



# BRUCHLINIEN

NACH DEN ZUSAMMENSTÖSSEN IM TÜRKISCHEN MUSIKLEBEN DES 20. JAHRHUNDERTS STEHEN DIE HEUTIGEN KOMPONISTEN DES LANDES VOR EINER VIELZAHL STILISTISCHER HERAUSFORDERUNGEN

von Yiğit Aydın

■ Die Ursprünge europäischer Kunstmusik in der Türkei liegen im 18. Jahrhundert,<sup>1</sup> als die west- und mitteleuropäische Art der Lebensführung die osmanischen Regierenden in allen Bereichen des Alltags zu beeinflussen begann.<sup>2</sup> In den Häusern osmanisch-bürgerlicher Familien hielt das Klavier Einzug, deren Töchter erhielten Klavierunterricht. Der Markt für Klaviere boomte, wie sich aus den Anzeigenteilen damaliger Istanbul Zeitungen ablesen lässt. Die osmanische Dynastie, die bis dahin der Schirmherr monophoner osmanischer Kunstmusik gewesen war, gründete am Hof des Sultans eine Militärkapelle europäischen Stils und schaffte im Rahmen der Heeresreform die Janitscharenkapelle ab. Operntruppen aus Europa führten ihre Stücke nicht nur im Palast, sondern auch in den Theatern Istanbuls auf, die überwiegend durch die bürgerlichen muslimischen wie nichtmuslimischen Gesellschaftsschichten besucht wurden. Besonderes Interesse herrschte für die italienische Oper: Einige Opern Verdis wurden kurz nach ihren italienischen Uraufführungen in Istanbul präsentiert – und erst danach in anderen europäischen Zentren wie Paris oder Berlin.

## ALATURKA VERSUS ALAFRANGA

Bis Anfang des 20. Jahrhunderts hat sich die Militärkapelle des Sultans zu einem Sinfonieorchester gewandelt.<sup>3</sup> Die Meister der traditionell-osmanischen Kunstmusik am Hof des Sultans befürchteten durch diese Konkurrenz einen Bedeutungsverlust ihrer eigenen Kunstpraxis. «Der Geschmack

dieses Spiels ist verlorengegangen!», wird der berühmteste Komponist osmanischer Kunstmusik, der Hofmusiker Ismail Dede Efendi, zitiert, bevor er den Hof verlässt, eine Pilgerreise nach Mekka und Medina antritt und dort an der Cholera stirbt.<sup>4</sup> Für die Situation der Musiker des alten Hofstils ist dieser Moment bezeichnend. Sie fühlen sich degradiert und verdrängt, stehen mit dem Rücken zur Wand. Neben dem Primat über den «offiziellen» Geschmack verlieren sie nach und nach auch ihre traditionellen Lebensräume: den Hof, die Monasterien usw. Durch die sinkende Förderung durch den spätosmanischen Hof und später den frührepublikanischen Staat scheint osmanische Kunstmusik nicht so gut auf ein Leben außerhalb dieser Sphären vorbereitet zu sein wie ihre europäische Konkurrenz, die in den anbrechenden kapitalistischen Verhältnissen ein frisches Habitat erblickt. Auch nach dieser relativ langen, von den 1820er bis zu den 1920er Jahren dauernden Vertreibung aus dem Paradies sind die dabei geschlagenen Wunden noch nicht verheilt.

Dieser Zwiespalt markiert eine Bruchlinie, die im heutigen Musikleben der Türkei noch immer präsent ist – als sogenannte «Alaturka-alafranga»-Debatte zwischen den Anhängern der klassischen türkischen Kunstmusik und denen eines westlich orientierten mehrstimmigen und demzufolge internationalen Stils.<sup>5</sup> In Diskussionen kristallisieren sich besonders zwei Streitpunkte heraus: nämlich der Monophonie/Polyphonie-Streit und die Debatten über die Stimmungssysteme traditioneller türkischer Musikstile bzw. deren Standardisierung im Rahmen eines einheitlichen Systems. Die Anhänger westlichen Stils kritisieren bestimmte Merkmale klassischer türkischer Musik als Zeichen einer niedrigen, rückständigen Zivilisationsstufe, vor allem die

Monophonie, aber auch die Abwesenheit musikalischer Notation – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Musik ja fast ausschließlich mündlich überliefert – und den Mangel an Festlegung auf die benutzten Tonhöhen bzw. die stete Anwesenheit einer latenten Mikrotonalität.

