

Wolfgang Martin Stroh

## Paul Hindemiths pädagogisches Konzept in den „Vorschlägen für den Aufbau des türkischen Musiklebens“

### Abstract

*In the following text Wolfgang Martin Stroh puts together the thoughts written by Paul Hindemith about a new music education in the turkey and comments the text of Hindemith.*

### Intro

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 bislang nur im Original zugänglichen Papiere wurden auch von deutschen Autor/innen schon beschrieben und analysiert (siehe Literaturangaben). In den hier dokumentierten Auszügen sollen die „Vorschläge“ als Dokument eines für die 1930er Jahre typischen musikpädagogischen Konzepts gelesen und interpretiert werden, wobei auch die heutige Situation der türkischen Musik und Musikpädagogik mit einbezogen werden soll.

Hindemiths Auftrag ist vor 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 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 zunächst 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 „türk klasik müziği“, 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“ auf hohem Niveau so ausdrücken kann wie es die Volksmusik auf niedrigerem Niveau bereits tat.

Interessant ist, dass Hindemith, als er sich vor Ort Gedanken macht, wie Atatürks Idee zu realisieren sei, sein Augenmerk nicht allein auf die Schulung von Komponisten, den Aufbau von Musikhochschulen, Sinfonieorchestern und Opernhäusern legt, sondern ein breit angelegtes Konzept musikalischer Volksbildung entwickelt. Seine Überzeugung ist, dass nur auf der Basis breiter Volksbildung überhaupt ein funktionierender Kunstmusikbetrieb entstehen könne. Die Perspektive, unter der Volksbildung betrachtet wird, ist die der Kunstmusik. Daher geht es Hindemith letztendlich nicht um das Volk an sich sondern um das Volk als Konzert- und Opernpublikum. Ziel der „Vorschläge“ ist letztendlich ein funktionierender Kunstmusikbetrieb, den er „türkisches Musikleben“ nennt.

Konkret geht Hindemith so vor, dass er nach einer Bestandsaufnahme des bereits vorhandenen türkischen Musiklebens (dem er durchaus Bewunderung entgegen bringt) zwei ineinander verzahnte Projekte vorschlägt, von denen das eine die Basis für türkisches Kunstmusik-Komponieren, das andere die Basis für eine Kunstmusikpublikums-Erziehung bildet. (Alle anderen Kapitel der umfangreichen „Vorschläge“ werden in der vorliegenden Dokumentation nicht berücksichtigt.)

### Bestandsaufnahme

*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 Vertreters 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 Zweier-Perioden gegliederte musikalische Material.

*Die Türkei befindet sich in der glücklichen Lage, als Grundstein ihres musikalischen Aufbaues ungebrochene Volkskräfte benutzen zu können. [...]*

*Von den beiden Musikarten, die heute im türkischen Volk lebendig sind, hat die eine, die unter arabischem Einfluss stehende städtische Musik den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht, wenn nicht gar überschritten. Durch die Konzentrierung auf den einstimmigen Ablauf sind im Laufe der Zeit alle technischen Möglichkeiten erschöpft worden. [...]*

*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 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 Teil-*

*tönen 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 Übernahme der europäischen chromatischen Tonleiter ersparen.*

*So bedauerlich es ist, dass die arabisch beeinflusste Musik mit ihrer großen Tradition und ihrer reizvollen Eigenart zukunftsreicheren 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 Übernahme 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 wünschte. Der Versuch Hindemiths, die Verbrauchtheit arabischer und osmanischer Kunstmusik musik-immanent zu beweisen, mutet geradezu grotesk an und kann eigentlich nur dadurch erklärt werden, dass Hindemith aufgrund der genannten Prämissen – „Naturnotwendigkeit“ und „Atatürk“ - 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 der türkischen Volksmusik „Gefühlsgehalt“ zugestanden wird. Er übersieht oder übergeht, dass die Stagnation der osmanischen Kunstmusik nicht aus dem „arabischen Material“ sondern der musikalischen Praxis am hermetischen osmanischen Hof herrührte, also von 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 hermetischen Kunst-Charakter hat sondern im prallen Leben steht. 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.

