

Kirsten Seidlitz
Musik & politischer Konflikt aus der Türkei

Kirsten Seidlitz, geb. 1988, promovierte an der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne. Sie ist aktiv im International Council for Traditional Music (ICTM).

Kirsten Seidlitz

Musik & politischer Konflikt aus der Türkei

Kurdische, alevitische und linke Musik in Deutschland

[transcript]

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

Gutachter/-innen: Prof. Dr. Federico Spinetti, Jun.-Prof. Dr. Béatrice Hendrich, Dr. habil. Martin Greve

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagcredit: Sakîna & Friends mit tanzendem Publikum, aufgenommen von Georg Cizek-Graf (Foto bearbeitet)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5476-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5476-3

<https://doi.org/10.14361/9783839454763>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1 Musik und Gesellschaft	10
1.1.1 Musik und Politik	13
1.1.2 Musik und Diaspora	17
1.2 Drei Forschungsfragen	27
1.2.1 Musik und politischer Kommentar	28
1.2.2 Die Heterogenität der Musik aus der Türkei in der deutschen Gesellschaft	29
1.2.3 Hoffnungen zu Musik im transnationalen Kontext	32
1.3 Kulturelle Repräsentation und kulturelle Netzwerke	35
1.3.1 Grundlagen der kulturellen Repräsentation nach Hall	35
1.3.2 Ein Beispiel unterschiedlicher kultureller (De-)Kodierungen: die Bedeutung des Instruments Bağlama	38
1.3.3 Communitys als kulturelle Netzwerke	46
1.4 Die Methodik	48
1.5 Musizieren gemeinsam mit Musikern und Musikerinnen aus der Türkei: meine Proben mit dem »Köln Türk Müziği Korosu«	59
2. Protestmusik	63
2.1 Allgemeines	63
2.2 Beobachtungen: das Wirken eines Protestmusikers aus der Türkei in Deutschland	75
2.3 Portraits von Protestmusikern und Beteiligten an musikalischen Protestveranstaltungen aus der Türkei in Deutschland	77
2.3.1 Musikerportrait Kemal Sahir Gürel	77
2.3.2 Musikerportrait Sercan Gündüğ	81
2.3.3 Musikerportrait Kadir Şahinkaya	86
2.4 Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen	90

2.4.1	Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren	90
2.4.2	Die Darstellung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland	91
2.4.3	Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei	92
3.	Die Kurden	95
3.1	Allgemeines	95
3.2	Beobachtungen: kurdische Konzerte in Deutschland	112
3.3	Portraits kurdischer Musikschafter	114
3.3.1	Musikerportrait Nurettin Kanoğlu alias Ardil Ariya	114
3.3.2	Musikerportrait Mehmet Akbaş	118
3.3.3	Musikerportrait Sakina Teyna	123
3.3.4	Musikerportrait Bülent Emir	131
3.3.5	Musikerportrait Adir J. Tekin	134
3.4	Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen	139
3.4.1	Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren	139
3.4.2	Die Darstellung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland	141
3.4.3	Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei	144
4.	Die Aleviten	147
4.1	Allgemeines	147
4.2	Beobachtungen: alevitisches Kulturleben in Deutschland	162
4.3	Portraits alevitischer Musikschafter in Deutschland	163
4.3.1	Musikerportrait Kemal Dinç	163
4.3.2	Musikerportrait Adil Arslan	168
4.4	Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen	172
4.4.1	Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren	172
4.4.2	Die Darstellung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland	173
4.4.3	Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei	174
5.	Fazit	177
5.1	Antworten zur Frage nach Musik und politischem Kommentar	177
5.2	Antworten zur Frage nach der Anerkennung der Vielfalt von Musikkulturen aus der Türkei in Deutschland	188

5.3	Antworten zur Frage nach Hoffnungen bezüglich der Musik im transnationalen Kontext	198
5.4	Musik und Community-Netzwerke	213
6.	Literatur	223
	Online-Quellen	231

1. Einleitung

Musik aus der Türkei ist in Deutschland allgegenwärtig. Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei leben aus vielfältigen Gründen hier und musizieren auf unterschiedliche Art und Weise. Sie gehören verschiedenen Gruppierungen an, sodass eine große Bandbreite an Kulturleben mit Bezug zur Türkei in deutschen Städten beobachtet werden kann. Dennoch wird bei der Betrachtung des Kulturlebens von Menschen aus der Türkei in Deutschland viel zu häufig nicht auf die Heterogenität geachtet. In meiner Studie möchte ich explizit auf die Musik von Minderheitengruppen aus der Türkei in Deutschland eingehen, ohne die eine vollständige Betrachtung des Kulturlebens aus der Türkei in Deutschland nicht möglich ist. Exemplarisch befasse ich mich mit kurdischer Musik, alevitischer Musik und linker Protestmusik. Die Kurden stellen die größte ethnische Minderheit der Türkei dar, die Aleviten die größte religiöse Minderheit. Überschneidungen existieren: So gibt es auch viele kurdische Aleviten bzw. alevitische Kurden in Deutschland. Zusätzlich zu ethnisch und/oder religiös Diskriminierten möchte ich mich auch mit aus politisch-ideologischen Gründen unterdrückten Kulturschaffenden befassen und entschied mich für aktiv linke Systemkritiker/-innen. Auch hierbei kommt es zu einer großen Schnittmenge der Gruppen an Musikschaaffenden, denn viele Kurden und Aleviten sind aktive linke Systemkritiker/-innen. Ich lernte jedoch auch Musiker/-innen kennen, die von ihrer ethnischen und/oder religiösen Abstammung und Sozialisierung her keiner Minderheit in der Türkei angehören, sich aber als politische Minderheit behandelt fühlen.

Im Zeitraum zwischen Februar 2015 und Mai 2017 führte ich Interviews mit Musikschaaffenden, welche die Türkei aus Gründen der kulturellen Diskriminierung verlassen haben und/oder (wenn sie in Deutschland geboren wurden) ihre Musik bzw. ihre musikalischen Veranstaltungen heute in der Türkei nicht ohne Einschränkungen organisieren bzw. zum Ausdruck bringen könnten. Des Weiteren nahm ich an zahlreichen musikalischen Veranstaltungen

teil. In Köln und Berlin traf ich Instrumentalisten und Instrumentalistinnen, Sänger/-innen, einen Musikproduzenten und zwei Beteiligte der Kulturorganisation, welche unterschiedlichen Sub-Gruppierungen innerhalb der Communitys aus der Türkei in Deutschland angehören.

Die Türkei durchlief in meinem Forschungszeitraum große politische Veränderungen. Die Aussagen meiner Interviewpartner/-innen bezüglich ihrer zum jeweiligen Interviewzeitpunkt aktuellen Möglichkeiten dort sind nicht in einen simplen Vergleich zueinander zu setzen, da die Interviews in verschiedenen Jahren und Monaten geführt wurden. So fand ein Interview bspw. im Juni 2015, am Tag nach dem Wahlerfolg der Kurden-freundlichen »Demokratischen Partei der Völker« (*Halkların Demokratik Partisi [HDP]*), statt¹. Die Aussagen aus diesem Gespräch sind weitaus optimistischer bezüglich der zu erwartenden kulturpolitischen Situation der Kurden in der Türkei als jene, die nach der Wahlwiederholung im November 2015 – welche stattfand, »weil Erdoğan das Ergebnis der Parlamentswahl zuvor missfiel«² – und einer erneuten Eskalierung der Unterdrückung kurdischer Kultur und Gesellschaftspartizipation getroffen wurden. Doch auch die direkt auf diese Geschehnisse gefolgten Interviewzitate sind anders einzuordnen als jene, die nach den Putschaktivitäten vom Juli 2016 entstanden. Die in den folgenden Kapiteln präsentierten Interviews und musikalischen Events können folglich ohne ihre Einordnung in die zeitlichen Geschehnisse nicht differenziert betrachtet werden.

1.1 Musik und Gesellschaft

Musikalische Prozesse sind stark in die jeweilige Gesellschaft, in der sie entstehen, integriert und von dieser abhängig. Barber-Kersovan schreibt:

»Music-making is a social occasion and it implies complex relationships within a music group itself, between the musicians and other participants

1 Diesen Wahlerfolg beschreibt Akyol wie folgt: »[...] die prokurdische HDP [sCHAFFT] bei den Parlamentswahlen am 7. Juni den Sprung ins Parlament und macht damit – zumindest kurzfristig – Erdoğan's Traum von einem Präsidialsystem zunichte. 82 neue HDP-Abgeordnete ziehen ins Parlament ein, darunter auch eine Nichte Öcalans [dem Gründer der kurdischen Guerilla-Organisation PKK, Anm.d.Verf.], Dilek Öcalan.« (Akyol 2016: 263.)