Die Gegenpartei erkennt zwar die Überlegenheit westlicher Musik an, sieht aber gleichzeitig die klassische türkische Musik – mit Leib und Seele verwurzelt in der türkischen Gesellschaft – als den Nationalstil an, auf den man nicht einfach verzichten dürfe. Aus sich selbst heraus sei diese genauso kunstvoll und überlegen, auch wenn eine innere Modernisierungswelle<sup>6</sup> den klassischen Stil in allen möglichen Bereichen und Praktiken anzutasten beginne. Dies würde ihm nicht nur seinen «Zauber» nehmen, sondern zu Spaltung und Zerfaserung führen, z. B. zu einem Krieg der Stimmungssysteme, der durch die Vorschläge verschiedener Tonsysteme mit mikrotonalen Qualitäten und eine intensive Polemik<sup>7</sup> um konkurrierende ästhetische Vorstellungen ausgetragen wird. Die Erneuerer möchten, dass klassischer türkischer Musik neues Leben eingehaucht wird – mit althergebrachter Würde und auch in gegenwärtigen Verhältnissen überlebensfähig.

Nach dem Fall des Osmanischen Reichs wird 1923 die türkische Republik gegründet. Den gesellschaftlichen Modernisierungsprozess, der schon in der osmanischen Zeit begonnen hat, setzen die neuen Regierenden fort. Die neue Kulturpolitik projiziert eine Nationalkunst, die sich international auswirken soll. Zum Erreichen dieses Ziels seien sowohl traditionelle Kulturelemente als auch die Aneignung europäischer Methoden nötig. Staatsstipendien ermöglichen den jungen türkischen Komponisten das Musikstudium in europäischen

**Detail einer Vitrine in Orhan Pamuks 2011 eröffnetem «Museum der Unschuld»**

Zentren wie Paris, München, Wien und Prag. Die neuen Musiker, die die erste Komponistengeneration republikanischer Zeit bilden, setzen sich mit europäischen Musikformen, Instrumentarium und Komponiermethoden auseinander.

## MEISTER UND LEHRLINGE

Wie im Prozess der Herausbildung der Nation, den die neue Republik vornimmt, sehen die jungen türkischen Komponisten der 1920er und 30er Jahre neue türkische Musik in der Synthese zwischen modernen westlichen Techniken und traditionell-türkischen Kulturressourcen: Das erste Element begründet das neue und hohe Zivilisationsniveau, das zweite die eigenständige Identität. Diese Perspektive würde die eigene Musikkultur von ihrem früheren, in sich geschlossenen Stadium zu einem modernen und international gültigen bringen. Französische Impressionisten und Postromantiker deutschsprachigen Raums auf der einen Seite und osteuropäische Komponisten wie Strawinsky und Bartók auf der anderen werden Vorbilder für viele unter ihnen.

Gemäß der osteuropäischen Vorgänger ist der Umgang mit volkstümlichen Musikelementen und daher die Erforschung ihrer Bedeutung für den Stil der ersten Generation türkischer Komponisten unentbehrlich. Aber was soll man unter dem Begriff «traditionelle türkische Musik» überhaupt verstehen? In dieser Hinsicht lassen sich zwei Hauptrichtungen unterscheiden: die Musik der einfachen Gesellschaftsschichten, die hauptsächlich in ländlichen Gebieten gehört wird, und die der Oberschichten, damals geschätzt durch die osmanische Dynastie, die in den Metropolen des Osmanischen Reichs rezipiert wird. In den Nationaldiskursen der frührepublikanischen Zeit wird die erste bevorzugt: Als weitgehend unangetastete, in den Dörfern lebendige Musikpraxis gilt sie als unmittelbarer Ausdruck des anatolischen Volkes. Die Musik der Oberschichten dagegen wird als Produkt des osmanischen Charakters kritisiert, sie sei genauso multikulturell wie ein *melting pot* verschiedener ethnischer Herkünfte.

Diese ideologische Unterscheidung und die Bevorzugung des «Volksstils» unter Rekurs auf traditionelle Musikquellen markieren nicht nur eine neue Spaltung, sondern auch das Weiterwirken politischer Diskurse auf Komponisten neuer türkischer Musik in der Zwischenkriegsepoche. Diese Sepa-

ration, die die traditionelle Kunstmusik – wie ein zu bekämpfendes Zeichen des alten Regimes und seiner Gesellschaft – als national betrachtet, wird durch ihre Anhänger als besonders verletzend empfunden. Sie verwehren sich gegen diese Vorwürfe,<sup>8</sup> die sie als Stigmatisierung wahrnehmen, und verfechten eine andere Auffassung: Erstens sei klassische türkische Kunstmusik untrennbar von den Volkweisen oder stelle

## «ZWAR BEHAUPTET DIE WESTLICHE MODERNE

IMPLIZIT, UNIVERSAL ZU SEIN; JEDOCH BASIERT

SIE SELBST TIEF AUF EINER SPEZIFISCHEN KULTUR-

DOMÄNE UND DEREN INDIZIEN.»

zumindest eine Symbiose mit diesen dar. Zweitens dürfe Verwestlichung nicht die wahre Basis eines künftigen Nationalmusiklebens sein.