[Es folgen Bemerkungen zu „bisherigen Versuchen“, neue türkische Kunstmusik zu schaffen.]

*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.*

*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 Setzweise, die selbst in Europa ihren überragenden Wert für die praktische Musik eingeüßt 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“, der „Arabeskmusik“, „Pop Müzik“ und anderen populären Genres gezeigt, dass jenseits der Kunstmusikszene sich „primitive“ (türkische) Melodien mit „funktionaler Harmonik“ vereinbaren lassen. Die meisten Volksliederbücher enthalten heute Hinweise auf Harmonisierung der Melodien<sup>1</sup>. Nur „Authentiker“, die Volkslieder auf Aşık-Art mit der Bağlama begleiten, begnügen sich mit einer von Bordun-Rhythmen gestützten einstimmigen Melodie. Auch einstimmig sind die im türkischen Fernsehen TRT inszenierten „Sanat-Konzerte“ mit orchestralen Şarkı-Versionen osmanischer Melodien, wobei gegenüber dem Original durch Chor, westliches Orchester,

Solisten und Dirigent neben den türkisch-osmanischen Instrumenten ein so differenziertes Klangkolorit entsteht, dass das „Manko“ der Einstimmigkeit gar nicht auffällt.

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



## Das Projekt Volksliederbuch im Hinblick auf die Komponisten

*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 versauern 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. Den Komponisten würde damit eine Aufgabe gestellt, deren strenge Zweckmäßigkeit sie zwingt, in kleinem Rahmen mit gebundenen Kräften das Bestmögliche zu leisten - eine für ihre spätere freie Arbeit unerlässliche Vorbereitung. 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 es in Gebrauch zu nehmen hat; der Komponist ist hierbei ausschließlich Diener am Werk.

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.

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.

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. 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 Mustern 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.

Hindemith 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 des Volkes erzogen werden. 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“ türkische Kunstmusik zu komponieren. Im Klartext propagiert Hindemith hier ein (Um-)Erziehungsprogramm, das an die chinesische Kulturrevolution erinnert.

Die kleine Spitze, die Hindemith gegen den „bisherigen Individualismus“ türkischer Komponisten los lässt, wird an anderer Stelle der „Vorschläge“ präzisiert. So steht im Kapitel über Istanbul folgende Einschätzung:

So kommt es, dass ein interner Musikbetrieb mit allen seinen Schwächen getreten ist, in dessen Mittelpunkt das Konservatorium als Hauptpflegestätte der Musik steht. Es ist ganz nach dem Muster der veralteten europäischen Konservatorien eingerichtet, in denen die Musik teils als Lebelement 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 Projekt Chorliederbuch im Hinblick auf das Publikum

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 Nährgewächse 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.

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 voraus gesetzt, 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 Bear-

beitungen türkischer Volkslieder mit den dazugehörigen Übungen sein, der Rest besteht aus eigenen Arbeiten der jungen türkischen Komponisten.

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 unerhörte wichtige Aufgabe, das Material so zu 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 Übungen 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.

Wenn es möglich wäre, das Volk durch dauerndes Verarbeiten 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 Überschwemmung mit dem Geräusch degradierter 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 können.



Musikbuch der Klassen 1 bis 8

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 Mehrstimmig-Singen gibt es eine Unzahl Abstufungen.

Diese Arbeit übertrage man in Ankara einem Fachmann aus Europa. 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 Überzeugung der Auszubildenden 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.

