

# EIN HARMONIUM IM KONAK VON LEYLA [SAZ] HANIMEFENDI

NEJLA MELIKE ATALAY

WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT MÜNSTER

**Abstract.** *In einer Zeit, in der im Osmanischen Reich vielfältigste Reformen angestrebt und durchgeführt wurden, entstand 1834 mit der Gründung der Musikkorpsschule (,Muzika-i Hümayûn Mektebi‘) in Istanbul die erste Institution europäischer Musikausbildung. Die Einführung europäischer Musik durch solche Institutionen und die Verbreitung entsprechender Ausbildungsmöglichkeiten im Osmanischen Reich wird von einigen Forscher\*innen als ein Aspekt der ,Osmanischen Modernisierung‘ betrachtet.*

*So wurde über das Interesse an europäischer Musik innerhalb und außerhalb des Palastes diskutiert und geforscht, während andere sich auf die Auswirkungen dieses Trends konzentrierten. Meine Forschungen erweitern diese Aspekte und widmen sich unter anderem den Werken Leyla [Saz] Hanimefendis (1850?–1936), die in jener Zeit der sogenannten Tanzimat-Reformen geboren wurde, welche als Anfänge des oben beschriebenen Übergangs gelten. Hanimefendi komponierte sowohl im osmanischen Makâm-Stil als auch im europäischen Stil, den sie selbst als „alafranga“ bezeichnete. Sie fügte diese beiden unterschiedlichen Musikkonzepte in ihren Kompositionen und im kulturellen Raum ihres Konaks (Wohnhauses) zusammen. Mit „Ein Harmonium im Konak von Leyla [Saz] Hanimefendi“ möchte ich erörtern, wie ein europäisches Instrument zum Interpretieren und Komponieren ,traditioneller‘ makâmischer Musik herangezogen und Musikkultur hybridisiert wurde.*

**Keywords:** Leyla Saz Hanimefendi, osmanische Komponistinnen, Komponistinnen der Türkei, Harmonium, Makâm, Alafranga, Verhältnis zu westlicher Kulturen, Ausbildungssysteme, informelle Ausbildung, Soziale Räume und Orte

In einer Zeit, in der im Osmanischen Reich vielfältigste Reformen angestrebt und durchgeführt wurden, entstand 1834 mit der Gründung der Musikkorpsschule (,Muzika-i Hümayûn Mektebi‘) in Maçka die erste Institution europäischer Musikausbildung. Die Einführung europäischer Musik durch solche Institutionen und die Verbreitung entsprechender Ausbildungsmöglichkeiten im Osmanischen Reich wird von einigen Forscher\*innen als ein Aspekt der ,Osmanischen Modernisierung‘ betrachtet. So wurde über das Interesse an europäischer Musik innerhalb und

außerhalb des Palastes diskutiert und geforscht, während andere sich auf die Auswirkungen dieses Trends konzentrierten.

Meine Forschungen erweitern diese Aspekte und widmen sich unter anderem den Werken Leyla [Saz] Hanımefendis (1850?–1936), die in jener Zeit der sogenannten *Tanzimat*-Reformen geboren wurde, welche als Anfänge des oben beschriebenen Übergangs gelten. Hanımefendi komponierte sowohl im osmanischen *Makâm*-Stil als auch im europäischen Stil, den sie selbst als „alafranga“ bezeichnete. Sie fügte diese beiden unterschiedlichen Musikkonzepte in ihren Kompositionen und im kulturellen Raum ihres *Konaks* (Wohnhauses) zusammen. In meinem Text erörtere ich, wie ein europäisches Instrument zum Interpretieren und Komponieren ‚traditioneller‘ makamischer Musik herangezogen und Musikkultur hybridisiert wurde.

### ÜBER LEYLA [SAZ] HANIMEFENDI (1850?–1936)

Dank des Familiennamengesetzes führte Leyla Hanımefendi ab 1934 den Beinamen „Saz“,<sup>1</sup> die Bezeichnung für ein türkisches Saiteninstrument, aber auch ein allgemeiner Begriff für Musikinstrument,<sup>2</sup> den sie aus Liebe zur Musik annahm.

Begibt man sich auf die Suche nach bedeutenden Schriftstellerinnen, Dichterinnen, Musikerinnen und Komponistinnen des osmanischen Reiches oder der Türkischen Republik, stößt man immer wieder auf ihren Namen, was sie als eine der bekanntesten Frauen-Figuren künstlerischen Schaffens im spätosmanischen Reich erscheinen lässt.

