁴ Zum Beispiel der 4-bändigen Ausgabe „Şarıl Türkülür ve Oyun Havaları“ [Türkische Lieder und Tanzweisen] von Mehmet Gündüz.

⁵ 80% der Einnahmen aus Eintrittsgeldern müssen abgeführt werden, so dass fast alle Konzerte „privat“ stattfinden.

Ich schlage darum vor, das Istanbuler Konservatorium zu einer Schule umzugestalten, die nach denselben Grundsätzen arbeitet, wie die nach meinen Plänen einzurichtenden Schule in Ankara.

[48] Das bedeutet Einstellung der gesamten Ausbildung auf die Erfordernisse der musikalischen Volksschulung, was ohne Schwierigkeit zu erreichen ist, wenn man einen erfahrenen europäischen Musiker als Berater zuzieht und einen Spezialisten für Volksmusik engagiert mit der Verpflichtung, nach den an der Schule in Ankara erprobten Richtlinien zu arbeiten.

Wird der Bau eines neuen Schulgebäudes geplant, ist auf genaue Zusammenarbeit von Musiker und Architekt zu dringen, damit ein seinem Zweck restlos genügendes Haus entstehe.

Nach meiner mit dem Unterrichtsministerium vereinbarten Reiseroute blieben mir für Istanbul knapp zwei Tage. Diese Zeit genügte zwar, um die vorstehenden Feststellungen zu machen, es ist aber selbstverständlich, dass zu einer genauen Erkundung der Musikverhältnisse einer so grossen Stadt ein längerer Zeitraum vonnöten ist. Wenn auch ein genaueres Studium kein wesentlich anderes Ergebnis haben würde, so käme wahrscheinlich eine Anzahl interessanter Einzelheiten zum Vorschein, die sehr wohl besondere Beachtung verdienten und die leicht in den allgemeinen Aufbauplan eingegliedert werden könnten.



Teil 2

Ausbildung von Musiklehrer/innen an allgemeinbildenden Schulen

[Bis 1993 galt in der Türkei nur Schulpflicht für die Klassen 1 bis 5, d.h. noch im Jahre 1993 war ein Kind mit elf Jahren „entpflichtet“ und wurde ins Leben entlassen. Tatsächlich gingen aber keineswegs alle Kinder überhaupt auf die Schule: im Istanbul Stadtteil Bağcılar liegt die Analphabetenquote der Frauen heute bei 58%, die der Männer bei 30%. - Die Musikhochschulen nahmen daher Kinder zwischen 12 und 14 Jahren auf und unterhielten eine Abteilung, in der man so etwas wie den Stoff der „Mittelschule“ lernte. 1993 wurde die 8-jährige, im Herbst 2012 die 12-jährige Schulpflicht eingeführt. Wie stets in der Türkei, auf dem Papier. Die „Reform“, die die AKP gegen den Widerstand der anderen Parteien durchgezogen hat, hatte vor allem das Ziel, die Hatip-Schulen aufzuwerten und damit als Imame ausgebildeten Mittelschülern den Zugang zu den Universitäten zu ermöglichen.

<i>Bildungsstufe</i>	<i>Institution</i>	<i>Programm</i>	<i>Dauer</i>	<i>Inhaltsbereiche</i>
Grundstufe-I (Kl. 1-5)	Keine fachspezifische Lehrerausbildung: Lehrerausbildung an „Dorfinstituten“ (Köy Enstitütleri) – dörfliche Volksmusik (Aşık)			
Grundstufe-II (Kl. 6-8)	Universität - Pädagogische Fakultät	Diplomstudiengang: „Musiklehreraus- bildung“, 2012 „Undergraduate“	8 Semester	überwiegend „westlich“, ab 1969 graduell Integration türkischer Musik
Mittelstufe (Kl. 9-11)				

Teil 2 / 1936 [Seiten 43-49]