Trotz dieses Spannungsfeldes ist ein Satz von Ahmed Adnan Saygun, einem der prominentesten Figuren der ersten Komponistengeneration,<sup>9</sup> bemerkenswert: «Ich bin nicht gekommen, um vor mir Vorhandenes abzuschaffen, sondern zu vervollständigen!»<sup>10</sup> Er bezieht sich auf die Weiterführung der traditionellen türkischen Musik im Rahmen eines modernen Stils, aber vielleicht auch auf eine Versöhnung mit dem Milieu klassischer türkischer Kunstmusik. Die Komponisten der ersten Generation greifen besonders ab Mitte des Jahrhunderts immer mehr die Elemente osmanischer Kunstmusik auf.

In den neuen, durch europäische Musikexperten begründeten, westlich orientierten Konservatorien werden sie ab Anfang der 1940er Jahre Lehrer einer neuen, zweiten Komponistengeneration.<sup>11</sup> Die Schüler, die nach dem Kriegsende im Musikleben immer aktiver werden, verhalten sich dem Stil ihrer Lehrer gegenüber kritisch. Dass die Lehrlinge die Meister kritisieren, ist in der europäischen Tradition nichts Besonderes, hätte aber in der klassischen türkischen Kunstmusik – kennt man ihre Geschichte – so nie passieren können. Diese frischen Impulse der Jungen schaffen in der neuen türkischen Musik ein bedeutendes innerdiskursives Spannungsfeld. Einige Protagonisten der zweiten Komponistengeneration haben nie staatliche Musikinstitutionen in der Türkei besucht – weder als Studierende noch als Lehrende –,

sind hauptsächlich Autodidakten und begegnen dem Establishment lebenslang mit Skepsis, anscheinend wegen ihrer stilistischen Kritik. Allesamt identifizieren sie sich mit der Avantgarde der Nachkriegszeit, deren Klima sie als liberal empfinden. Die meisten erhalten Stipendien bzw. Fellowships von amerikanischen Gesellschaften wie Rockefeller und Guggenheim. Mit ihrem wachsenden Einfluss im Musikleben

geht die Gewohnheit einher, besonders kritisch mit dem Vorhandensein volkstümlicher Musikelemente in den Werken der ersten Generation umzugehen: «Es stinkt nach Mist!»

Diese zwei scheinbar gegensätzlichen Haltungen neuer türkischer Musik, in

deren Matrix sich auch heute noch viele junge Komponisten bewusst oder unbewusst positionieren, markieren eine zweite Bruchlinie des türkischen Musiklebens, die sich auch in politische Begriffe übersetzen lässt: in die Spaltung zwischen einem Nationaldiskurs und einer hauptsächlich linksliberal orientierten Weltanschauung. Trotz der Gegenüberstellung von erster und zweiter Komponistengeneration ist die Modernisierungsperspektive stets der gemeinsame Nenner. Die Zusammenstöße im türkischen Musikleben des 20. Jahrhunderts – zwischen Tradition und Internationalem, Nationalem und Moderne, erster und zweiter Komponistengeneration usw. – sind trotz der Verletzungen, zu denen sie geführt haben, die Momente, mittels derer türkische Musik sich der Welt öffnet.

## HERAUSFORDERUNG GLOBALISIERUNG

Die türkischen Komponisten, die Anfang der 1960er Jahre geboren sind, sind in einer Welt der Bruchlinien aufgewachsen. Noch in den 1970er und 80er Jahren können, grob gesagt, zwei unterschiedliche Kompositionsstile neuer türkischer Musik beobachtet werden: Der eine scheint zu versuchen, aus der Fremdheit der eigenen Kulturdomäne gegenüber der westlichen einen Vorteil zu ziehen, wobei sich in manchen Werken das Einheimische als quasi «Wechselgeld» des Musikdiskurses herausstellt. Die andere Manier dagegen negiert den Einbezug autochthoner Kulturelemente und verschreibt sich einem etablierten, modernen, westlichen Stil – ebenfalls zum Preis