Leyla [Saz] Hanımefendi wurde um 1850 in Istanbul als Tochter des Leibarztes von Sultan Abdülmecid I (reg. 1839–1861), Hekim İsmail Pascha (1807–1879), geboren. Ab ihrem vierten Lebensjahr wuchs sie mit den Töchtern des Sultans als deren Spielkameradin auf. Gemeinsam mit den osmanischen Prinzessinnen erhielt sie im Sultanspalast ihre musikalische Grundausbildung. Durch diese privilegierte Stellung hatte sie Gelegenheit, an allen wichtigen Festlichkeiten des osmanischen Hofes teilzunehmen. Sie reiste viel dank der beruflichen Angelegenheiten ihres Vaters sowie später ihres Mannes, Giritli Sırrı Pascha (1844–1895). Beispielsweise wurde ihr Vater im Jahr 1861 nach dem Tod des Sultans Abdülmecid mit dem Amt

- 
- 1 Das Gesetz über Familiennamen wurde am 21. Juni 1934 in Kraft gesetzt. Mit der Verabschiedung des Gesetzes wurde jeder türkische Staatsbürger verpflichtet, einen Familiennamen anzunehmen. Cemal Güven, *Anayasalar, Kanunlar ve TBMM Kararları 1876–2016* [Verfassungen, Gesetze und Resolutionen der Großen Nationalversammlung 1876–2016] (Konya: Eğitim Yayınevi. 2016), 25.
  - 2 Yılmaz Öztuna, „Saz“, in *Akademik Klasik Türk San'at Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü* [Enzyklopädie der akademischen klassischen türkischen Kunstmusik], 2 (Ankara: Orient Press, 2006), 265.

des Gouverneurs von Chania, Kreta betraut,<sup>3</sup> wohin er seine Tochter mitnahm. Dort genoss sie als 11-jährige Privatunterricht, lernte Altgriechisch, Französisch und Englisch,<sup>4</sup> vervollkommnete ihr Klavierspiel und vertiefte sich in die Kenntnisse der osmanischen Dichtkunst.<sup>5</sup>

Leyla [Saz] Hanımefendi erlebte die Regierung von sechs verschiedenen Sultanen und die ersten 13 Jahre der türkischen Republik unter Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938).<sup>6</sup> Kurz vor dem Fall des Osmanischen Reiches publizierte sie ihre Erinnerungen 1921 unter dem Titel *Harem ve saray âdât-ı kadimesi* (Vergangene Sitten im Harem und Saray)<sup>7</sup> in den osmanischen Tageszeitungen *Vakit* und *Ileri*.<sup>8</sup> Hier schilderte sie das Leben der Frauen aus den verschiedenen Regionen (Abb. 1), die sie im Laufe ihres Lebens bereist hatte.

Sie ist eine der wenigen Persönlichkeiten, die das alltägliche Haremsleben und die Sitten des Harems im Palast beobachten und niederschreiben konnten. Sie schilderte nicht nur das Leben der Frauen im Sultanspalast sondern auch das Musikleben am Hofe Sultan Abdülmecids, die Hochzeiten der osmanischen Prinzessinnen, die damalige Mode sowie die unterschiedlichen kulturellen Aktivitäten im Palast, die sie mitgestaltete, und an denen sie teilnahm. Deshalb gelten die Memoiren von Leyla [Saz] Hanımefendi bis heute als wichtige Referenz für die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit dem Leben der Frauen im Palast beschäftigen.

Der türkischen Musikgeschichtsschreibung zufolge ist es möglich Leyla [Saz] Hanımefendi als eine Pionierin unter den türkischen Komponist\*innen zu sehen, da sie im Palast westlich orientierte Musikerziehung erhielt und Märsche, Polkas und Mazurken für Klavier komponierte.<sup>9</sup>

3 Mehmet Süreyya, *Sicilli Osmani* (İstanbul: Numune Matbaacılık, 1996), 833.

4 Sie lernte Altgriechisch, Französisch und Englisch bei Elisabeth Contaksaki (c. 1818–1879). Unter den ehemaligen Professoren der Universität Athen trafen sich Elisabeth Contaxaki und Leyla Hanımefendi auf der Fregatte Keyvan, nachdem Hekim İsmail Pascha nach Kreta entsandt worden war. Aus Leyla Hanımefendis Berichten geht hervor, dass Contaxaki in Leyla Hanımefendi ein Interesse an „westlicher Literatur“ weckte.

Leila Hanoum, „Childhood Wanderings in Crete“, in *The Living Age* (15 January 1928): 163. Vgl. Neyzi, *Osmanlılıktan Cumhuriyet'e Kızıltoprak Anıları* (İstanbul: İş Bankası, 2016), 46. Saz, in *Harem'in İçyüzü* [Im Harem], Hg. Sadi Borak (İstanbul: Milliyet, 1974), 281–285. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, „Leyla“, in *Son Asır Türk Şairleri* [Türkische Dichter des letzten Jahrhunderts], 3, Hg. Hidayet Özcan (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2000), 1240–1248.

5 Neyzi: *Osmanlılıktan Cumhuriyet'e Kızıltoprak Anıları*, 47.

6 Sultan I. Abdülmecid (Regierungszeit 1839–1861), Sultan Abdülaziz (Regierungszeit 1861–1876), Sultan Murad (1876), Sultan II. Abdülhamid (1876–1909), Sultan Mehmed V. Reşat (1909–1918) und Sultan Mehmed IV. Vahdettin (1918–1922).

7 Sagaster Börte, *Im Harem von Istanbul. Osmanisch türkische Frauenkultur im 19. Jahrhundert* (Hamburg: E.B.-Verlag, 1989), 9.