Ganz im Sinne der Jugendmusikbewegung lenkt Hindemith hier sein Augenmerk auf die außerschulische

Musikerziehung. Obgleich er kurz Erfahrungen mit dem Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen erwähnt, ist das Chorliederbuch nicht als Schullehrwerk sondern als Buch für „offene Singstunden“ gedacht. Unabhängig von Hindemith hat Atatürk die Erziehungsarbeit in Volksbildungshäusern („Halkevi“) propagiert, in denen auch Volksmusiker - wie beispielsweise der Aşık Veysel - tätig waren. Ob Hindemith von diesen Initiativen wusste, geht aus den „Vorschlägen“ nicht hervor.

## Musikunterricht und Musiklehrerausbildung

Von Hindemiths Konzept einer „Erziehung zur Mehrstimmigkeit“ ist heute in den Schulbüchern der Türkei wenig zu finden<sup>2</sup>. In den 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 Rhythmusbegleitung, 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 überhaupt nicht. Dies steht in gewissem Gegensatz zu zahlreichen Volksliederausgaben, die häufig an geeigneter und auch ungeeigneter Stelle den Melodien Akkordsymbole begeben.

Explizite Vorschläge für die Gestaltung des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen macht Hindemith kaum. Seine Äußerungen zur Musiklehrerausbildung lassen bedingt Rückschlüsse auf Hindemiths Vorstellungen eines Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen zu. Der Stoffplan für die Musiklehrerausbildung setzt allerdings einige Akzente. „Gesang“ ist durchgehend Hauptfach mit dem Argument, dass Singen im Unterricht wichtiger sei als Instrumentalspiel. Hier dürfte das Konzept des Volks- bzw. Chorliederbuches eine Rolle spielen. Hindemith fordert eine professionelle Musiklehrerausbildung für Lehrer aller Stufen, vom Kindergarten über die „Volksschulen“ bis zur „Mittelschule“ sowie für Laienmusikerzieher.

Die Ausbildung der Musiklehrer umfasst [nach dem Plan 1935 für das „Konservatorium“]: Hauptfach Gesang; Nebenfach Klavier; Nebenfach Geige oder ähnliches; leicht zu erlernendes Instrument wie Blockflöte; Gehörbildung; schulbezogene Theorie, Musikgeschichte; Methodik (aller bisher genannten Fächer); Singen im Schulchor; Spielen im Schulorchester; Dirigieren; Pädagogik und Verwandtes. Die „Seminaristen“ sollen in einer der Hochschule angeschlossenen Kindermusikschule unter Anleitung unterrichten.

[1936 wird dieser Plan im Hinblick auf eine „Musikschule“ modifiziert:] 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 Schulorchester des Konservatoriums und in Kammermusikübungen.*

*[...] 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.*

*Nach sechs Jahren guter Ausbildung können selbst aus mäßigen Begabungen brauchbare Musiklehrer werden: umso mehr, wenn mit solchen Fleiß gearbeitet wird wie hier. Die Schüler bringen jeden Vormittag drei Stunden am Instrument zu. [...] Die Lehrer müssen darüber aufgeklärt werden, welche Verantwortung sie der werdenden Musikkultur der Türkei gegenüber tragen. Sie haben ihren Unterricht auf die beruflichen Erfordernisse der Schüler einzustellen und sich an einen progressiven Lehrplan zu halten. Es ist ein Kurs über Pädagogik abzuhalten.*

*Ein Faktor, der das Arbeiten gerade in deutschen [Hoch-]Schulen so erfreulich macht, scheint mir in der Musiklehrerschaft [in Ankara] ganz zu fehlen: die Begeisterung. Freilich sind die Umstände wenig dazu angetan, Begeisterung zu erwecken. Wenn zu Begabung und zum Fleiß noch die Begeisterung käme, müssten sich großartige Lehrergebnisse erzielen lassen. Eine begeisterungsfähige Lehrerschaft lässt sich nicht durch Dekrete schaffen. So lange nur ein Beamter an der Spitze der Schule steht, der von Musik nichts versteht, geschweige denn von den inneren Triebkräften eines rechten Musikers hat, wird die Schule nichts anderes sein als bestenfalls ein gut funktionierendes technisches Laboratorium.*