B. Musiklehrerseminar.

1. Das Seminar bildet Musiklehrer für Mittelschulen und Lehrerseminare aus.
2. Die Direktion ist die gleiche wie die des Konservatoriums.
3. Einteilung des Schulplanes wie unter 4 der Abt. A.
4. Das Lehrpersonal soll nach *seinen* künstlerischen, pädagogischen und menschlichen Fähigkeiten auf möglichst hoher Stufe stehen. Für besonders begabte Schüler können die Lehrer des Konservatoriums herangezogen werden.
5. Bedingungen für die Schüleraufnahme sind
 - die türkische Staatsangehörigkeit,
 - untere Altersgrenze 12, obere 14,
 - körperliche und geistige *Eignung* zum Lehrerberuf,
 - der mit dem Zeugnis "gut" abgeschlossene Besuch der Volksschule,
 - das Bestehen der Aufnahmeprüfung.
6. Die Aufnahmeprüfung stellt Gehör, „Musikalität“ und *Eignung* der Bewerber fest. Diejenigen mit musikalischen Vorkenntnissen erhalten den Vorzug. Die Aufnahme erfolgt zunächst probeweise. Erst nach Bestehen der ersten Jahresprüfung wird der Schüler endgültig aufgenommen. Eintritt in die Schule ist nur zu Beginn des Wintersemesters möglich, die Aufnahmeprüfung findet dementsprechend an einem von der Direktion festgesetzten Termin kurz vor Semesteranfang statt, sie wird von einer Kommission vorgenommen, die aus

dem Direktor, dem künstlerischen Leiter und je einem Lehrer für Klavier, Gesang und Violine besteht. Die Direktion bestimmt die Lehrer, die hinzuzuziehen sind, kann, falls sie es für nötig hält, die Kommission durch Bestimmung weiterer Lehrer vergrössern. Der Neueintretende hat keine freie Lehrerwahl, er wird nach Massgabe der Schulbedürfnisse eingeteilt.

7. Die Schule ist ein Internat, die Ausbildung ist kostenfrei.

8. Die Schülerzahl darf 80 nicht übersteigen. Eine höhere Zahl bedingt Erweiterung der Schul- und Internatsräume und Vergrösserung der Lehrerzahl. [44]

9. Die Ausbildung erstreckt sich auf allgemeinwissenschaftliche und musikalische Fächer. Für alle Einzelheiten der ersteren (Lehrer, Lehrpläne, Zeugnisse, Prüfungen) dienen die Vorschriften für Mittelschule in sinngemässer Anwendung als Grundlage. Der Musikunterricht umfasst Geigenspiel, Sologesang und Klavierspiel, je zwei halbe Unterrichtsstunden wöchentlich; Musiktheorie im Klassenunterricht, beginnend bei der Elementartheorie und endend im dreistimmigen Kontrapunkt; Formenlehre, Instrumentenkunde, Musikgeschichte; theoretische und praktische Pädagogik, Gehörbildung, rhythmische Gymnastik; Chorsingen, Geigenchor; ferner Mitwirkung im Schorchester des Konservatoriums und in Kammermusikübungen.

10. Das Studium dauert sechs Jahre. Der musikalische Unterrichtsstoff ist durch genau ausgearbeitete Lehrpläne auf diese Zeit zu verteilen, den Lehrern ist im Rahmen der Lehrpläne eine beschränkte Freiheit in Bezug auf Unterrichtsmaterial und -methode eingeräumt.

11. Die zum Studium notwendigen Noten und Instrumente und deren Zubehör werden den Seminaristen von der Schule zur Verfügung gestellt, auch Reparaturen werden im Hause ausgeführt, Eigene Instrumente können mitgebracht werden. - Zur Kontrolle des Zustandes von Instrumenten und Noten wird in jedem Semester mindestens ein Appell abgehalten. Nach Beendigung des Studiums kann bedürftigen Schülern, die sich durch Fleiss und Talent ausgezeichnet haben, eine Geige als Geschenk überwiesen werden. Ein Anspruch hierauf besteht jedoch nicht.

12. Die Absätze 13 [regelmäßige Teilnahme am Unterricht], 15 [Schulbibliothek], 17 [nicht-öffentliche Vortragsabende] der Abteilung A gelten auch für das Seminar.

13. Die Seminaristen dürfen sich in keiner Weise ausserhalb der Schule musikalisch betätigen.

14. Jährlich vor Ende des Sommersemesters werden die musikalischen Leistungen aller Seminaristen durch die Direktion und das Lehrerkollegium geprüft. Am Schlusse der Ausbildungsjahre hat der abgehende Seminarist eine Abschlussprüfung abzulegen. Über die Prüfungen und die zugehörigen Zeugnisse siehe die Prüfungsordnung.