8 Fahîr İz, „Laylâ Khanım“, in *Encyclopaedia of Islam*, new edition, 5 (Leiden: E. J.Brill, 1979), 710.

9 Halil Bedi „Türk Kadını ve Garb Musikisi“ [Türkische Frauen und westliche Musik], *Hayat* 4/92



Abb. 1. Die Provinzen, die Leyla Hanımefendi bereist hatte.

Leyla Hanımefendi ist in einem osmanischen Umfeld geboren und aufgewachsen, das von der Neuorientierung der Tanzimat-Reformen geprägt war und durch die tiefgreifenden Veränderungen im Zentrum des Reiches beeinflusst wurde. Quellen lassen vermuten, dass sich die Reformen und Regulierungen der Bereiche Verwaltung, Kultur, Kunst und Bildung auf Leyla Hanımefendis Weltbild und Produktionen auswirkten.

Sie verbrachte ihre Kindheitsjahre im osmanischen Palast und hatte enge Beziehungen zu Mitgliedern der osmanischen Dynastie. Leyla Hanımefendi gehörte aber auch der neu entstandenen Klasse des osmanischen Bürgertums an. Innerhalb dieses Gesellschaftskreises etablierte sie ein weitreichendes Netzwerk an Künstler\*innen, Schriftsteller\*innen, Dichter\*innen und Komponist\*innen um sich, das auch über die Landesgrenzen hinausreichte. So bietet die Untersuchung ihres Lebens, ihrer

(30. August 1928): 16f; Mithat Fenmen, *Piyanistin Kitabı* [Das Buch des Pianisten] (Ankara: Akba Kitabevi, 1947), 147; Ahmet Say, *The Music and Music Makers in Turkey* (Ankara: Music Encyclopedia Publications, 1995), 55–56, 31; idem, *Müzik Tarihi* [Musikgeschichte] (Ankara: Music Encyclopedia Publications, 1997), 515, 526; Kosal, *Western Classical Music* 15; Mehmet Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi* [Die Geschichte der türkischen Musik], 1 (Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000), 34; Ş. Şehvar Beşiroğlu, „The Women of Istanbul and Their Musical Identities“, in *ITU Journal Series B: Social Sciences* 3/2 (December 2006): 3–19; Kurt Reinhard und Ursula Reinhard: *Türkiye'nin Müziği* [Musik der Türkei], 1, übers. von Sinemis Sun (Ankara: Sun Yayıncılık, 2007), 43.

Kompositionen und ihrer Beziehungen die Möglichkeit, sowohl einen Blick in das Innere des Palastes zu werfen als auch ein Bild des bürgerlichen Lebens der damaligen Zeit zu erhalten.

### ZEIT, RAUM UND MUSIK ALS INTERDISZIPLINÄRE BETRACHTUNG

Um die damaligen Produktionsbedingungen, die das Schaffen von Leyla Hanimefendi charakterisieren, besser zu verstehen, können diese in drei Abschnitte im Kontext von Zeit, Raum und Musik gegliedert werden. Dabei bedient sich jedes dieser Konzepte eines eigenen interdisziplinären Ansatzes.

#### ZEIT

Leyla Hanimefendis Leben kann in vier verschiedenen Regierungsperioden betrachtet werden, die auf ihre Produktionsbedingungen Einfluss nahmen.

1. Erste Phase der *Tanzimat* (1839–1876)
2. Zweite Phase der *Tanzimat*: Die Regierungszeit von Sultan Abdülhamid II. (1876–1908)
3. II. Konstitutionelle Periode (1908–1920)
4. Republik der Türkei von 1923.

Die erste Phase, namentlich *Tanzimat* (تنظيمات; Anordnungen, Neuordnungen),<sup>10</sup> wird in der Geschichtsschreibung oft als eine Reformperiode interpretiert, in der seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts viele Neustrukturierungen in der Regierung, der Verwaltung, dem Militär- und Rechtswesen sowie der Wirtschaft notgedrungen durchgeführt wurden, um den langsamen Niedergang des osmanischen Reiches zu verhindern.

Leyla Hanimefendi wurde in diese Zeit der Neuordnung hinein geboren. Anhand ihrer Erinnerungen aus dem Inneren des Palastes, können viele Details über das tägliche Leben des osmanischen Palastes nachvollzogen werden.

Die Institutionalisierung der europäischen Musik und der Musikerziehung im osmanischen Palast fällt ebenfalls in diese Zeit. Nach der Abschaffung der Janitscharen (1826) und der Gründung einer neuen Armee wurde die Musikkapelle der neu formierten Armee nach europäischem Vorbild eingerichtet. Während Leyla Hanimefendis Kindheit im Palast hatten diese Reformen der Musik bereits Früchte getragen.

10 Karl Sachs und Césaire Villatte, *Sach-Villatte Enzyklopädisches Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache*, 2 (Berlin-Schöneberg: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1869), 296.