2 Akyol 2016: 16.

in a musical event, for example the public, between different musical formations and institutions, with other parts of the society, with the musical representations of different nations or ethnic groups. [...] Music provides a communal basis for social relationships, and at the same time it also draws demarcation lines between different social agglomerations, whereby ›we‹ [Herv.i.O.] are mostly connotated in a positive sense and ›the others‹ in a negative sense.«³

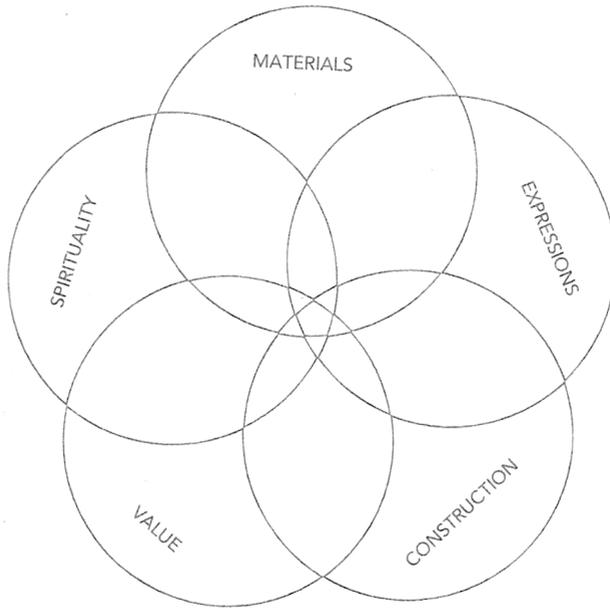
Gesellschaftliche Vorstellungen und Beziehungen wirken auf den Musikschaffensprozess auf verschiedenen Ebenen ein. Wie genau die unterschiedlichen Elemente des Musikschaffens ineinandergreifen, ist von unterschiedlichen Autoren und Autorinnen immer wieder leicht differierend dargelegt worden. Boyce-Tillmans aus fünf Komponenten bestehendes Modell möchte ich hier exemplarisch vorstellen. Die Autorin unterteilt das musikalische Erlebnis in die sich gegenseitig beeinflussenden Teilkomponenten Material, Ausdruck (*expression*), kreatives Schaffen (*construction*), Werte und Spiritualität.⁴

Das musikalische *Material* entsteht hiernach sowohl aus physischen als auch aus sozialen Gegebenheiten. Es ist beeinflusst durch die geographischen Bedingungen, das (Nicht-)Vorhandensein spezieller Instrumente und technischer Gegebenheiten sowie die Fähigkeiten der Musizierenden. Die Wahl der Instrumente, der Klangfarben oder des Tonumfangs verändern des Weiteren die Gestaltungsmöglichkeiten in der Rhythmik, Melodik sowie in den Motiven. Unterschiedliche ästhetische Vorstellungen sowie bereits existierendes Repertoire sind für diese Wahl von Bedeutung. Das Material ist beeinflusst durch und beeinflusst seinerseits den *Ausdruck*. Bestimmte Stimmungen oder Erinnerungen einer Gemeinschaft sowie die Atmosphäre zum Zeitpunkt der musikalischen Performanz sind hierbei wichtig. Hinzu kommt der Aspekt des *kreativen Schaffens*, z.B. das Verhältnis von Wiederholungen bekannten Materials zu neuen Impulsen. Unter dem weiteren Aspekt der *Spiritualität* beschreibt Boyce-Tillman die Funktion der Musik, Musiker/-innen und Publikum aus dem Alltag zu lösen und stimmungsmäßig an einen anderen Ort zu transportieren. Was eine Gemeinschaft hierunter versteht, beeinflusst wiederum die Auswahl des Materials, Ausdrucks und des kreativen Schaffens. All jene Prozesse sind zudem nicht zu trennen von den vorherrschenden ethischen

3 Barber-Kersovan 2004: 7.

4 Vgl. Boyce-Tillman 2008: 41.

Abbildung 1: Modell »The Five Lenses for Musical Experience«⁵



und sozialen Werten einer Gesellschaft, können diese jedoch ihrerseits auch beeinflussen.⁶ Nettl formuliert:

»I believe, in the end, that looking at the way a society lives, at its cultural values, and maybe its cultural ecology may help us to understand the genesis of its principal musical style.«⁷

Der Zusammenhang von Musik und Gesellschaft lässt sich laut Mahon aus zwei Perspektiven heraus betrachten:

»[...] *music as product* [Herv.i.O.] that we discuss through close readings of musical materials and *music as process* that we discuss through historically, so-

5 Scan aus: Boyce-Tillman 2008: 41.

6 Vgl. Boyce-Tillman 2008: 41ff.

7 Nettl³2015: 328.

cially, and culturally situated analyses of people's music-related beliefs and practices.«⁸

Ich werde mich im Folgenden auf Musik als Prozess konzentrieren, möchte jedoch anmerken, dass beide Bereiche selbstverständlich ineinandergreifen: So kann bspw. die Frage, welches musikalische Produkt ein Musiker oder eine Musikerin anstrebt, dafür ausschlaggebend sein, wie sich der musikalische Schaffensprozess gestaltet, bspw. vom wem er/sie unterstützt bzw. gehindert wird. Bereits während des Entstehungsprozesses beschäftigen sich die (potentiellen) Beteiligten ja mitunter musikanalytisch mit dem Produkt (befassen sich z.B. mit den Noten, bevor eine Tonaufnahme stattfindet) oder zumindest mit einem vorangegangenen Produkt des/der Musikerschaffenden, an welches das neue anknüpfen soll. Zuweilen ist der Charakter des Produkts also entscheidend dafür, welche Prozesse überhaupt in Bewegung kommen können. Gelegentlich wird jedoch auch – u.a. aus pragmatischen Gründen – das Produkt dem Prozess angepasst. Dies geschieht entweder bereits bei der Planung des Produkts oder sogar nach der eigentlichen Fertigstellung, z.B. im Fall von Zensur einzelner Song-Textzeilen.

1.1.1 Musik und Politik

Das Beispiel der Zensur zeigt bereits, wie sehr Musikproduktionen und -aufführungen von den Gesetzen eines jeweiligen Landes abhängen. Auf den Einfluss der Politik möchte ich nun näher eingehen.

Street befasste sich mit den Einflüssen von Lokalpolitik in Großbritannien auf Populärmusikszenen und arbeitete vier Bereiche direkten politischen Eingriffs heraus: offizielle Regelungen (Schutz vor Lärmbelästigung, Lizenzvergabe für Musik-Clubs, Öffnungszeiten), finanzielle Aspekte (z.B. Preisanstieg für Raummieten), Kulturpolitik (der Auftrag der Lokalpolitik, Kultur bereitzustellen und finanziell zu unterstützen) und Wirtschaftspolitik (das Ziel, ökonomische Vorgänge anzuschieben, z.B. durch das Schaffen von Arbeitsplätzen in der Musikbranche oder die steigende Wichtigkeit einer Stadt oder Gegend im Bereich Tourismus durch ein repräsentatives Kulturleben).⁹ Die hohe Bedeutung, die er der Lokalpolitik im Musikleben zuschreibt, beschränkt sich jedoch auf Livemusik-Praktiken:

8 Mahon 2014: 331.

9 Vgl. Street 1993: 44f.

»The focus of the influence of the local in popular music is not [...] to be detected in the emergence of local markets for the music and substantial regional variations. These are largely settled nationally and beyond. The impact of the local is to be detected primarily in the role played by *live* [Herv.i.O.] performance. Live music, because it is necessarily local, being available only in a specific place to a limited audience, is particularly effective at serving a sense of community identity. It serves to differentiate those consumers from others, whilst simultaneously locking them into national trends and events.«¹⁰

Auch in meiner Studie konzentriere ich mich insbesondere auf Livekonzerte. Die Erfahrungen, die die Musiker/-innen machten, unterscheiden sich tatsächlich stark voneinander, je nachdem, wo die Konzerte stattfanden. Dies jedoch sagt nicht nur etwas über konkrete Konzertabende an bestimmten Orten aus, sondern lässt z.T. auch generellere Schlüsse über musikalische und politische Tendenzen zu. Street formuliert:

»[...] the way in which local opportunities are created and organised will have an important impact on the way the (trans)national culture is consumed and reproduced locally.«¹¹

Musik hat zudem bei Weitem nicht nur für die aktiv an der Gestaltung des Musiklebens Beteiligten eine politische Bedeutung. Wie in Barber-Kersovans eingangs zitierter Aussage bereits anklingt, werden größere Bereiche gesellschaftlichen Lebens erreicht. So repräsentiert Musik z.T. ganze Nationen oder ethnische Gruppierungen.