15. Entschliesst sich während des Studiums ein Seminarist, den [45] Schulmusiklehrerberuf aufzugeben und Orchester- oder Militärmusiker zu werden, so kann er, wenn die Direktion von seiner Begabung überzeugt ist, mit ihrer Einwilligung nach den im Abschnitt A niedergelegten Bestimmungen in das Konservatorium eintreten.

[46] Anmerkungen zu B.

Zu 4. Der jetzige Zustand, in dem die Schüler den meisten ihrer Lehrer in Dingen allgemeiner Bildung weit überlegen sind - unter den Lehrenden finden sich noch Analphabeten - lässt sich wegen Mangel an geeigneten Lehrkräften leider erst allmählich beseitigen. Der Teil der türkischen Lehrerschaft, welcher den Anforderungen in keiner Weise gewachsen ist, muss bei nächster Gelegenheit durch geeignetere Persönlichkeiten ersetzt werden. Die fähigeren Lehrer, die in künstlerischer und besonders in pädagogischer Beziehung ebenfalls viele Wünsche offen lassen, sollten vom Mini-

sterium über ihre Mängel aufgeklärt werden mit dem Hinweis, ihre künstlerischen Leistungen einer ständigen Revision zu unterwerfen und ihre pädagogischen Kenntnisse durch Studium der Fachliteratur zu erweitern.

Zu 6. In den vergangenen Jahren ist eine grosse Anzahl Schüler aus allen möglichen anderen als musikalischen Gründen aufgenommen worden. Ferner sind die meisten der externen Schüler ins Internat eingeschlüpft, obwohl dieses nur für 120 Insassen eingerichtet ist. Die übergrosse Schülerzahl (150) erschwert ungemein den Unterricht, das Üben und die Beaufsichtigung. Bei der nächsten Prüfung müssen die unfähigen Schüler abgestossen werden, in Zukunft ist bei den Aufnahmeprüfungen darauf zu achten, dass nur wirklich talentierte und für den Lehrerberuf geeignete Bewerber ausgewählt werden.

Zu 8. Dieser Zahl ist die Fassungskraft des Internats (120) zugrunde gelegt. Zehn Plätze müssen für die Schüler reserviert werden, die für die Orchesterausbildung ausersehen sind (s. A, 22), weitere 10 für die Anwärter der Militärmusikausbildung (ebenda), und schliesslich sind für die Schüler der Theaterschule zwanzig Plätze vorgesehen.

Zu 9 und 10. Bisher wurden die Schüler auch im Spielen der übrigen Instrumente unterrichtet; da sie in ihrer zukünftigen Stellung kaum Verwendung für Kenntnisse im Hornblasen oder Cellospielen haben, wird ab Herbst die Ausbildung ausschliesslich auf Gebiete beschränkt, die dem Schulmusiklehrer von Wichtigkeit sind. Mit dem Geigenspiel muss gleich im ersten Schuljahr angefangen werden, der Gesangunterricht beginnt erst nach der Mutation; [47] Klavierspiel vom dritten Schuljahr an. Die bisher übliche Methode, den Theorieunterricht in Klassen (bis zu 36 Schülern) und in geschlossenen Jahrgängen zu erteilen, ist tadelnswert. Eine Theorieklasse darf nicht mehr als 4 - 6 Schüler in der Stunde umfassen, ausgenommen sind die Kurse für Elementartheorie und Gehörbildung, die auch weiterhin in grösseren Klassen abgehalten werden können. Wie beim Instrumentalstudium muss auch im Theorieunterricht das Unterrichtspensum den Leistungen des Schülers bzw. der Schüler einer Gruppe angepasst werden, keinesfalls darf einem starren Lehrplan und einer jahrgangweisen Gruppierung [Anmerkung: Für den allgemeinwissenschaftlichen Unterricht bleibt die jahrgangweise Einteilung bestehen.] zuliebe das Talent zurückgehalten oder Faule, Unbegabte oder Schwerfällige durch eine vorgeschriebene Aufgabenmenge hindurchgejagt werden.

Theoriekenntnisse, die über die Harmonielehre hinausgehen, wird der Schulmusiklehrer kaum verwenden können, der Unterricht im Kontrapunkt ist deshalb nur den hierfür besonders begabten und genügend fortgeschrittenen Schülern zu erteilen. Im allgemeinen ist statt zu reichlicher trockener theoretischer Arbeit die praktische Belehrung durch ständige Berührung mit der lebendigen Musik anzustreben.