Nicht jeder hatte Zugang zum Musikraum. Die Notablen durften außen vor der Tür zuhören. Die Prinzessinnen nahmen eine *kalfa* [ältere Dienerin] mit. [...] Manchmal waren auch meine Freundinnen dort, auch sie machten keinen Lärm. Wir hörten aufmerksam zu, liefen (dann) in (unsere) Abteilung und spielten dort auf dem Klavier, was wir behalten hatten. In den Sarays ist man so sehr an die Musik gewöhnt, daß sie dort alles beherrscht [...] Obwohl es nicht Brauch ist, in den Zimmern Klavier zu spielen, gibt es doch überall viele Klaviere.<sup>11</sup>

Als Leyla Hanımefendi 28 Jahre alt war, begann die zweite Phase, nämlich die der Regierungszeit Abdülhamids II. Aufgrund der von ihm eingeführten Zensurpraxis wird in vielen historischen Erzählungen die Ansicht vertreten, dass die liberalen Tendenzen der ersten Phase des Tanzimat mit der Machtübernahme von Sultan Abdülhamid vollständig beendet waren.<sup>12</sup> Seine Regierungszeit gilt in der Geschichtsschreibung jedoch auch als eine Zeit großer Durchbrüche, da in ihr zahlreiche Reformen, vor allem im Wirtschafts- und Finanzbereich, im Transport- und Kommunikationswesen und im Bildungswesen durchgeführt wurden und Gestalt annahmen. Die negativen Auswirkungen der Zensurmechanismen dieser Zeit auf Leyla Hanımefendi kann man in den Memoiren ihrer Großenkel und in den Interviews sehen, die sie nach der Gründung der Republik Türkei in den Zeitungen gab.

Eine der grundlegenden Veränderungen, die durch Abdülhamids Regierung herbeigeführt wurde, war die Schließung des osmanischen Parlaments (*Meclis-i Mebusan*) auf unbestimmte Zeit im Jahr 1878, wodurch das Verfassungsregime beendet wurde und er zum alleinigen Herrscher der Verwaltung wurde. Diese Schritte waren notwendig, um die militärisch-bürokratische Elite im Reich zurückzudrängen, die während der ersten Phase der Tanzimat Ära entstanden war. Seine Herrschaft endete 1908 mit der sogenannten „Revolution der Jungtürken“.

Die Reformen, die mit der *Tanzimat* begannen, verliefen – zumindest aus Sicht der Regierung – nicht ganz entsprechend ihren Absichten. Unter den Historiographen besteht Konsens darüber, dass die überschwängliche Atmosphäre, die mit der Ausrufung der zweiten konstitutionellen Monarchie (1908) begann, nicht lange anhielt. Ebenso kann man behaupten, dass die *Osmanlılık* (Osmanismus) Ideen, die von der Fortschritts- und Unions-Bewegung entwickelt wurden, und die während der Herrschaft von Sultan

11 Sagaster, *Im Harem*, 131.

12 Dietrich Jung, „Staatsbildung und Staatszerfall – Die osmanische Moderne und der europäische Staatenbildungsprozesse“, in *Die Türkei und Europa*, Hg. Gabriele Clemens (Hamburg/Münster: LIT Verlag, 2007), 67; Fahir Armaoğlu, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914–1980* [Politische Geschichte des 20. Jahrhunderts 1914–1980] (Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983), 58f; Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi* [Osmanische Geschichte], 8: *Birinci Meşrutiyet ve İstibdat devirleri 1876–1907* [Erste konstitutionelle Monarchie und Herrschaftsperioden 1876–1907] (Ankara: Türk Tarihi Kurumu, 2007).

Abdülhamid II. sowohl hinsichtlich der sich verändernden Grenzen der osmanischen Länder als auch hinsichtlich der wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen in der Gesellschaft wuchsen, sich in einen türkischen Nationalismus verwandelten.

Die Bemühungen der Jungtürken, die die Verwaltung übernahmen, scheinen der Auslöser gewesen zu sein, die ethnisch und heterogene osmanische Staatsstruktur in einen „modernen“, national-türkischen Staat zu verwandeln. Obwohl das osmanische Reich im ersten Weltkrieg an der Seite der Zentralmächte kämpfte, konnten seine teilweisen militärischen Erfolge den Fall nicht verhindern. Die chaotischen Zustände und das Elend, die durch die Niederlagen verursacht wurden, ließen die Untertanen Hass und Misstrauen gegenüber dem Palast spüren.

Die nationalistische Gegenregierung unter Mustafa Kemal Pascha – später bekannt unter dem Namen „Atatürk“ – leitete die vierte und letzte Periode ein. Leyla Hanımefendi war damals 73 Jahre alt und erlebte erneut tiefgreifende Reformen. Stellt man diese verschiedenen Zeitabschnitte Leyla Hanımefendis Produktionen gegenüber, können wir vermuten, dass sie die politischen Unruhen der dritten Phase innerlich wohl am tiefsten berührten. Diese Betroffenheit transformierte sie zum Freiheitsmarsch der Jungtürkischen Revolution sowie in ein Gedicht gegen den Balkankrieg.

Die Besetzung von (damals noch) Konstantinopel zwischen 1918 und 1923 hatte ebenfalls besonderen Einfluss auf Leyla Hanımefendi. Sie traf sich zum Beispiel nicht, wie so oft zuvor, mit ihren gleichgesinnten Künstlerinnen in *Konaks* (Wohnhäusern) oder an ähnlichen Orten. Ihr künstlerischer Schaffensdrang blieb davon allerdings ungebrochen. Dieser hielt ihr ganzes Leben hinweg an und gibt uns darüber hinaus ausführlich Auskunft über ihre sozialen Beziehungen.