einer Fremdheit, nur diesmal gegenüber der eigenen Kulturdomäne. Beide Arten der Annäherung sind gerechtfertigt und beziehen sich auf westliche Vorbilder verschiedener Epochen und kompositorischer Strömungen. Darüber hinaus hat, auch aufgrund der ideologische Trennung zwischen ländlichen und städtischen Musiktraditionen, der oben beschriebene Monophonie/Polyphonie-Streit nichts an Aktualität verloren. Doch auch diese Spaltung wird, seit den 1990er Jahren zumindest unter jüngeren Komponistengenerationen, allmählich ad acta gelegt.

Heutzutage hat sich das Problem der Anwendung einheimischer Kulturelemente von einer ideologischen zu einer ethischen Frage gewandelt. Bevor man sich mit ästhetischen Problemen beschäftigt, heißt es die folgenden Fragen zu klären: Wie weit darf man Kulturressourcen vom ursprünglichen Kontext trennen und als Material im Rahmen einer anderen, westlich orientierten Kulturdomäne anwenden? Sind die Elemente traditioneller türkischer Musik, seien diese nun ländlichen oder städtischen Ursprungs, einfach «Ressourcen», Mittel zu einem bestimmten Zweck? Wie werden sie rezipiert, wenn sie am System neuer Musik, so wie diese heute international verstanden wird, teilhaben – als Gewürz, als exotische Zusatzstoffe, als Geschmacksverstärker, die unsere orientalistischen Fantasien befriedigen? Sind sie einfach Oberflächenmaterial? Oder können diese Elemente auch in der neuen Musik substantiell von ihren eigentlichen strukturellen Voraussetzungen erzählen, die in der Tiefe liegen? Kann man diese wahrnehmen und in Werken als kompositorisches Prinzip unter anderen kenntlich, hörbar machen? Natürlich soll auch die westliche Rezeption des

Nichtwestlichen in Betracht genommen und problematisiert werden. Aber bleiben wir, die türkischen Komponisten, nicht selber an der Oberfläche der eigegebenen traditionellen Kultur und versuchen manchmal leichtsinnig, etwas von ihr zu verkaufen?

Ist es im Sinn der neuen Musik, dass sich die musikalische Moderne durch ihre unantastbaren Überlegenheitsdiskurse in ein paar westlichen Institutionen und Organisationen zentralisiert – und das mittels Förderungen bestimmter Stiftungen und staatlicher Gelder? Entweder, so heißt es, passe man sich an die Normen dieser zentrali-

sierten, ja offiziellen Diskurse und ihrer Methoden an – oder man sei abgehängt! Zwar behauptet die westliche Moderne implizit, universal zu sein; jedoch basiert sie selbst tief auf einer spezifischen Kulturdomäne und deren Indizien. Für die Behauptung ihrer Universalität weiß sie jedoch die ethnische Identität hinter sich selbst zu verdrängen. Sie wird überdeckt von einem diskursiven Prozess, der sich hält und durchsetzt im Namen künstlerischer Autonomie.

Auch wenn der türkische Komponist nicht einfach «nichtwestlich» ist, auch wenn er seinen Standpunkt an der Peripherie zwischen dem Westlichen und Nichtwestlichen ausmacht – er muss sich mit diesen Fragen auseinandersetzen. Die Antwort darauf darf weder das Negieren des Westlichen, also ein Rückzug in die Abgeschiedenheit sein noch der umgekehrte Traum von einer Hegemonie, in der das Nichtwestliche die Oberhand gewinnt. In einem intellektuellen Klima, in dem alles Westliche so leicht kritisiert werden kann, ist beides nicht mehr als größte Vereinfachung.

Doch auch im Zeitalter der Globalisierung lässt sich die Bedeutungslosigkeit der Differenz zwischen dem Westlichen und Nichtwestlichen nicht behaupten. In der Musikwelt scheint sich eine weitere Zentralisierung anzukündigen, durch die sich Komponierattitüden aus dem Westen noch wirkungsvoller in der ganzen Welt verbreiten. Von außen mag es so aussehen, als teile der Westen aus gutem Willen etwas mit den anderen, sodass viele Komponisten die

äußeren Einflüsse gerne und freiwillig aufnehmen, ohne sie zu problematisieren. Es sind jedoch Zweifel angebracht, ob es sich dabei nicht nur um eine Variante der Selbstkolonialisierung handelt. Versucht man allerdings, sich den westlichen Meinungen und Diskursen gegenüber unantastbar zu machen und sich die eigene Immunität zu sichern, indem man die «westliche Waffe» umdreht, so steht gerade diese Immunität wieder im Einklang mit den westlichen Methoden. Man kann das alles als einen für die sich entwickelnde Musikszene normalen Prozess betrachten, der ir-

gendwann einfach stattfindet – doch sollte man skeptisch bleiben, ob er nicht in einen Zustand des Realitätsverlusts abgeleitet.