Musik kann den Konsumenten zudem helfen, sich innerhalb einer Gesellschaft zu positionieren. Nettl beschreibt den Wunsch von Menschen, sich selbst und der Außenwelt durch Bekennung zu bestimmten Musikstilen zu zeigen, wer sie sind (im nationalen und ethnischen Kontext, in Bezug auf Klassenzugehörigkeit und persönliche Merkmale), sogar als die Hauptfunktion von Musik.¹² Des Weiteren formuliert er:

»Since music expresses personal or group identity, it plays a role in negotiating relationships between unequals, as a way for a dominant group to reinforce its hegemony or for a subordinate population to fight back.«¹³

10 Street 1993: 54.

11 Street 1993: 54.

12 Vgl. Nettl ³2015: 271.

13 Nettl ³2015: 270.

Mithilfe von Musik können folglich gezielte politische Intentionen verfolgt werden. Castelo-Branco formuliert:

»Music performances can [...] provide a site for signaling interest in establishing peaceful relations, transcending ideological polarization, relaxing tension, communicating, cooperating, expressing respect for cultural diversity, constructing community, and encouraging individual pride and agency.«¹⁴

Mattern unterteilt das musikalisch-politische Handeln in drei Hauptstrategien: die beratende (*deliberative*), die pragmatische und die konfrontative Vorgehensweise. Bei der beratenden Strategie nutzen Menschen bzw. Kulturen Musik, um sich selbst darzustellen. Es können sich auch mehrere Teile einer Gesellschaft einander auf Musikveranstaltungen vorstellen und hierbei ihr Verhältnis zueinander aushandeln bzw. weiterentwickeln. Als pragmatische Vorgehensweise beschreibt er es, wenn verschiedene Akteure mit Musik Aufmerksamkeit für Themen, welche sie gemeinsam tangieren, zu schaffen versuchen. Konfrontativ wird Musik eingesetzt, wenn auf Missstände und Konflikte mit anderen Gesellschaftsangehörigen explizit hingewiesen werden soll. Zudem werden konfrontative und beratende musikalisch-politische Aktionen im Fall von Unterschiedlichkeit eingesetzt (Unbekanntes wird hervorgebracht, Meinungsverschiedenheiten werden öffentlich ausgetragen), wohingegen Strategien pragmatischen musikalisch-politischen Handelns im Kontext gemeinschaftlicher Interessen zum Tragen kommen.¹⁵ Als ein konkretes Beispiel für die konfrontativ eingesetzte Musik benennt Mattern die Protestmusik:

»One example of music that is usually cast in confrontational terms is protest music, in which musicians decry the injustices and oppression endured by certain individuals and groups and extol the virtues of favoured alternatives. Typically, the intent of protest musicians is to oppose the exploitation and oppression exercised by dominant elites and members of dominant groups.«¹⁶

Auch im Kontext der Türkei ist das Genre Protestmusik bedeutsam, wie in Kapitel 2 dieser Arbeit detailliert dargestellt werden wird.

14 Castelo-Branco 2010: 249.

15 Vgl. Mattern 1998: 33ff.

16 Mattern 1998: 33.

Die beratende Strategie möchte ich mit einem Zitat O'Connells noch näher charakterisieren:

»Significantly, the cultural exchange of musical performers is often one of the first indications of peaceful intentions. Further, where musical values are characterized by extreme prejudice, they may also be manipulated to foster tolerance by emphasizing similarity in musical practice and by accepting difference in musical taste. In this way, music offers the possibility of an imaginary ideal, a shared goal that promotes cooperation between groups while respectful of individual cultural identities.«¹⁷

Im Rahmen meiner Arbeit sind alle drei Strategien von Bedeutung. Die konfrontative Strategie wird in den folgenden Kapiteln hauptsächlich im Kontext des Musiklebens der Türkei zu finden sein, die beratende insbesondere in Bezug auf das Leben der Musiker/-innen in Deutschland. Ansätze des pragmatischen Handelns sind ebenfalls zu finden, bspw. wenn Musiker/-innen unterschiedlicher ethnischer Herkunft auf Konzerten und Festivals auftreten, die für kulturelle Vielfalt, Anti-Diskriminierung und Verständigung im Allgemeinen werben.

Rice identifiziert zwei Komponenten der Musik als entscheidend bei der Mobilisierung von Menschengruppen: Neben den schon erwähnten Präsentations- und Vermittlungsmöglichkeiten (*agency*) hebt er die physischen Reaktionen (*physical response*) hervor.

»Music is used as a resource linking the individual and the social in two ways: physical response and agency. Because music is rhythmical, that is, it exists in time and often has a steady beat or pulse, it invites a physical response in those who hear it: snapping fingers, tapping feet, nodding heads, walking, marching, or dancing to the beat of the music. These shared responses provide a way for group members to bond together, understand and experience themselves as a social unit, and in some cases accomplish some special task, such as going to war as a unified and effective fighting force or working together efficiently. Acting together in rhythm to the music, people turn an individual psychological response into a social resource that brings communities, affinity groups, and entire societies into sync with one another.«¹⁸

17 O'Connell 2010: 5.

18 Rice 2014 a: 50.

Auch Reyes verwendet den Term »response« für die Beziehung zwischen Konflikt und Musizierpraxis. Die Autorin forschte zu Kulturausdruck im Kontext erzwungener Migration und formuliert:

»Music was not to be seen as an agent or a tool to incite, mitigate, resolve, or directly address a situation of conflict. Rather, music was to be regarded as a form of symptomatic behavior, as an indication of human response to conflict.«¹⁹

Musik dient Menschen in Konfliktsituationen folglich auch als ein Medium zum Antworten. Mitunter spendet Musik zudem Trost und ermöglicht einer Community, kulturell – durch ihren Kulturausdruck – weiter zu bestehen. Auch meine Interviewpartner/-innen verließen die Türkei aufgrund politischen Konflikts und/oder ziehen diese (nachdem sie z.T. bereits in Deutschland geboren wurden) aufgrund politischen Konflikts nicht als Land des Wohnorts für die Zukunft in Betracht. Unter diesen Bedingungen nimmt Musik eine spezielle Rolle beim Weiterbestehen als Gemeinschaft ein. Ich möchte das musikalische Wirken meiner Interviewpartner/-innen als Teil einer Diaspora-Kultur untersuchen.

1.1.2 Musik und Diaspora

Den Begriff »Diaspora« im akademischen Kontext diskutiert Hemetek wie folgt:

»Diaspora« [Herv.i.O.] is a controversial term in present ethnomusicological discourses. Derived from the connotation of forced migration without the possibility of returning to the home-country it ended up being used for studies of all migrant communities, in so-called ›diasporic« [Herv.i.O.] studies. It does not seem to be quite clear what it means nowadays, but it usually indicates some relationship of the immigrant community to the culture of ›origin.«²⁰

Faist befasste sich mit der Verwendung des Begriffs »Diaspora« über die Jahrzehnte und arbeitete folgende Entwicklungen heraus: Ursprünglich wurde der Begriff fast nur für Juden und Armenier gebraucht, seit den 1970er Jahren findet er jedoch auch in anderen Kontexten Verwendung. Diente er zu-

19 Reyes 2010: 128.

20 Hemetek 2008: 8.

nächst der Betrachtung von Zwangsauswanderung, so wird er heute genereller, bei der Beschreibung von Auswanderung im Allgemeinen, verwendet, auch bspw. bei jener aus wirtschaftlichen Gründen. Anfänglich ging man zudem von einer gewollten Rückkehr ins Heimatland aus, wohingegen heute die fortgeführte Migration viel thematisiert wird. Die Eingliederung ins Aufnahmeland wird ebenfalls mittlerweile verändert betrachtet: Zunächst ging man davon aus, Assimilation bereite der Existenz von Diaspora-Gemeinschaften ein Ende, heute jedoch werden Aspekte kultureller Hybridität differenziert untersucht.²¹

Öğüt hinterfragt, welche Rolle das Land der kulturellen Herkunft für die in der Diaspora lebenden Menschen einnimmt. Er geht jedoch nicht nur auf die bereits erwähnte eventuelle Möglichkeit, dort eines Tages hin zurückzukehren, ein, sondern auch auf den Wunsch der Diaspora-Angehörigen, von außerhalb etwas zu den Debatten rund um die Region der kulturellen Herkunft beizutragen.

»A characteristic feature of diaspora communities is the interaction with the homeland, such as having affinity towards being aware of and being active in the social and political issues of the homeland, or being willing to return to the homeland. However, it is obvious that the level of desire to return to the homeland is not the same for each community or for each generation. Indeed, ›home‹ [Herv.i.O.] is a disputable concept taking into consideration that for some diaspora communities, such as the Romani community, there is no ›home‹ to go back to [...].«²²

Was die Möglichkeit einer Rückkehr ins Herkunftsland betrifft, so gibt es bei den im Zuge dieser Arbeit Interviewten große Unterschiede: Ein Interviewpartner sagte explizit, er würde seinen Hauptwohnsitz in der Zukunft gerne zurück in die Türkei verlegen, andere hätten rechtlich diese Möglichkeit, jedoch kein Interesse daran. Eine andere Interviewpartnerin kam per Asylantrag nach Europa und hat aus Gründen politischer Verfolgung nicht die Möglichkeit, wieder in die Türkei einzureisen. Maßgeblich unterscheiden sich hierbei die Aussagen türkisch- und kurdischstämmiger Musiker/-innen aus der Türkei. Auch wenn die Kurden – verglichen mit dem von Öğüt genannten Beispiel der Roma – selbstverständlich über Herkunftsstädte, -dörfer, -provinzen verfügen, in die sie zurückkehren könnten, fehlt es ihnen häufig

21 Vgl. Faist 2010: 12f.

22 Öğüt 2015: 276.

an den Möglichkeiten, ihr Leben dort aktiv zu gestalten, und auch – verglichen mit manchen türkischstämmigen Migranten und Migrantinnen – an der Identifikation mit der Republik Türkei als Heimatland. Über die Identifikation mit der türkischen Nation schreibt Saraçoğlu:

»Today, the meaning of Turkishness remains unclear, as does the designation of who is to be included or excluded from the ›Turkish nation‹ [Herv.i.O.]. [...] It was primarily the Turkish state, rather than a mass movement or class dynamic, that constructed the main assumptions, symbols and values of Turkish nationalism. Having control over the mechanisms of ideological production in the early years of the Republic, the state could manipulate the category of ›Turkishness‹ and ›Turkish nationalism‹ in accordance with its needs and interests in both national and international contexts.«²³

Auf diesen Sachverhalt werde ich in den folgenden Kapiteln detailliert eingehen. In Bezug auf die Diaspora-Situation formuliert Bruneau:

»The high segmentation and internal disparities of Turkish society appear more in dispersion and migration than they do in the national territory where the minorities are not fully recognised and are hidden by an apparent national homogeneity. This society is a community composed of different socio-cultural milieux that, though they do interact, have also acquired their own organisational and social networks. [...] It is therefore difficult to differentiate a diaspora from the economic and political migration of a people stemming from a socially segmented society and comprising notable difference of identity.«²⁴

Die Identifikation mit einer Diaspora-Gemeinschaft ist laut Turino zudem eine persönliche Entscheidung – ebenso wie die Identifikation mit einer Nation.