In Interviews sprach sie über diese Reformen und die Beteiligung von Frauen am gesellschaftlichen Leben und ihre Sichtbarkeit in sozialen Bereichen. Es scheint, dass sie bis zu ihrem Tod nicht aufgehört hat, Salons zu besuchen, diese zu organisieren, Künstlerinnen bekannt zu machen, diese zu unterstützen und zu fördern.

## RAUM

Das Konzept des Raumes und dessen Bedeutungsmuster wurde in verschiedenen sozialwissenschaftlichen Disziplinen, einschließlich der Kultur- und Medienwissenschaften, aus unterschiedlichen Perspektiven erforscht und betrachtet.

Das Konzept von *Raum* und *Ort* ist in den Sozialwissenschaften ein grundlegendes Studienthema und behandelt diese in einem polysemantischen und vielschichtigen Ansatz. Die konzeptuelle Trennung von Raum (*Space*) und Ort (*Place*) stammt aus dem englischen Sprachraum, und bedingt für beide Begriffe differenzierte Ansätze zur Definition.

Die frühen Beispiele solcher Studien legen die Wirkung von *Raum* im menschlichen Leben sowie seinen unmittelbaren Einfluss auf wirtschaftliche und politische Strukturen dar. Michel de Certeau definierte den *Ort* als Ordnung und behauptete, er habe feste, stabile Eigenschaften, während der *Raum* seiner Meinung nach aus beweglichen Elementen besteht, die sich kreuzen.<sup>13</sup>

In ähnlicher Weise drückt Yi-Fu Tuan den *Ort* als „Pause“ und den *Raum* als „das, was Bewegung erlaubt“<sup>14</sup> aus; „im Vergleich zum Raum ist der Ort ein ruhiges Zentrum etablierter Werte“.<sup>15</sup> Diese Ansätze zeigen, dass ein Ort zum Raum wird, wenn er benutzt wird. Um die Transformation zwischen *Raum* und *Ort* zu beschreiben, verwendet Emre Işık das Beispiel eines leeren Hauses (*Ort*), das erst dann zu einem Raum wird, wenn es benutzt wird.<sup>16</sup>

Stephan Günzel betont, dass es in der Erforschung von Raumansätzen zwei unterschiedliche Schwerpunkte gibt, nämlich „Raumstudien“ und „Sozialraumstudien“.<sup>17</sup> Günzel behauptet, dass das Präfix „sozial“ in letzterem Begriff die Gleichzeitigkeit einer sozialen Struktur und der Mechanismen anzeigt, und dass die Beziehungen, aus denen sich die Struktur zusammensetzt, jene sind, die auf einen „Sozialraum“ verweisen.

Fuat Ercan betrachtet den Sozialraum als einen Raum, in dem die Aktivitäten der Produktion und Re-Produktion im täglichen menschlichen Leben durchgeführt und konzentriert werden. Ercan bringt auch zum Ausdruck, dass diese Räume, so wie die sozialen Beziehungen von der historischen und mehrdimensionalen Dynamik betroffen sind, und eine Reihe von Auswirkungen auf die Reproduktion der sozialen Beziehungen haben. Mit dieser Perspektive lässt sich das Konzept des sozialen Raums als eine Plattform definieren, auf der zwischenmenschliche Beziehungen, soziale Strukturen, politische Agenda und Ideologien reflektiert werden, und die Wahrnehmungen und Erfahrungen enthält. In diesem Zusammenhang ist es möglich das *Konak* von Leyla Hanımefendi aus räumlicher Sicht zu untersuchen.

Es wird vermutet, dass das Wort *Konak* (Herrenhaus) mit dem Verb *konmak* (sich niederlassen) im Türkischen verwandt ist und allgemein große Häuser oder Wohnungen bezeichnet. Die Struktur eines *Konaks* kann mit einem sozio-historischen Verständnis als Raum diskutiert werden.

13 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), 117.

14 Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 6.

15 Ebd.

16 Emre Işık, „Mekan ve Toplum“, in Öznel, *Durumlar ve Mekanlar Toplum ve Mekan: Mekanları Kurgulamak* [Themen, Situationen und Räume Gesellschaft und Raum: Räume konstruieren], Hg. Emre Işık und Yıldırım Şentürk (İstanbul: Bağlam, 2009), 21.