Schlußbemerkung: 1997 wurde in der Türkei die fünfjährige Grundschule mit der Mittelschule (Klasse 6-8) zusammengeführt und dabei die Schulpflicht von fünf auf acht Jahre erhöht. Für alle acht Jahre gibt es Musiklehrbücher, einen Musikplan und ein bis zwei „Musikstunden“. Eine Musiklehrerausbildung gibt es aber nur für die Lehrer/innen ab Klasse 6. Seit 2005 ist Musik nur noch „wahlfreies Fach“. In einigen größeren Städten gibt es Kunst-Gymnasien mit verstärktem Musikunterricht. Ich selbst habe auf dem Lande erfahren, dass es weit und breit keinen Musikunterricht sondern allenfalls eine Bağlama-AG am Nachmittag gibt. Auch an einer großen Istanbuler Schule zeigte mir der Direktor stolz „seine Musiklehrerin“, angeblich die einzige weit und breit, zuständig für 1300 Kinder. Wie in Deutschland ist die Unterrichtsversorgung in Musik nur Papierform. Nach MÜZED (Türkischer Musiklehrerverband) fehlen 40 000 Musiklehrer und kommen auf einen Musiklehrer 2300 Schüler. Die Musiklehrerausbildung wird einem Votum Hindemiths folgend an den pädagogischen Fakultäten der Universität vorgenommen und dauert 8 Semester.

Einen prototypischen Stundenplan an einer modernen Universität, der auch „Bologna“ berücksichtigt, habe ich ins Internet gestellt<sup>3</sup>. Von insgesamt 200 Studiums-Stunden sind 18 „türkisch-spezifisch“: 6 Std. Theorien Atatürks und „Musikkultur“, 4 Std. osmanische Musik („klasik müzik“, 2 Theorie, 2 Praxis), 4 Std. „türkische Volksmusik“ („halk müzik“, 2 Theorie, 2 Praxis), 2 Std. Türkische Musikgeschichte, 2 Std. Praxis Türkischer Polyphonie. Alles Übrige ist Hindemith folgend „westlich“ mit besonderer Berücksichtigung von Gesangsunterricht, Chorgesang, Didaktik und Methodik mit Unterrichtsversuchen.

Die Diskrepanz zwischen diesem Musikerlehrer-Curriculum der Hochschulen und den in den „Müzik“-Schulbüchern geforderten Fähigkeiten im Umgang mit Volks- und Popmusik erscheint durchaus vergleichbar mit der Situation deutscher Schulmusik(er/innen). Im Istanbuler Stadtteil Bağcılar mit einer Million Einwohnern habe ich, um ein an die originäre AfS-Arbeit erinnernde Situation zu nennen, eine selbst organisierte dreitägige Musiklehrerfortbildung von 15 Kolleg/innen erlebt, die sich von ortsansässigen Bağlamer-, Kanun- und Darbukaspieler/innen zeigen ließen wie man türkische Musik und zwar sowohl osmanische Kunst – als auch türkische Volksmusik – mit Kindern aufführen kann.

## 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 weitgehend Hindemiths Vorstellungen. Die Praxis des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen ist aber andere Wege gegangen. Das wichtigste Ziel des Musikunterrichts an türkischen Schulen lautet: „Die Schüler/innen sollen zur Liebe zur türkischen Musik“ erzogen werden<sup>4</sup>. Das bedeutet unter anderem „Abwehr vor allem allzu starker amerikanischer Einflüsse“. Dabei kann auch die auszugsweise Zurkenntnisnahme der abendländischen Klassik dienen. Die „westliche“ Notenschrift wird systematisch gelehrt. Deutsche Lieder in türkischer Übersetzung, wie sie Irmgard Merkt in den 1980er Jahren in türkischen Schulbüchern vorfand, gibt es nur noch ganz selten (etwa eines auf 25 andere).