»While one's legal status (passport, required military service, taxes) places one objectively within a given state, being part of a diaspora or nation requires a subjective recognition and acceptance; one has to ›join up,‹ [Herv.i.O.] that is, identify with that social formation.«²⁵

23 Saraçoğlu 2011: 50.

24 Bruneau 2010: 42.

25 Turino 2004: 5.

Die Mitglieder einer Diaspora-Community finden sich folglich am (neuen) Wohnort (freiwillig) zusammen und versuchen eine Sphäre zu schaffen, die ihnen ein Heimatgefühl vermittelt. Dies wird erreicht, indem in einigen Aspekten der Ästhetik und der Werte eine Annäherung an die Region der kulturellen Herkunft stattfindet. Bruneau formuliert: »De-territorialisation goes with, or is followed by, re-territorialisation.«²⁶

Der Austausch der Diaspora-Angehörigen innerhalb Deutschlands ist rege: Je mehr Zeit ich im Feld verbrachte, desto mehr gewann ich den Eindruck, hier kenne »jeder jeden«. Die ersten Interviewten vermittelten mir den Kontakt zu weiteren Interviewpartnern und Interviewpartnerinnen; die Musiker/-innen besuchten Konzerte der jeweils anderen und beteiligten sich zuweilen auch an Musikproduktionen oder -aufführungen dieser.

Jedoch warnt Solomon davor, »Diaspora« als ein stabiles Identitätskonstrukt und die dazugehörige Gemeinschaft als eine homogene Gruppe zu verstehen.²⁷

Im Rahmen meiner Forschungsarbeit betrachte ich unterschiedliche Teil-Diaspora-Communities. Ich konzentriere mich, wie bereits erwähnt, auf Musikschaffende, welche sich aufgrund politischer und gesellschaftlicher Konflikte dagegen entschieden, in der Türkei zu leben, wobei die Diskriminierung, die sie dort erleb(t)en, politischer und/oder ethnischer und/oder religiöser Natur ist/war. Manche der Musiker/-innen vereinen auch mehrere der hier genannten Identitätsmerkmale in sich und erlebten aus mehreren Gründen gesellschaftliche Einschränkungen. Beim Organisieren von Konzerten in Deutschland jedoch konzentrieren sich die meisten auf einen der Identitätsaspekte. Der Fokus auf ausgewählten Identitätsmerkmalen scheint es ihnen zu erleichtern, sich zusammenzufinden und einen Rahmen für den gemeinsamen Kulturausdruck zu konstruieren. So treten bspw. einige kurdische Musiker/-innen, welche auch alevitisch und auch links-systemkritisch sind, (fast) nur als explizit kurdisch auf. Die Betroffenen haben sich somit beim Kreieren eines Images auf das Identitätsmerkmal »kurdisch« eingestellt und konnten somit ein Teil des mit dem Label »kurdisch« versehenen Diaspora-Musiklebens werden, wohingegen sie (z.T.) auf die Beteiligung an unter einem anderem Label organisierten Konzerten verzichteten. Bei der Zugehörigkeit zu einer Community sind daher nicht nur die biographischen Fakten und die Familienabstammung wichtig, sondern auch die bewusst

26 Bruneau 2010: 49.

27 Vgl. Solomon 2008: 77.

getroffenen Entscheidungen, wie im Rahmen von Musikveranstaltungen in Deutschland damit umzugehen ist. Über bewusste Identifikation mit einer Gruppierung schreibt Hall:

»In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the ›naturalism‹ [Herv.i.O.] of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always ›in process‹ [Herv.i.O.]. [...] It obeys the logic of more-than-one. And since as a process it operates across difference, it entails discursive work, the binding and marking of symbolic boundaries, the production of ›frontier-effects‹. It requires what is left outside, its constitutive outside, to consolidate the process.«²⁸

Dass Menschen sich auf einzelne Identitätsaspekte konzentrieren, stellt somit eine Strategie dar, welche sowohl die Organisation politischen Engagements als auch die Vermarktung von Musik erleichtert. Bei manchen meiner Interviewpartner/-innen werden das politische Engagement und die Musikvermarktung auch kombiniert, indem die Musik einem gesellschaftlichen Zweck gewidmet wird.

Sağlam veröffentlichte 2008 einen Artikel über die verschiedenen Strategien des Networkings und Marketings im Musikleben von Menschen aus der Türkei in Wien. Sie unterscheidet vier Strategien, wovon die erste der Exotismus ist.

»Exoticism as a marketing strategy: Mostly understood as a particular form of the Eurocentric view of the foreign. In this case to present the traditional goods as ›exotic‹ [Herv.i.O.] is the main purpose. (Keyword: Instrumentalisation of stereotypes)«²⁹

Diese Marketingstrategie konnte auch im Zuge meiner Studie beobachtet werden, wie ich in den folgenden Kapiteln aufzeigen werde. Zweitens benennt Sağlam die multikulturellen Veranstaltungen.

»Multiculturalism as a marketing strategy: Stressing and mixing of different cultural identities. (Keyword: Cultural diversity)«³⁰

28 Hall 2015 [1996]: 2f.

29 Sağlam 2008: 38.

30 Sağlam 2008: 39.

Auch diese Vorgehensweise konnte ich in Deutschland mehrfach beobachten. Ich erhielt den Eindruck, dass sich Konzerte dieser Art insbesondere bei den Musikschaffenden selbst großer Beliebtheit erfreuen. Als dritten Punkt benennt die Autorin ko-ethnische Marketingstrategien.

»Co-ethnic marketing strategies: using the ethnic markers (like religious, ethnic and national symbols or codes. This strategy addresses almost only the community members). (Keyword: Intracultural)«³¹

Selbstverständlich existieren auch in Deutschland zahlreiche Kulturveranstaltungen, die die Communitys religiöser, ethnischer und/oder politischer Zusammensetzung intern organisieren. Teilweise handelt es sich hierbei um geschlossene Veranstaltungen in Vereinen, anderen könnten auch fremde Interessierte als Teil des Publikums beiwohnen. Jedoch wird kein Schwerpunkt auf die Außenrepräsentation gesetzt. Konzertankündigungen sind meist auf Türkisch oder Kurdisch verfasst. Das Ansprechen der deutschen Öffentlichkeit steht in keiner Weise im Fokus. Da ich im Rahmen dieser Arbeit aber hauptsächlich die Einflüsse von Musikveranstaltungen auf gesamtgesellschaftliche Anerkennungsprozesse untersuche, werde ich die soeben beschriebenen Konzerte hier nicht näher betrachten.

Interessanter Weise benennt Sağlam als vierte Grundausrichtung von Musikschaffenden bei der Vermarktung ihrer Musik die Verweigerung ethnischer Kodierung.

»Refusing ethnical coding: Here the labelling as ›music of the immigrant‹ [Herv.i.O.] is explicitly rejected. The ethnic codes might exist but they are not presented in the foreground but the individual musical language and quality of the musicians. (Keyword: Avoidance of exoticism)«³²

Ansätze dieser Haltung konnte ich bei meinen Interviews in Deutschland auch finden. Jedoch halte ich es für schwierig, diese Vorgehensweise als Vermarktungsstrategie auszuwerten. Die Möglichkeit, Diskussionen über die Heterogenität der Communitys aus der Türkei in Deutschland abzubilden, bleibt hierbei auch aus. Daher soll diese vierte Variante der Konzertorganisation im Rahmen meiner Arbeit nur am Rande erwähnt werden, nämlich in den Portraits der Musiker/-innen, wenn sie für den jeweiligen Lebenslauf eine hohe Bedeutung hat.

31 Sağlam 2008: 39.

32 Sağlam 2008: 39.

Die Untersuchung der vier Marketingstrategien führt bei Sağlam zu einer Eingrenzung in zwei Hauptgruppen: die »Locals« und die »Cosmopolitans«.

»The word cosmopolitan, which comes from Greek *kosmopolitês* [Herv.i.O.] (citizen of the world), describes in our case an orientation – a willingness to engage with the other, to try to be in interaction. On the other hand ›locals‹ [Herv.i.O.] are focused on their own communities, where they prefer to stay within their social framework.«³³

Einige meiner Interviewpartner/-innen sind allerdings innerhalb der von ihnen ausgewählten Communitys auch in beiden Sphären aktiv. Sie engagieren sich dann sowohl intern als auch bei der Repräsentation nach außen und der Interaktion mit Musikschaffenden, Konzertveranstaltern und dem Publikum ohne biographischen Bezug zur eigenen Community.