17 Raum Günzel, *Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010), 159.



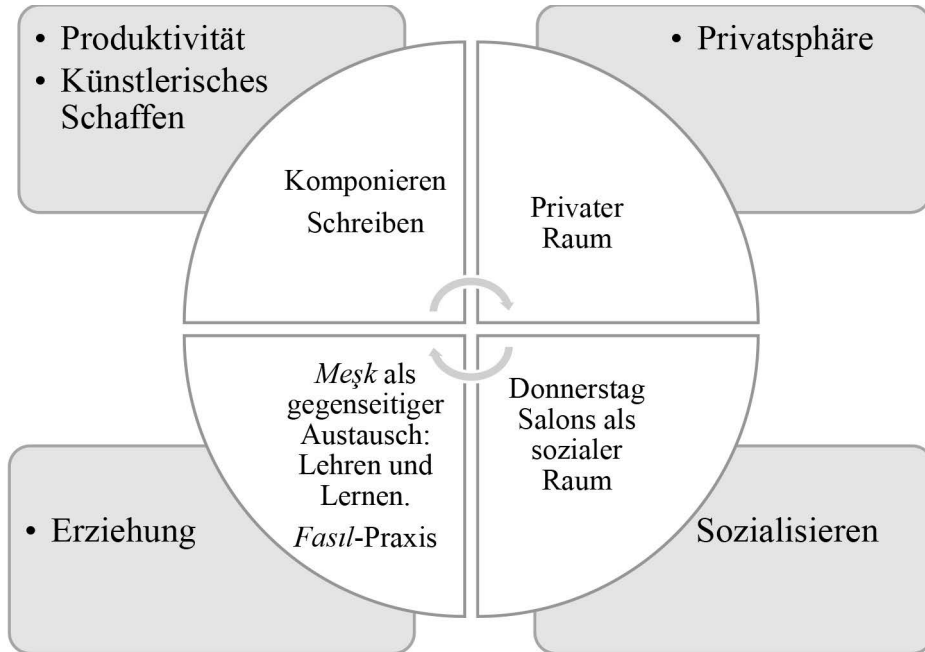


Abb. 2. Leyla Hanimefendi's *Konak* als öffentlicher und privater Raum.

Wendet man die oben genannten Perspektiven an, die die Beziehung von und die Unterscheidung zwischen Raum und Ort in den Konzepten von *Konak* veranschaulichen, kann man annehmen, dass es sich in erster Linie um stabile Strukturen und daher um „Orte“ handelt. Wenn man jedoch das Leben im *Konak* von Leyla Hanimefendi betrachtet, wird deutlich, dass diese architektonische Struktur in Bezug auf den sozialen Raum jenseits des Ortes unterschiedliche Erweiterungen hat.

Die begrenzten Möglichkeiten im öffentlichen Raum für Musikerinnen, Dichterinnen und Schriftstellerinnen, die während der *Tanzimat*-Ära aufwuchsen und lebten, verwandelten diese *Konaks* in etwas mehr als nur Wohnungen – nämlich in multifunktionale soziale Räume, in denen ihre Ausbildung und verschiedene Formen der Sozialisationspraktiken stattfanden. Harveys Definition, dass „jede soziale Aktivität ihren eigenen Raum definiert“, sollte bei der Untersuchung der Istanbuler *Konaks* des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts im Auge behalten werden. Sie hilft nämlich bei der Erklärung, wie die *Konaks* nicht nur als „Häuser, in denen sie lebten und wohnten“ betrachtet werden konnten, die nur private Räume umfassen, sondern auch als Arbeitsräume, in denen produziert und erschaffen wurde; als Musik- und Übungsräume, in denen Musikaufführungen stattfanden (wie unten, in der Grafik zu sehen ist); als Raum der kulturellen

Interaktion durch die Salons/Versammlungen; und als Bildungs-/Ausbildungsraum durch Privatunterricht. Ein solcher Ansatz bezieht sich auf Sojas Vorschlag, dass „Räumlichkeit als soziales Produkt gleichzeitig Medium und Ergebnis, Voraussetzung und Verkörperung von sozialer Aktion und Beziehung ist“.

Leyla Hanımefendis *Konak* war in dieser Hinsicht nicht nur ein normales Wohnhaus, sondern diente ihr als Schaffensraum und war Treffpunkt privater und gesellschaftlicher Diskussionen und musikalischen Veranstaltungen. Mit der Reformperiode im Osmanischen Reich spielte der Salon für die intellektuelle Gesellschaftsschicht Istanbuls eine zunehmend größere Rolle. Die Dichterin Nigar Hanım (1868–1919) war eine enge Freundin Leyla Hanımefendis, und eine Pionierin der Salon Kultur in Istanbul.<sup>18</sup> Ihr *Konak* und ihr Sommerhaus waren Treffpunkte einheimischer und ausländischer Intellektueller und Künstler\*innen. Sie öffnete jeden Dienstag ihr *Konak* für einen Literaturempfang.

Diesem Beispiel folgte Leyla Hanımefendi als Mäzenatin-Gastgeberin. Sie lud jeden Donnerstag die Künstler\*innen ein und es wurde über Politik, Literatur und Musik diskutiert. Tagebücher, Fotos und Erinnerungen gewähren einen ausführlichen Einblick über das Geschehen dieses Kulturzentrums.

## MUSIK

In der Geschichtsschreibung werden die Institutionalisierungsprozesse der europäischen Musik im osmanischen Reich parallel zur Abschaffung der Janitscharen durch Sultan Mahmud II. (reg. 1808–1839) betrachtet.