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“ Bearbei-

tungen mittlerweile bekannter und beliebter osmanischer Lieder („Şarki“), 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 solistischen osmanischen Melodien heute im Chor meist 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 bei türkischen Musikpädagog/innen 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 der aktuellen Regierung. Die aller Pädagogik übergeordnete „Liebe zum Vaterland Türkei“ soll Gehorsam, aber nicht Selbstbestimmung bedeuten. Nicht umsonst sieht Erdoğan jede Kritik an seiner Politik als eine Zersetzung „der Türkei“ und soll der türkische Kultusminister anlässlich der Gezi-Protteste Kunst als Hinterhof des Terrorismus bezeichnet haben.

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 (mit 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 pan-arabische Musik einer Umm 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 schmachtdend gefühlvollen Ausdrucksgehalts als „Musik des kleinen Mannes“, dem sich die Regierungspartei AKP liebevoll annimmt. 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.

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. Ganz und gar unvorstellbar ist aber hierzulande die Vorstellung, Kunstmusik können auf deutscher Volksmusik gründen. Falls man die globalisierte Popkultur als Volksmusik neuen Typs ansieht, mögen Hindemiths Ideen noch eine gewisse Berechtigung haben. In der Türkei würde aber jeder Gedanke an solch eine Art der Globalisierung von Volksmusik als „untürkisch“ und als Angriff auf die Einheit der Nation deklariert werden.

### Literatur

Paul Hindemith: Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens. Die originalen Reporte 1935/1936/1937. Staccato-Verlag, Düsseldorf 2013.

Elif Damla Yavuz: Einführung [in die Dokumentation der „Vorschläge“]. In: Hindemith 2013, S. 7-20.

Cornelia Zimmermann-Kalyoncu: Deutsche Musiker in der Türkei im 20. Jahrhundert. Peter Lang, Frankfurt/Main 1985.

Cornelia Zimmermann-Kalyoncu: Paul Hindemiths Türkei-Jahre - oder: Wie organisiert man Atatürks Musikreform? In: Hindemith-Jahrbuch 1986, S. 29-38. [Kurzfassung zu Ders. 1985.]

Dieter Rexroth: Paul Hindemiths Beitrag zum türkischen Musikleben. In: Hindemith-Jahrbuch 1986, S. 39-51.

Hayrettin Akdemir: Die neue türkische Musik. Dargestellt an Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor. Hitit-Verlag, Berlin 1991.

Martin Greve: Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei. Peter Lang, Frankfurt/Main 1995.

Christoph Richter: Paul Hindemiths hochschuldidaktische Einstellungen und Anregungen. In: Hindemith-Jahrbuch 2003, S. 167-198.

Nesrin Kalyoncu u.a. (Hg.): Music and Music Education within the Context of Socio-Cultural Changes. Proceedings of the 18th EAS Congress. Bolu/Ankara 2011. [Dazu online von Nesrin Kalyoncu „Musiklehrerausbildung in der Türkei“.]

### Anmerkungen

- 1 Zum Beispiel die 4-bändige Ausgabe „Şarılarda Türküler ve Oyun Havaları“ [Türkische Lieder und Tanzweisen] von Mehmet Gündüz.
- 2 Ich beziehe mich auf das am 3.3.2010 genehmigte und herausgebrachte achtbändige (zentrale) Musikbuch.
- 3 Beispiel des Musiklehrerstudienganges an der Universität Bolu: [http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/muezik/pdf/Musiklehrerausbildung\\_Kurssystem.pdf](http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/muezik/pdf/Musiklehrerausbildung_Kurssystem.pdf).
- 4 Auf der EAS-Tagung in der Türkei 2010 äußerte sich so der Vorsitzende des türkischen Musiklehrerverbandes.