Was die Erwartungen der Herkunftsdeutschen an Musiker/-innen aus der Türkei betrifft, so bemängelt Greve, häufig werde fälschlicherweise davon ausgegangen, es gäbe einen eindeutigen Stil der anatolischen Musik. Er weist darauf hin, dass meist nur Volksmusik als typisch angesehen und die Relevanz von Kunstmusik, klassisch-europäischer Musik und Populärmusik für Musikschaffende aus der Türkei unterschätzt werde.³⁴ Greve formuliert:

»Serious, artistically demanding music – and not folklore is in demand. Public representation of Turkish culture in Europe is focused primarily on such folklore and since Turkish musicians are scarcely integrated into Germany's music institutions, guaranteeing seriousness, many non-Turkish musicians hardly believe that serious Turkish music in Germany actually exists. This is a common, often unspoken, prejudice regarding the integration of Turkish music.«³⁵

Er beschreibt einige wenige repräsentative Projekte der Integration von Musikschaffenden und Musikstilen aus der Türkei in herkunftsdeutsche Institutionen. Diese Erfahrung resümiert er wie folgt:

»Again and again it is surprising how cooperations with serious institutions, which noticeably shift from socially motivated attitudes to the emphasis of artistic interests, are accepted by Turkish musicians, students and the respective audience. For too long they missed these opportunities of acceptance.

33 Sağlam 2008: 39.

34 Vgl. Greve 2008: 91.

35 Greve 2008: 92.

[...] The more the work can focus on purely musical-artistic aspects in the course of the cooperation, the more fun is offered to the persons involved.«³⁶

Von den für diese Arbeit interviewten Musikschaffenden wirken manche in Kooperation mit herkunftsdeutschen Institutionen oder Förderern. Andere organisieren ihre Konzerte – und ihre anderen musikalischen Aktivitäten wie etwa Studioaufnahmen – selbständig.

Neben der Frage, welchen Stellenwert die Musik in Deutschland im Leben der jeweiligen Teil-Community einnimmt, und wie sie die deutsche Öffentlichkeit erreicht, interessiert mich jedoch auch, wie wichtig der Gedanke, die Musik könne in der Türkei gehört werden, für die Musikschaffenden ist. Um die Auswirkungen von Menschen aus der Türkei in Deutschland auf das Kulturleben der Türkei differenziert betrachten zu können, ist neben einem Blick in die Diaspora-Studien auch jener in die Studien zum Transnationalismus nötig. Faist beschreibt dieses weitere akademische Feld wie folgt:

»[...] the term ›transnationalism‹ – and its derivatives, such as transnational social spaces, fields and formations – have been used to connote everyday practices of migrants engaged in various activities. These include [...] reciprocity and solidarity within kinship networks, political participation not only in the country of emigration but also of immigration, small-scale entrepreneurship of migrants across borders and the transfer and re-transfer of cultural customs and practices.«³⁷

Im akademischen Kontext finden die Termini »Diaspora« und »Transnationalismus« in Bezug auf die Zeitebene meist unterschiedlich Verwendung: So werden unter dem Begriff der Diaspora häufig Gemeinschaften über längere Zeiträume und unter Einbezug mehrerer Generationen, unter dem Begriff des Transnationalismus eher aktuelle Migrations-Entwicklungen betrachtet.³⁸ Des Weiteren schreibt Faist:

»[...] transnationalism in the field of migration, in particular, may link up to broader concerns of transnational studies, such as transnational organisations (e.g. multinational companies), transnational protest movements,

36 Greve 2008: 94.

37 Faist 2010: 11.

38 Vgl. Faist 2010: 21f.

transnational expert circuits and global macro-fields of economy, politics and wealth.«³⁹

Für manche Diaspora-Communitys ist der Gedanke, transnational zu wirken, wichtiger als jener, sich lokal im Land des (neuen) Wohnorts einzubringen. Gedik untersuchte *hemşehri*-Vereine (Landsmann-Vereine)⁴⁰ kurdischer Aleviten aus Varto in Deutschland und kam zu folgendem Ergebnis in Bezug auf das politische Interesse: Viele der in der Studie⁴¹ berücksichtigten *hemşehri*-Mitglieder brachten sich in die Politik der Türkei mehr ein als in jene Deutschlands und arbeiteten zudem von Deutschland aus indirekt für die Türkei, bspw. in Reiseagenturen und Telefon- und Internetgesellschaften der Türkei.⁴² Der Autor hält fest, die Anteilnahme am gesellschaftlichen Leben der kulturellen Herkunftsregion sei so groß, dass 2009 gar ein Streit über die Vartoer Kommunalwahlen in Deutschland entbrannt sei.⁴³

Die von Gedik angesprochenen (z.T. Community-eigenen) Informations- und Kommunikationskanäle erleichtern den transnationalen Austausch. Kissau und Hunger legen in ihrem Artikel »The internet as a means of studying transnationalism and diaspora« die spezielle Rolle von Internetseiten in diesem Kontext dar. Sie untersuchten die Online-Präsenz türkischer, kurdischer und post-sowjetischer Communitys in Deutschland, Österreich und der Schweiz und analysierten hierbei u.a. 108 türkische und 102 kurdische⁴⁴ Internetseiten in Deutschland. Sie unterteilen die Migrantengruppen in »transnational (online) communities« (hier ordnen sie die post-sowjetischen Internetnutzer/-innen ein), »(virtual) diasporas« (im Fall der Kurden) und Nutzer von »ethnic (online) public spheres« (im Fall der Türken).

Auf den Seiten der virtuellen kurdischen Diaspora ist der kurdische Nationalismus ihrer Beschreibung nach stark präsent, wohingegen politische The-

39 Faist 2010: 33.

40 In Deutschland existieren zahlreiche Heimatvereine für verschiedene Regionen der Türkei. Verstärkt entstanden diese in den 1990er Jahren. Gedik führt ihre Entstehung u.a. darauf zurück, dass die Migranten und Migrantinnen wenige Chancen bekamen, sich in Deutschland politisch zu engagieren, und sich daher auf ihr Herkunftsland konzentrieren wollten. (Vgl. Gedik 2011: 154.)

41 Gedik führte seine Studie zwischen 2004 und 2007 durch.

42 Vgl. Gedik 2011: 159.

43 Vgl. Gedik 2011: 174.

44 Bei den hier betrachteten kurdischen Internetseiten handelt es sich nicht ausschließlich um jene der kurdischen Communitys aus der Türkei, sondern auch um die der kurdischen Migranten und Migrantinnen aus anderen Nationalstaaten.

men Deutschlands wenig Beachtung finden. Die Seiten sind zudem multilingual aufgebaut und verfügen über zahlreiche, auch gegenseitige, Verlinkungen mit anderen kurdischen Websites, was darauf schließen lässt, dass es wenig Konkurrenz unter den Website-Administratoren gibt. Türkischstämmige Migranten und Migrantinnen hingegen nutzen das Internet laut den Autoren als »ethnic online public sphere«. Der Fokus liegt hierbei auf der politischen Situation in Deutschland, weniger auf jener der Türkei. Dennoch haben die Menschen hiermit einen Raum geschaffen, in dem sie die politischen Themen Deutschlands unter sich ausdiskutieren können. Verlinkungen sind eher mit deutschen Websites zu finden und auch die Interaktion mit herkunftsdeutschen Web-Nutzern und -Nutzerinnen hat hier einen gewissen Stellenwert.⁴⁵ Zahlenmäßig gestaltet sich die politische Ausrichtung folgendermaßen:

»The emphasis of the Turkish websites is on German politics: 50 per cent have a dominant political reference to the migrants' host country, while roughly 17 per cent of the websites refer to political developments in Turkey. Political information from both countries is offered by 32 per cent of the webpages. Kurdish sites show a strong focus on the Kurdish »cause« [Herv.i.O.]: 28 per cent focus exclusively on this topic, highlighting a strong »Kurdish nationalism«. They also deal with political events in their host country (70 per cent of the websites), but only when linked to Kurdish interests or incidents in Kurdish areas in the Middle East.«⁴⁶

Insgesamt scheinen sich die Websites der türkischen Diaspora-Communitys in Deutschland an andere Türkischstämmige in Deutschland zu richten, die der Kurden jedoch nicht speziell an Kurden in Deutschland, sondern an Kurden weltweit. Die Beiträge auf den türkischen Seiten sind daher auf Deutsch und/oder Türkisch verfasst, die auf den kurdischen hingegen u.a. auch auf Englisch, Französisch und Arabisch. Die erwähnte Verlinkung mit anderen Seiten ist im kurdischen Diaspora-Kontext international angelegt; Verknüpfungen mit den Seiten aus unterschiedlichen europäischen Ländern finden statt.⁴⁷

Laut Solomon kann in einem Diaspora-Netzwerk das kulturelle Herkunftsland seine übergeordnete Stellung sogar verlieren. Er formuliert:

45 Vgl. Kissau/Hunger 2010: 256ff.

46 Kissau/Hunger 2010: 252.

47 Vgl. Kissau/Hunger 2010: 251ff.

»The concept of diasporic networks also suggests a rethinking of the relationships between the ›originating‹ [Herv.i.O.] sites of diasporas and the dispersed sites their diasporic people have moved to. [...] A Jewish klezmer musician from New York going to Berlin to play in a concert does not have to pass through Jerusalem, and an East Indian from the Caribbean living in Toronto would find it quite out of the way to pass through Bombay or Delhi on the way ›home‹ to Trinidad.«⁴⁸

In diesem Sinne könnte man formulieren, dass für Menschen aus der Türkei in Europa das Networking und das Wirken auch ohne Kontaktaufnahme mit der Türkei stattfinden und bedeutsam sein könnten.