In der Türkei ist eine musikalische Moderne unentbehrlich und im Gange. Westliche Strömungen neuer Musik, die in irgendeiner, auch diffuser Weise als Vorbild gelten, laufen parallel zu interkulturellen Strömungen, die das Primat westlicher Ästhetiken kritisieren. Als Komponist kann man sich auf die einheimischen Kulturelemente beziehen: Ihre anscheinend noch zu entdeckenden tiefgreifenden Prinzipien sollen an dieser Moderne strukturell und teilweise akzentuiert teilnehmen. Man kann auch versuchen, eine Neumoderne jenseits des Einheimischen bzw. des Westlichen zu entwickeln. In beiden Fällen wird das Ethnische irgendwie zum Thema, selbst wenn sich die westliche Strömung einen solchen Zusammenhang so nicht eingestehen will. Zunächst heißt es sich von gegenseitigen Immunitäts- und Universalitätsansprüchen zu befreien. Man braucht sie noch, die Polyphonie zwischen Ost und West, zwischen zwei Untrennbaren. ■

◀◀ **ZUNÄCHST HEISST ES SICH VON GEGENSEITIGEN IMMUNITÄTS- UND UNIVERSALITÄTSANSPRÜCHEN ZU BEFREIEN.** ▶▶

1 Für eine kompakte Zusammenfassung westlicher Musik in der Türkei mit ausführlicher Bibliografie siehe Martin Greve: *Die Musik der imaginären Türkei*, Stuttgart / Weimar 2003, S. 304–318.

2 Für das letzte Jahrhundert des Osmanischen Reichs siehe İlber Ortaylı: *«İmparatorluğun en uzun yüzyılı»*, Istanbul 2007.

3 Über die Militärkapelle am osmanischen Hof und das Opernleben im Istanbul des 19. Jahrhunderts informiert Ahmet Say: *The music makers in Turkey*, Ankara [o. D.], S. 30–31 und 137–138.

4 vgl. Nuri Özcan: «Türk Müsikişinin Âbide Şahsiyetlerinden Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi», in: *Türkler Ansiklopedisi*, Band 12, Ankara 2002, S. 729–731.

5 Hinweise auf verschiedene Positionen in der Debatte geben Murat Bardakçı: «Rauf Yekta Bey'in hayatı ve eserleri», in: Rauf Yekta Bey: *Türk musikisi*, Istanbul 1986, S. 10, und Cem Behar: *Klasik Türk Musikisi üzerine denemeler*, Istanbul 1987.

6 vgl. Martin Greve: *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei*, Frankfurt am Main 1995.

7 Ein teils vergleichender, intensiv polemischer Text stammt von Yalçın Tura: *Türk Müsikişinin mes'eleleri*, Istanbul 1988.

8 Ein polemischer Text in diesem Rahmen stammt von H. Sâdeddin Arel: *Türk Müsikişi kimindir?*, Ankara 1990.

9 Als die Protagonisten der ersten Komponistengeneration gelten Cemal Reşit Rey (1904–85), Hasan Ferit Alnar (1906–78), Ulvi Cemal Erkin (1906–72), Ahmed Adnan Saygun (1907–91) und Necil Kazım Akses (1908–1999), auch die «Türkischen Fünf» genannt.

10 Ursprünglich Worte Jesu (Matthäus 5; 17), auf die sich auch im Koran (Sura «Al Imran», 50. Vers) bezogen wird, Ahmed Adnan Saygun: «Tesir» (1943), in: Gülper Refiğ: *A. Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk Müsikişi*, Ankara 1991, S. 38.

11 Zu den Hauptfiguren der zweiten Komponistengeneration zählen Bülent Arel (1919–90), İlhan Usmanbaş (\*1921), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923), İlhan Mimaroglu (1926–2012) und Cengiz Tanç (1933–97).

Dieser Text basiert auf einem Referat, das der Autor 2011 im Rahmen des Symposiums «Neue(?) Musik am Bosphorus – deutsche-türkische Perspektiven» an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover präsentierte.