Anstelle des bisherigen französischen Unterrichts empfehle ich, das für den Musiker notwendiger Deutsch einzuführen. Die wichtigsten musiktheoretischen und -geschichtlichen Werke sind in deutscher Sprache verfasst, das Überwiegen des deutschen Elements im Musikleben der Türkei und die ständige Berührung der Schüler mit deutschen oder jedenfalls mitteleuropäischen Lehrern sind ausreichende Gründe für einen solchen Wechsel. Soll der Deutsch-Unterricht wirksam sein, muss er schon in der untersten Klasse beginnen.

Ist der Betrieb der Theaterschule erst richtig eingefahren und Aussicht auf in Kürze *bühnenreife* Sänger und Sängerinnen vorhanden., so muss für diese auch der Unterricht in der italienischen Sprache eingeführt werden.

[48] Das Üben der Seminarzöglinge wird nach dem Muster des von mir zu Ende dieses Semesters eingeführten Planes geregelt. Danach erhält jede zum Üben geeignete Stelle - ausser den Zimmern auch Plätze auf den Hausgängen usw., die so weit von einander entfernt sein müssen, dass sich die Übenden nicht stören - eine Nummer, mit der sie dem Schüler zugewiesen wird. Jedem Schüler sind täglich zwei Übungsstunden einzurichten. Soweit es bei der Schülerfülle und Beschränktheit des Raumes überhaupt möglich war, die übenden Schüler zu isolieren, ist es in dem Übungsplan dieses Semesters geschehen; das sinnlose Massenüben, sofern diese Tätigkeit die Bezeichnung "üben" verdient, ist damit abgeschafft worden und darf auf keinen Fall nach der Neuordnung nochmals geduldet werden. Die Übungsstunden müssen durch die Direktion fortwährend kontrolliert werden, teils um die Verteilung der Schüler festzustellen, teils um die Methoden des Übens zu verbessern. Es darf künftig nicht mehr vorkommen, dass die Schüler wochen- und monatelang an einem einzigen Stück herumfideln, nichts verbessern, sondern die alten Fehler immer fester in sich hineinfressen, neben den Stücken keinerlei Technik und neben technischen Studien keinerlei musikalische Arbeit leisten. Die Lehrer können nicht oft und gründlich genug angewiesen werden, ihrerseits auf weniger häufiges, dafür aber genaueres Üben zu dringen.

Zu 11. Die Bestimmung im bisherigen Schulstatut, wonach jedem Schüler beim Verlassen der Schule ein Instrument geschenkt wird, entspricht nicht den Grundsätzen einer systematischen Musikerziehung. Ist es schon nicht ungefährlich, die Schüler während der Ausbildungszeit mit Instrumenten zu versehen - die gutgemeinte Massnahme hat bisher zu einer beispiellosen Missachtung des anvertrauten Gutes geführt - so ist es gänzlich schädlich, den neugebackenen Musiklehrer restlos auszustatten. Die für den Schulbetrieb nötigen Instrumente, Klaviere und Geigen, finden sich in seiner zukünftigen Schule. Für die Berufsausübung ist er also der Sorge um das Instrument enthoben. Für sein privates Musikleben muss ihm als moralisches Ziel die Erwerbung eines Instrumentes bewahrt bleiben. Der Hauptfehler der bisherigen Ausbildung ist das Ausschalten jeglichen Widerstandes in der Laufbahn des Musikschülers, eine Massnahme, die lobenswert ist, solange sie sich auf äussere Dinge beschränkt. Das Dahinleben in einer Umge-[49]bung relativer Sorglosigkeit, in der ohne Zutun des Zöglings für alles und jedes gesorgt wird, trägt keinesfalls dazu bei, ihn zur Überwindung der Hindernisse, die ihn in seinem Berufe erwarten, zu stählen.

Fazit

Nach Hindemiths „Vorschlägen“ ist das „höhere“ Musikausbildungswesen der Türkei aufgebaut worden. Die Grundstrukturen bestehen auch heute noch: das Kerncurriculum der Musikhochschulen und Schulmusikabteilungen der Universitäten entspricht noch weitgehend Hindemiths Vorstellungen⁶. Die Praxis des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen ist aber weitgehend andere Wege gegangen. Das „offizielle“ Ziel des Musikunterrichts an türkischen Schulen lautet: „Die Schüler/innen sollen zur Liebe zur türkischen Musik“ erzogen werden⁷. Das bedeutet „Abwehr vor allem allzu starker amerikanischer Einflüsse“ durch auszugsweise Zurkenntnisnahme der abendländischen Klassik. Die „westliche“ Notenschrift wird systematisch gelehrt. Eine Komposition wie „Karneval der Tiere“ wird auch von Kindern, die mutmaßlich noch nie westliche Orchestermusik, gehört haben, spontan akzeptiert und genauso wahrgenommen wie es bei deutschen Kindern der Fall wäre⁸.