Dennoch äußerten sowohl meine türkisch- als auch kurdischstämmigen Interviewpartner/-innen den Wunsch, ihre Musik möge in der Türkei gehört werden. Erhielt ich auf manche meiner Interviewfragen eher kurze Antworten, so bekam ich bei Fragen zur Auswirkung der Musik auf das Leben der Menschen in der Türkei und/oder Beteiligung von Menschen aus der Türkei an den Musikproduktionen in Deutschland häufig lange und begeisterte Antworten. Viele der Interviewten scheinen sich über diesen Punkt gerne zu unterhalten und ihm eine hohe Wichtigkeit beizumessen. Die in den Kapiteln 2 bis 4 folgenden Porträts der Musiker/-innen sollen auch hierüber Aufschluss verschaffen.

1.2 Drei Forschungsfragen

Meine drei Forschungsfragen sollen sich ergänzende Informationen generieren. Mithilfe der ersten Frage möchte ich diskutieren, inwiefern die z.T. in der Vergangenheit in der Türkei hochgradig aktiven musikalisch-politischen Akteure nun in Deutschland mit ihrer Musik noch einen politischen Anspruch verfolgen – einige von ihnen, so vermutete ich von vorne herein, hatten die Türkei verlassen, um mit dem Kapitel »Politik« abschließen zu können, andere würden diesen Bereich ihres Lebens, egal wo sie musizierten, niemals hinter sich lassen. Schwerpunktmäßig möchte ich dann untersuchen, wie sich das von den Interviewten selbst hervorgebrachte musikalisch-politische Engagement – und jenes, welches sie als Community-Insider auf anderen Konzerten und Kulturveranstaltungen beobachten – im Rahmen gesellschaftli-

48 Solomon 2015: 209f.

chen Lebens in Deutschland gestaltet, und abschließend diskutieren, inwieweit sie auf Auswirkungen dessen in der Türkei hoffen.

Bei der Beantwortung meiner Fragen möchte ich auch auf die Relevanz der Betrachtung von Heterogenität der Communitys aus der Türkei in Deutschland generell hinweisen. Mir ist keine weitere musikethnologische Studie bekannt, welche sich mit in der Türkei auf so vielfältige Art und Weise eingeschränkten Musikschaaffenden und ihren in Deutschland hervorbrachten gesellschaftlichen Absichten befasst. Diese Studie soll daher das Bild von Musikschaaffenden aus der Türkei in Deutschland erweitern.

1.2.1 Musik und politischer Kommentar

Musik verfügt über einen kommunikativen Charakter. Musikalische Veranstaltungen können daher genutzt werden, um zu kommentieren und in Interaktion zu treten. Stokes beschreibt die Möglichkeit, mit musikalischen Auführungen in bestehende Wertesysteme einzugreifen, wie folgt:

»Performance does not simply convey cultural messages already ›known‹ [Herv.i.O.]. On the contrary, it reorganises and manipulates everyday experiences of social reality, blurs, elides, ironises and sometimes subverts commonsense categories and markers. Above all, performance is a vital tool in the hands of performers themselves in socially acknowledged games of prestige and power.«⁴⁹

Die Musikveranstaltungen und die Biographien von Musikschaaffenden, die ich hier betrachte, stehen alle in Zusammenhang mit den Diaspora-Communitys aus der Türkei in Deutschland. Alle Interviewpartner/-innen haben in der Türkei und/oder von Deutschland aus auf musikalisch-politischen Veranstaltungen mit Bezug zur Türkei gewirkt. Alle Interviewten musizieren heute vor allem in Deutschland und leben in Deutschland oder (in einem Fall) in Österreich.

Im Hinblick auf die bewusst und unbewusst getroffenen Entscheidungen bezüglich einer Definition der eigenen Identität formuliert Turino:

»Because subjectivity and identity are the result of the ongoing interaction between particular subjects and their objective conditions, they are at once

49 Stokes 1994: 97.

individual and collective. No two subjects and sets of experiences are identical, but groups of people develop similar dispositions and habits through fairly similar life experiences. Every individual is a vector for a variety of common experiences and will recognize similarity (identify) with others based on these common experiences.«⁵⁰

Die Aussagen meiner Interviewpartner/-innen sind somit sowohl einzigartige Fallstudien als auch in einigen Aspekten repräsentativ für das Leben politisch engagierter Musiker/-innen aus der Türkei in Deutschland. Ich fragte sie sowohl, inwiefern sie sich selbst als politisch beschreiben würden und einen politischen Anspruch mit ihrer eigenen Musik verfolgen, als auch nach ihrer Einschätzung zur politischen Ausrichtung von kulturellen Veranstaltungen der unterschiedlichen Diaspora-Communitys. Letztere Fragen dienen mir bei der Untersuchung der Konzertorganisation generell als politischer Kommentar. Auch interessiert mich, ob selbst der Besuch eines bestimmten Konzerts bereits als Statement gewertet werden kann.

Die erste Forschungsfrage lautet daher: Inwiefern kann Musik, die in Zusammenhang mit politischem Konflikt aus der Türkei steht, jedoch in Deutschland hervorgebracht wird, als politischer Kommentar verstanden werden?

1.2.2 Die Heterogenität der Musik aus der Türkei in der deutschen Gesellschaft

Im Oktober 1961 unterzeichneten Deutschland und die Türkei das »Gastarbeiter«-Anwerbeabkommen, welches den Mangel an Arbeitskräften in Deutschland vorübergehend ausgleichen sollte. Ähnliche Abkommen waren im Vorfeld bereits mit weiteren größtenteils südosteuropäischen Staaten abgeschlossen worden. Für Arbeitsmigranten und -migrantinnen aus der Türkei wurden jedoch andere Regelungen vereinbart als für die anderen: Ihr Aufenthalt in Deutschland sollte auf strikt zwei Jahre begrenzt werden, sie mussten sich vor der Einreise aus Gründen des »seuchenhygienischen Schutzes« medizinisch untersuchen lassen, der Familiennachzug wurde ausgeschlossen. Erst als deutsche Arbeitgeber Forderungen stellten, um ihre gut eingearbeiteten Arbeitskräfte nicht nach kurzer Zeit bereits wieder zu verlieren, wurden die Bedingungen des Abkommens erneut geprüft. Im September

50 Turino 2004: 8.

1964 kam es zu einer Neufassung samt einer Aufhebung der Diskriminierung von Gastarbeitern und Gastarbeiterinnen aus der Türkei gegenüber jenen aus anderen Ländern.⁵¹ Im Jahr 1973, in dem ein Anwerbestopp verhängt wurde, waren bereits 866.677 Arbeitskräfte aus der Türkei immigriert. In manchen Fällen des Familiennachzugs kaschierten Eltern der Gastarbeitergeneration die Flucht ihrer politisch aktiven Kinder aus der Türkei, wenn diese in der Heimat in Bedrängnis zu geraten drohten. Zwischen 1979 und 1980, im Zuge der Geschehnisse um den Militärputsch, immigrierten ca. 200.000 Menschen aus der Türkei nach Deutschland (in den Vorjahren waren es etwa 10.000 pro Jahr gewesen). Ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre konnte erneut ein Anstieg an Einwanderung aus der Türkei verzeichnet werden, hauptsächlich aus kurdischen Provinzen, in denen nun der Kampf zwischen der »Arbeiterpartei Kurdistans« (*Partiya Karkerên Kurdistanê* [PKK]) und dem türkischen Militär herrschte.⁵²

Obwohl die Beweggründe, die Türkei in Richtung Deutschland zu verlassen, je nach Jahr der Migration, konkreter Herkunftsprovinz innerhalb der Türkei oder auch schlichtweg individuellem Lebenslauf somit sehr verschieden waren, hatten – und haben z.T. bis heute – die betroffenen Menschen und sogar ihre in Deutschland geborenen Nachfahren mit dem Blick der deutschen Gesellschaft auf »den türkischen Einwanderer« zu kämpfen. Das hierbei vollzogene »Othering« definiert Sökefeld wie folgt:

»*Othering* [Herv.i.O.] meint, dass per kollektiv zugeschriebener kultureller Charakterisierung Individuen als anders, different dargestellt werden, und zwar unabhängig davon, ob sich diese Differenz tatsächlich in jedem einzelnen Fall nachweisen lässt. [...] Per Zuschreibung wird der Einwanderer zum Anderen gemacht, ver->andert« [Herv.i.O.] – und damit *verändert*: Er wird nicht als Individuum wahrgenommen, sondern als Exemplar einer Kultur.«⁵³

Im konkreten Fall von Menschen mit biographischem Hintergrund aus der Türkei in Deutschland formuliert er:

»Die Geschichte der bundesrepublikanischen Politik gegenüber Einwanderern lässt sich kurz und bündig mit den drei Bezeichnungen für Einwanderer in Deutschland fassen: Gastarbeiter – Ausländer – Zuwanderer. Im Wandel der Begrifflichkeit drückt sich ein Wandel der öffentlichen Einstellung

51 Vgl. Sökefeld 2004: 11.

52 Vgl. Sökefeld 2004: 12f.

53 Sökefeld 2004: 24.

aus, der aber nie so weit ging, anzuerkennen, dass es um Einwanderer geht, die zum Leben in Deutschland selbstverständlich dazugehören. Einwanderer werden in Deutschland nach wie vor als ›Fremde‹ [Herv.i.O.] kategorisiert – auch wenn sie seit vierzig Jahren in Deutschland leben, auch wenn sie hier geboren sind.«⁵⁴

Sökefeld kritisiert nicht nur die häufigen problematisierenden Darstellungen von Migration samt ihren Folgen (»Kulturkonflikte«, »gebrochene Identitäten«, die kriminelle Karrieren begünstigen etc.), sondern ebenfalls die Ansätze des Multikulturalismus:

»Auch die Idee der multikulturellen Gesellschaft, die Differenz eben nicht mehr als Defizit verstand, sondern positiv umdeuten wollte, hat die Situation nicht grundlegend verändert. Sie verfestigte nur das Bild von Migranten als den Anderen, den Fremden, die nur per Rückgriff auf ihre ›Herkunftskultur‹ [Herv.i.O.] verstanden werden können.«⁵⁵

In der Tat birgt auch die wohlwollende, interessierte Betrachtung des kulturell Anderen, des »Exotischen«, Schwierigkeiten in sich: So beschreibt Köhl, welche Interviews mit verschiedenen Kunstschaffenden mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland führte, beispielsweise, wie ein Schriftsteller sich beschwerte, seine Werke unter »Gastarbeiterliteratur« verortet zu sehen, anstatt wie andere in Deutschland lebende und wirkende Autoren und Autorinnen einem mithilfe von ästhetischen Kriterien festgelegten Genre zugeordnet zu werden.⁵⁶

Dieses Beispiel zeigt, dass sich die herkunftsdeutsche Gesellschaft durchaus mit Mitmenschen mit biographischem Bezug zur Türkei befassen möchte – es wird sogar eine eigene literarische Kategorie geschaffen. Leider bleiben den Kunstschaffenden hierbei jedoch die herkömmlichen Wege (in diesem Fall literarischer) Anerkennung verwehrt. Mit dem einheitlichen Bild »des Gastarbeiters« oder »des Türken« kann so nicht gebrochen werden.

Hier möchte ich nun untersuchen, ob eine höhere Präsenz von ethnischen, religiösen und politischen Minderheiten aus der Türkei – quasi von Minderheiten innerhalb der Minderheit als Gegenbeweis von Homogenität – auf musikalischen Veranstaltungen dabei helfen kann, dass Menschen aus

54 Sökefeld 2004: 14.

55 Sökefeld 2004: 22.

56 Vgl. Köhl 2004: 113.

der Türkei in Deutschland nicht mehr ohne Differenzierung als »die Türken« wahrgenommen werden.

Die zweite Forschungsfrage lautet: Inwiefern kann Musik, die in Zusammenhang mit dem politischen Konflikt von Minderheitengruppen aus der Türkei steht und in Deutschland hervorgebracht wird, Einfluss auf den gesellschaftlichen Stand dieser Gruppierungen in Deutschland ausüben?

1.2.3 Hoffnungen zu Musik im transnationalen Kontext

Das Musikleben in der Türkei ist bis heute stark politisch und gesellschaftlich beeinflusst. Verschiedene Formen von Förderungen und Einschränkungen dominieren Musikproduktions- sowie Aufführungspraxen. Meine Interviewpartner/-innen machten mehr oder weniger alle Erfahrungen mit Einschränkungen (wobei zwei von ihnen in Deutschland geboren wurden und nie einen Wohnsitz in der Türkei hatten).

2004, zehn Jahre nachdem das Verbot, in kurdischer Sprache zu sprechen und singen, aufgehoben wurde, schreibt Yurdatapan beispielsweise:

»Newspapers report daily that the Gendarmerie have taken people into custody during a wedding feast somewhere in the south-east because they were singing songs in Kurdish. This is still the case even though Parliament has amended the constitution and former laws and officials repeatedly declare that Kurdish is not forbidden. Even if there is no legal or official ban, the practice continues and people have to censor themselves.«⁵⁷

Cloonan diskutiert letzteren Aspekt wie folgt:

»So censorship seems to be something which can be imposed from outside a person or organization or from inside. [...] Does censorship have to involve someone saying this is absolutely not allowed, or can it involve simple omission?«⁵⁸

Ich betrachte die Selbstzensur in der Tat als eine wichtige Form der kulturellen Einschränkung. Auch wenn sie im Rahmen des Musiklebens der Türkei von Bedeutung ist, ist sie jedoch nicht die einzige Art der Zensur, die dort in Erscheinung tritt. Yurdatapan berichtet des Weiteren:

57 Yurdatapan 2004: 193.

58 Cloonan 2004: 4.

»Some music cassettes in Kurdish are produced and you may find them in the market. But you can never be sure that the governor of a particular province or even district will not ban the cassette in his region. It is the same with concerts. Often groups travel over a thousand kilometres to the south-east of the country and hear that the concert has been forbidden by the governor at the last moment. The reason? In one word: security.«⁵⁹

Dies bedeutet, dass Musiker/-innen zwar in der Theorie wirken dürfen, jedoch in der Praxis mitunter davon abgehalten werden. Es versteht sich von alleine, dass hiermit Musikkarrieren zerstört werden können und die Nachfrage des Publikums nach (in diesem Beispiel kurdischer) Musik nicht erfüllt wird.

Doch auch noch grundlegendere Formen der politisch gesteuerten Auslese von Musik können beobachtet werden: Yurdatapan beschreibt 2004, wie Musikproduzenten und -produzentinnen eine Lizenz vom Kulturministerium beantragen müssen, um der Profession des Produzenten bzw. der Produzentin nachgehen zu dürfen. Diese generelle Lizenz ist gefolgt von weiteren Teillizenzen – für jede einzelne Produktion. Die Entscheidung über die Vergabe trifft eine siebenköpfige Kommission: ein vom Kulturministerium bestimmter Kommissionspräsident und sechs weitere Mitglieder, wovon eines vom Sicherheitsrat (dem Militär) ausgewählt wird, eines vom Innenministerium und ein weiteres vom Bildungsministerium; hinzu kommen ein vom Kulturministerium ausgewählter Musiker oder eine Musikerin und zwei von einer Organisation des Copyrights im Bereich Film und Musik benannte Mitglieder.⁶⁰ Yurdatapan kommentiert:

»Simply put, five out of the seven members are appointed by the state. The producer may watch the meeting as an observer, but has no right to speak or vote. In practice, the censorship works only against Kurdish and minority cultures and left-wing protest songs.«⁶¹

Aufgrund der eingeschränkten Möglichkeiten, in der Türkei Minderheitsmusik zu produzieren und aufzuführen, stellt sich die Frage, ob die gewünschte Musik von außerhalb des Landes importiert werden kann – in Form von Tonaufnahmen oder eventuell auch in Form von für Konzerte einreisenden Musikern und Musikerinnen.

Stokes formuliert:

59 Yurdatapan 2004: 192.

60 Vgl. Yurdatapan 2004: 192.

61 Yurdatapan 2004: 192.

»Musicians often live in conspicuously translocal cultural worlds. They travel; their social skills are those of people capable of addressing varied and heterogeneous groups, and their value in a locality is often perceived to be precisely their ability to transcend the cultural boundaries of that locality.«⁶²

Neben der allgemeinen Idee, Musik aus Deutschland bereitzustellen, interessiert mich auch die Hoffnung auf die Möglichkeit eines kreativen bzw. musikalischen Inputs von Diaspora-Musikschaffenden, der von Musikschaffenden in der Türkei aufgenommen werden könnte.

Aufgrund der großen Anzahl an Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland konnten für verschiedene Genres bereits Einflüsse auf das Musikleben in der Türkei nachgewiesen werden. Besonders bemerkenswert ist hierbei das Musikgenre Rap: Der türkischsprachige und in der Türkei erfolgreiche Rap ist in Deutschland entstanden. Die in der Diaspora entwickelte Musik führte hierbei zur Initiierung ganzer Rapszenen in der Türkei.⁶³ Somit wurde nicht nur auf quantitativer oder qualitativer Ebene etwas zum Musikleben in der Türkei beigetragen; der gesamte kreative Impuls kam aus Deutschland.