Die Janitscharenmusik, die für lange Zeit die Militärmusik des Osmanischen Reiches repräsentierte, wurde im Jahre 1826 im Zuge einer Reform abgeschafft und durch Kapellen mit europäischem Instrumentarium ersetzt. Sultan Mahmud II. bat den sardischen Botschafter in Istanbul einen Kapellmeister zur Verfügung zu stellen, der eine Blaskapelle ausbilden und dirigieren sollte. In Folge wurde Giuseppe Donizetti (1788–1856) nach Istanbul eingeladen. Er wurde zum Begründer und Direktor der ersten europäischen Musikschule und agierte gleichzeitig als Kapellmeister. Er etablierte europäische Musikinstrumente und das europäische Notensystem im Musikleben des Osmanischen Reiches ein. Durch die Reformmaßnahmen wandte sich der Osmanische Hof in weiterer Folge immer mehr der westlichen Musik zu und förderte diese besonders.

Verschiedene europäische Besucher\*innen berichteten im 19. Jahrhundert über Instrumente aus Europa, Kapellen und europäische Musik in den Palästen Istanbuls. Die osmanischen Sultane zeigten großes Interesse an europäischer Musik, einige

18 Leila Hudson, „Patronage, Civic Associations, and Reform“, in *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures: Family, Law and Politics*, 2, (Leiden, Boston: Brill, 2005), 530.

spielten selbst Klavier und luden berühmte europäische Musiker\*innen wie Elias Parish Alvars (1832), Leopold de Meyer (1842), Franz Liszt (1847), Henry Vieuxtemps (1848), Angelo Mariani (1850), Eugene Leon Vivier (1852), August D'Adelburg (1861), Martha Remmert (1883), Anna Grosser-Rilke (1888–1918) oder Cecile Chaminade (1901) zu Gastspielen in ihren Palast ein.

Als besonders wichtige Folge für die Musikgeschichte der Türkei gilt der Wandel des Musikgeschmacks der städtischen Oberschicht.

### DAS HARMONIUM ALS FASIL-INSTRUMENT

Das Ergebnis dieser Begegnungen waren Einflüsse auf die Makam-Musiktradition, die ein wesentlicher Teil der osmanischen Musikkultur ist. Mit der Verbreitung des Klavierinstruments wurde dieses auch bei Aufführungen lokaler Musik in die Instrumentenensembles eingebunden, obwohl die Zwischentöne, die den Charakter der Makam-Musiktradition ausmachen, auf dem Klavier unmöglich zu hören sind.. Die *Fasil*<sup>19</sup>-Repertoires, die Ende des 19. Jahrhunderts in Istanbul für Klavier veröffentlicht wurden, sind ein wichtiger Hinweis darauf.

Dieses Gebiet zu untersuchen, erfordert jedoch sowohl ein fundiertes Wissen über die westliche Harmonielehre als auch profunde Kenntnisse der Makam-Musik. Anstatt diese Werke einfach als synthetische (*sentez*) Musik zu bewerten, können mittels den Ansätzen Bhabhas, der sich auf das Konzept des dritten Raums bezieht, diesen und ähnlichen Produktionen neue Perspektiven geben werden.

Betrachten wir Leyla Hanımefendis Schriften, Fotografien und Interviews bemerken wir, dass Leyla Saz Hanımefendi das Klavier und/oder Harmonium den traditionellen Instrumenten, die bei der Aufführung der Makam-Musik verwendet werden, vorzog.<sup>20</sup> Sie setzte bei ihrer Makam-Musikaufführung Klavier und Harmonium-Instrumente ein. Häufig zog sie das Harmonium dem Klavier vor.<sup>21</sup> Gründe dafür könnten die Tragbarkeit und relative Eignung des Harmoniums sein, was uns zu anderen Interpretationsansätzen führt. Dies geschah, obwohl sie die traditionellen Instrumente wie Oud und Tanbur spielten konnte.<sup>22</sup> Darüber hinaus sind die meisten ihrer Werke Vokal-Kompositionen (*şarkı*) im Makam-Musiksystem.

19 *Fasil* kann als ein Konzertzyklus definiert werden, in dem einige Lieder und Instrumentalwerke der traditionellen osmanischen Musik eingerahmt sind.

20 Nejla Melike Atalay, *Women Composers Creative Conditions Before and During the Turkish Republic* (Wien: Hollitzer Verlag, 2021), 239; Ali Neyzi, „Yuşa Tepesi“, in *Tarih ve Toplum* [Geschichte und Gesellschaft] 10 (October 1984): 46; Reşid Halid Gönç, „Nadir Yetişen Bir Ses Sanatkarı: Nasip Hanım“ [Ein außergewöhnlicher Sänger: Nasip Hanım], *Vakit* [Zeit] (11 Dezember 1944), 5.

21 Neyzi, „Yuşa Tepesi“, 46.

22 Atalay, *Women Composers*, 221; Hikmet Feridun Es, *Tanımadığımız Meşhurlar* [Berühmte Leute, die wir nicht kennen] (Istanbul, Ötügen Yayınları, 2009), 500–501.

مجلد نقسیم  
N.º 1  
HEDJAZ TAQSIM

TRANSCRIT ET ARRANGÉ POUR LE PIANO

par

M<sup>me</sup> BERZMAINSKA de SUPNO



Op. 1

Vix. P<sup>nos</sup> 15

Dépôt chez **F. ADAM**  
N.º 25. & 26. Passage Hazzopoulo N.º 25. & 26.  
**CONSTANTINOPLE.**

Imp. L. Gouffier, Paris.