Die „anerkannte“ türkische Kunstmusik benutzt nach wie vor in Gefolgschaft der „Türkischen Fünf“ einen pathetischen Orchesterstil mit viel Ähnlichkeiten zum sozialistischen Realismus (prototypisch heute in den Kompositionen von Fazıl Say vertreten). Dieser Stil ist durchaus kompatibel mit Hindemiths Vorstellungen. Daneben wird vor allem von Funk und Fernsehen ein sinfonischer „Mischtypus“ zwischen U und E, zwischen türkischer Volks- und osmanischer Kunstmusik inszeniert: quasi „sinfonische“ Bearbeitungen mittlerweile bekannter und beliebter osmanischer Lieder („Şarkı“), dargeboten von einem Solisten mit Chor und einem Orchester, das in die „westliche“ Besetzung die Standardinstrumente osmanisch-türkischer Musik integriert (Bağlama, Davul, Zurna und Kaval aus der Volksmusik und Kanun, Ud, Darbuka, Kemançe/Kemençe, Rebab aus der osmanischen Kunstmusik). Hindemiths „Chor-Idee“ spiegelt sich in der Tatsache wider, dass praktisch alle ursprünglich solistische osmanische Melodien heute im Chor – oft ein- bisweilen auch mehrstimmig – gesungen werden und das Singen im „Chor“ in der Musiklehrerausbildung durchgängig Pflicht ist.

Die Idee der „Volksbildung“, die Hindemith an den Anfang eines „Aufbaus der türkischen Musik“ gestellt hat, ist in türkischen „Insider-Kreisen“ heute noch präsent. Offiziell jedoch ist „Bildung“ kein erstrebenswertes Gut in der Türkei, insbesondere dann, wenn islamistische Regierungen das Sagen haben. Die Erziehung zur Mündigkeit und Selbstbestimmung ist kein Ziel türkischer Pädagogik und damit auch nicht des Musikbetriebs. Die aller Pädagogik übergeordnete „Liebe zum Vaterland Türkei“ ist mit Gehorsam, aber nicht mit Selbstbestimmung vereinbar. Nicht umsonst sieht Erdoğan jede Kritik an seiner Politik als eine Zersetzung „der Türkei“⁹.

⁶ Beispiel eines sogar „nach Bologna“ reformierten Musiklehrerstudienganges: http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/muezik/pdf/Musiklehrerausbildung_Kurssystem.pdf

⁷ Auf der EAS-Tagung in Bolu/Türkei 2010 äußerte sich so der Vorsitzende des türkischen Musiklehrerverbandes. Als ich die anwesenden türkische Musikstudent/innen fragte, ob sie Popmusik hörten und mögen, sagten alle „Ja“; dieselbe Antwort bekam ich auch bei der Frage nach „türkischer Musik“. Diskutiert wurde dann, wie vor diesem Hintergrund das formulierte Ziel glaubwürdig verfolgt werden kann – eine Diskussion, die wir aus Deutschland ja gut kennen („Ununterrichtbarkeit von Jugendmusik“).

⁸ Siehe meine Schulversuche www.interkulturelle-musikerziehung.de/multicultural_me/turkey.html

⁹ Die Gezi-Bewegung sei wie eine Ratte, die am Schiff der Nation nage, sagt Erdoğan.

Hindemith hat nicht geahnt, dass in ganz anderen Genres als denjenigen der Kunstmusik fast alle seine Wünsche in Erfüllungen gehen würden. Zu nennen ist beispielsweise „Anadolu Rock“, ein durchaus „volksbildnerisches“ Genre, das 1974 aufgekommen ist, türkische Volksmusik im Gewande westlicher Rockmusik (also Mehrstimmigkeit und Harmonisierungen) präsentierte und gleich mit den ersten Titeln wie „Bizim Dostlar“ auf einen vom Aşık [Volksliedersängers] Ruhi Su vertonten Gedicht Nazim Hikmets auch einen politischen Anspruch formulierte. Auch die Tradition des türkischen politischen Liedes („özgün müzik“), die zu großen Teilen im deutschen Exil vorangetrieben worden ist, erfüllt alle Kriterien Hindemith'scher Volksbildung. Andererseits gibt es aber auch erfolgreiche Genres türkischer Musik, die Hindemiths Annahme vom Absterben osmanischer Musik im Zuge der Verwestlichung widerlegen. Das bekannteste Beispiel ist „Arabesk“. Hier wird die arabische Musik einer Uum Kulthum hinein in einen westlichen Studio-Sound verlängert, die originale Melodik und Ornamentik mit Resten des Makam-Improvisierens zu einem äußerst populären Stil verbunden. Heute gilt „Arabesk“ dank seines schmeichelnd gefühlvollen Ausdrucksgehalts als „Musik des kleinen Mannes“, dem sich die Regierungspartei AKP liebevoll annimmt¹⁰.

Bezogen auf Deutschland hat Hindemiths Programm, in dem er den Konzert- und Opernbetrieb als eine Form von „kultureller Bildung“ des Volkes ansieht und wünscht, dass diese Aufgabe auch bewusst wahrgenommen wird, erst in jüngster Zeit mit dem Boom von Konzert- und Musiktheaterpädagogik seine Erfüllung erfahren. Während der deutsche Kunstmusikbetrieb aufgrund der hohen öffentlichen Subventionierung lange Zeit Pädagogik verachtete und der Ansicht war, dass es genüge, „gute Musik“ zu machen, haben inzwischen Orchester und Musiktheaterstätten erkannt, dass sie auf pädagogische PR nicht mehr verzichten können.

Die Antwort auf meine drei eingangs gestellten Fragen lautet somit:

- Hindemith unterwirft sich gerne und freiwillig dem Atatürk'schen Programm und spitzt es im Hinblick auf „Verwestlichung“ zu. Die bereits im osmanischen Reich¹¹ vollzogene Wendung gen West greift er deutsch-bewusst auf. Seine nicht musikwissenschaftlich nachvollziehbare Polarisierung von osmanischer Kunst- und türkischer Volksmusik ist als Rationalisierung von Paradigmen und den „Atatürk-Vorgaben“ zu sehen¹².
- Die Idee der Volksbildung durch den Konzert- und Opernbetrieb ist Hindemiths Überzeugung, die er auch außerhalb der Türkei vertreten hat. Sie gehört zum „Zeitgeist“ der 1930er Jahre. Hindemiths Behauptung, diese Idee habe sich in Mitteleuropa durchgesetzt, ist als Wunschdenken einzustufen, auch wenn sie auf unerwartete Weise von den Nationalsozialisten aufgegriffen worden ist.
- Zur Lösung der Widersprüche, die auch Atatürks Programm beinhaltet und die - bezogen auf sämtliche kulturellen Bereiche der Türkei - nur mit diktatorisch-militärischer Gewalt durchgesetzt werden konnten, hatte Hindemith eine elegante „Prozess-Lösung“ anzubieten.

¹⁰ Erdoğan bekennt sich anlässlich eines Attentats auf die Galionsfigur des Arabesk, Tatlıses, explizit zu dieser Mission der Musik, die lange Zeit als „Döner Kebab“- und „Gubertçi“- [in der Fremde-] Musik verpönt war.

¹¹ Spätestens seit der Berufung Giuseppe Donizettis 1828 als Hofkapellmeister an den osmanischen Hof.

¹² Hindemith hat sich nicht *bewusst* irgendwelchen „Vorgaben“, denen er niucht zustimmen hätte können, gebeugt. So heißt es im Brief vom 30.1.36 an Cevat Dursunoğlu, in dem er seinen „Rücktritt“ anbietet: „Oder wünschen Sie, dass ich zu Dingen, die ich für vollkommen verfehlt halte, um des lieben Friedens Willen Ja sage? Das kann ich wiederum nicht.“ Dies besagt aber nicht, dass er *unbewusst* Maximen oder Ideologien der türkischen Republik akzeptiert hat und ihnen ungeprüft gefolgt ist.

Dass die Haupterfolge dieses Prozesses auf von Hindemith unvorhersehbaren Bereichen der Populärmusik zu verzeichnen waren (Anadolu Rock, Özgün Müzik, Arabesk), widerlegt Hindemiths Argumentation nicht vollständig.