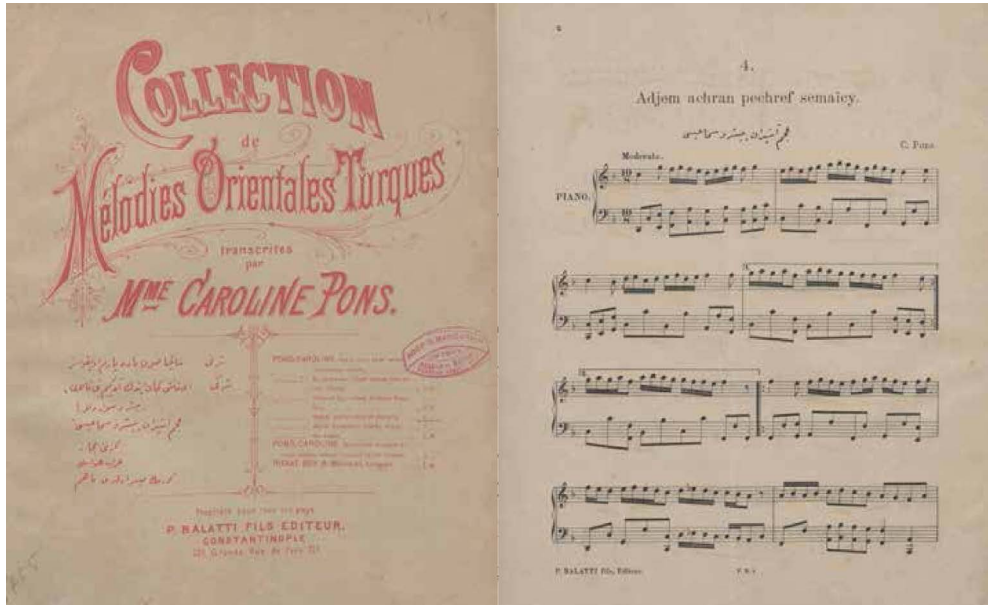


Abb. 3. Die *Fasil*-Repertoires, die Ende des 19. Jahrhunderts in Istanbul für Klavier veröffentlicht wurden.

An dieser Stelle kann die Hybridisierungstheorie von Homo Bhabha von Interesse sein. Bhabha spricht von einem Third Space/dritten Raum, in dem produktive Schwellenüberschreitungen stattfinden.<sup>23</sup> Dieser dritte Raum, der „eben nicht zwischen zwei Kulturen liegt, sondern in dem jede kulturelle Äußerung immer das Eine-im-Anderen verkörpert“.<sup>24</sup>

Dementsprechend betont Bhabha, dass der Begriff Hybridität der dritten Figur „nicht einen Zustand der Vermischung bezeichnet, sondern [...] in einem Raum der kulturellen Aussage“ zu verorten ist. Bhabha selbst kommentiert dies:

Für mich besteht die Bedeutung von Hybridität allerdings nicht darin, zwei ursprüngliche Momente auszumachen, aus denen ein dritter hervorgeht; Hybridität ist für mich vielmehr der ‚dritte Raum‘, der die Entstehung anderer Positionen erst ermöglicht.<sup>25</sup>

23 Maria-Theresia Leuker, „Wissenstransfer und Dritter Raum“, in *Wissenstransfer und Auctoritas in der früneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Hg. Bettina Noak (Göttingen: V&R Unipress, 2014), 76.

24 Andreas Hepp und Rainer Winter, *Kultur – Medien – Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*, 4. Aufl. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008), 322.

25 Homo Bhabha zit. nach Gudrun Rath, „Hybridität‘ und ‚Dritter Raum‘. Displacements postkolonialer Modelle“, in Eßlinger, *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010), 141.





Abb. 4 Kemani [Geiger] İhsan Bey, Hanende [Sänger] İbrahim Bey und Leyla Hanımefendi. 1926, İstanbul. Tek Family Archive, Süha Özkan-Pelin Derviş Kolleksiyonu.



Abb. 5 Leyla Hanımefendi spielt ihr Harmonium auf dem Boot. İstanbul. Datum unbekannt. (Hanende İbrahim Bey, Leyla Hanımefendi, Hanende Hikmet Hanım und İhsane Hanım.) Ali Neyzi, "Yuşa Tepesi", Tarih ve Toplum, No. 10, Oktober 1984, 46.

Nach Bhabha erfolgen in diesem dritten Raum Übersetzungen von Kultur, die dennoch nicht als Kopie eines vermeintlichen Originals gesehen werden können, sondern als Quell ständiger (Um)wandlung/Transformation. Die Gestalt des Dritten ist meist auch mit der Idee von Zwischenidentitäten verbunden. Angewandt auf die Musikdebatte bedeutet dies, dass es sich nicht um „die Kopie von Europäischer“ oder von „Makam- Musik“ handelt, sondern beispielsweise musikalische Mehrsprachigkeit als weitere, als dritte Musik beschrieben wird.

Dieser dritte Raum ermöglicht uns eine neue Sichtweise und eröffnet einen alternativen Horizont.