Interessant finde ich, wie selbstverständlich diese Information in internationalen Lexika über Musik in der Türkei zu finden ist, die – wohlgermerkt – nicht von Deutschen geschrieben wurden. In »The Rough Guides«' Nachschlagewerk »World Music, Volume 1: Africa, Europe and the Middle East« beispielsweise unterteilt Stokes in »Turkey. Sound of Anatolia« das Unterkapitel »Arabesk and Pop« in die vier Abschnitte »Oriental Roots«, »Arabesk Goes Big Time«, »Rock, Pop and Özgün« und »Rapping in Germany«.⁶⁴ Auch wenn ich mich im Rahmen dieser Arbeit nicht mit Rap befasse, betrachte ich dies als international anerkannten Beleg für die transnationalen Möglichkeiten, die in Deutschland produzierte Musik in der Türkei entfalten kann. In Bezug auf weitere Genres, welche von Musikschaffenden aus der Türkei in Deutschland musiziert werden, lässt sich ebenfalls die Vermutung anstellen, dass es in der Türkei ein größeres potentiell Publikum gibt als in Deutschland und die Türkei somit ein vielversprechendes Rezeptionsland ist.

In dieser Arbeit möchte ich die Rolle, die die Hoffnung der Musikschaffenden auf Beeinflussung des Musiklebens der Türkei spielt, untersuchen.

62 Stokes 1994: 98.

63 Vgl. Solomon 2006: 60ff.

64 Vgl. Stokes 1999: 403ff.

Mehrere meiner Interviewpartner/-innen haben transnationale Bestrebungen. Mit diesen Bestrebungen meine ich nicht nur, dass sie gerne in der Türkei auftreten möchten, da sie sich dort wohlfühlen und dort viele Kontakte pflegen, sondern dass sie eine konkrete Absicht verfolgen, das Musikleben in der Türkei aus der Diaspora heraus zu beeinflussen. Aussagen meiner Interviewpartner/-innen über ihre Insider-Beobachtungen des Musiklebens in der Türkei und in Deutschland, und z.T. auch über ihre persönlichen Erfahrungen und Hoffnungen mit den transnationalen Möglichkeiten des eigenen Schaffens, werden präsentiert.

Die dritte Forschungsfrage lautet: Welche Rolle spielt für Musiker/-innen, die in politischen Konflikt mit dem Land Türkei gerieten und die in Deutschland wirken, der Gedanke, dass ihre Musik von hier aus einen Einfluss auf das gesellschaftliche Leben in der Türkei ausüben könnte?

1.3 Kulturelle Repräsentation und kulturelle Netzwerke

Im Folgenden möchte ich den erweiterten theoretischen Rahmen, den ich bei der Analyse meiner Interviewaussagen berücksichtige, präsentieren. Ich werde die Aussagen, wie zuvor dargelegt, in Studien über Musik (und weitere Bereiche kulturellen Ausdrucks) im Kontext von Gesellschaft, Politik, Diaspora und Transnationalismus einbetten. Des Weiteren interessiere ich mich auch für den Netzwerkcharakter der Communitys, dafür, aufgrund welcher Vorgänge sie sich zusammenfinden und Kultur, z.B. Konzerte, (mit politischer Absicht) organisieren, in Überschneidung und/oder Abgrenzung zu anderen Teil-Communitys.

1.3.1 Grundlagen der kulturellen Repräsentation nach Hall

In meiner Studie untersuche ich das Kulturleben mehrerer Teil-Communitys aus der Türkei in Deutschland. Rice widmete sich der Frage, was »Kultur« im Kontext qualitativer Forschung bedeutet:

»First, culture, however defined, has to do with what is shared among a people. Second, cultures are bounded in space and often in time by the ›ethnographic present‹ [Herv.i.O.]; we speak routinely and metaphorically of cultural boundaries that apparently block easy intercultural understanding.

Third, bounded cultures contain insiders in relation to which the researcher [...] is an outsider.«⁶⁵

Zwar ist diese Beschreibung noch sehr vage, doch klingt hier bereits ein in meiner Forschung entscheidender Punkt an: Kulturkreise verfügen über Insider und Outsider. Um dieses Phänomen besser greifen zu können, möchte ich mich auf die kulturelle Repräsentation nach Hall stützen. Dieser formuliert:

»To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other.«⁶⁶

Die unterschiedlichen Deutungen und Bedeutungen werden ihm nach in der sozialen Interaktion produziert.

»The meaning is *not* [Herv.i.O.] in the object or person or thing, nor is it in [Herv.i.O.] the word. It is we who fix the meaning so firmly that, after a while, it comes to seem natural and inevitable. The meaning is *constructed by the system of representation* [Herv.i.O.]«⁶⁷

Für dieses System der Repräsentation sind ihm nach zwei Momente besonders entscheidend: der Moment, in dem eine Repräsentation erstellt wird, und jener, in dem die Repräsentation gelesen bzw. aufgefasst und verstanden bzw. interpretiert wird. Hall identifiziert die Verwendung eines Codes als entscheidend hierbei: Zunächst wird ein Sachverhalt kodiert (z.B. von einem Sprecher/einer Sprecherin), im Anschluss dekodiert (z.B. von einem Zuhörer/einer ZuhörerIn). Beim Kodieren und Dekodieren wird die Bedeutung eines Sachverhalts (Hall bezeichnet diesen als »Diskurs«) produziert. Angehörige einer Kultur zeichnen sich dadurch aus, dass sie (in etwa) den gleichen Code verwenden: Was ein Sprecher/eine Sprecherin sagt, wird von einem Zuhörer/einer ZuhörerIn (ungefähr) so gedeutet, wie es der Sprecher/die Sprecherin intendiert hat.

Einige Kodierungen von Diskursen sind im jeweiligen Kulturkreis so selbstverständlich vorhanden, dass sie natürlich gegeben zu sein scheinen. Hall spricht in diesem Zusammenhang von »Denotationen«, weist jedoch darauf hin, dass auch diese kulturell definiert sind – sie gelten jedoch in

65 Rice ²2008: 45f.

66 Hall ²2013 a: xviii.

67 Hall ²2013 b: 7.

einem Kulturraum als unumstritten. Hiervon abgegrenzt zu betrachten sind die »Konnotationen«: Angehörige einer kulturellen Gruppe sind dabei in der Lage, Sachverhalte ungefähr gleich zu kodieren und zu dekodieren und somit eine innerhalb ihres Kulturkreises verständliche Bedeutung zu vermitteln, sind sich jedoch darüber im Klaren, dass Angehörige anderer Kulturkreise den Diskurs anders (de-)kodieren würden, und dass im Austausch mit ihnen Missverständnisse entstehen könnten.⁶⁸

Auch Camargo Heck formuliert:

»[...] a distinction can be made between those aspects of a sign where the meaning, produced through the operation of a code, has been *fixed* [Herv.i.O.] in conventional usage and is widely and *apparently* ›naturally‹ [Herv.i.O.] employed within a language community, and more fluid and open-ended significations which, through the operation of alternative codes, can be more fully exploited for the ideological signifying value. In *this* [Herv.i.O.] sense ›denotation‹ is nothing more than a useful rule for distinguishing, in any particular instance or operation, those connotations which have become *naturalized* and those which, not being so fixed, provide the opportunity for more extensive ideological re-presentations.«⁶⁹

Als Beispiel für eine Denotation führt Hall das englische Verständnis von »Schnee« an – man müsste meinen, Schnee sei eine natürlich gegebene, eindeutig zu definierende Sache. Er zeigt jedoch mithilfe einer Analyse des Inuit-Wortschatzes auf, wie dieser Kulturkreis mehr unterschiedliche Wörter zur Beschreibung von Schnee verwendet – wie hier also verschiedene Kodierungen und Bedeutungen vorliegen für etwas, das in einem in englischer Sprache geführten Gespräch lediglich durch das Wort »snow« kodiert (in Worte gefasst) und dekodiert (verstanden/interpretiert) werden könnte.⁷⁰

Der Kodierungsprozess hat allerdings nur bedingt Einfluss auf den Dekodierungsprozess: Sachen können stets anders als intendiert aufgefasst werden. Eines von mehreren Dekodierungs-Schemata, die Hall aufführt, ist die oppositionelle Dekodierung: Ein Zuhörer/eine ZuhörerIn versteht hierbei, was von dem Sprecher/der SprecherIn intendiert ist, setzt es aber in einen

68 Vgl. Hall 1992 [reprint]: 133f.

69 Camargo Heck: 1992 [reprint]: 126.

70 Vgl. Hall² 2013 b: 8f.

anderen Referenzrahmen (aufgrund einer anderen politischen Gesinnung o.Ä.).⁷¹

Bei der Erstellung meines Forschungskonzepts ging ich davon aus, dass die große Gruppe der Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland sich in mehrere Teil-Communitys unterteilen ließe, welche jeweils über eigene (De-)Kodierungs-Angewohnheiten verfügten und (weitestgehend) als eigene kulturelle Gemeinschaften existierten. Ich hatte mir zum Ziel gesetzt, Aspekte von Heterogenität abzubilden, und hoffte, Community-spezifische Codes zu finden, die diese Darstellung ermöglichen würden.

Eine weitere Grundannahme von mir war, dass der Teil der deutschen Gesellschaft ohne biographischen Bezug zur Türkei nicht in der Lage sei, diese spezifischen Codes zu lesen, sondern nur übergeordnet verstünde, dass jemand aus der Türkei komme und insofern (auch) über andere Aspekte von Kultur verfüge als Herkunftsdeutsche. Am Beispiel der Bedeutung des Instruments Bağlama möchte ich verdeutlichen, wie ich zu diesen Annahmen kam.

1.3.2 Ein Beispiel unterschiedlicher kultureller (De-)Kodierungen: die Bedeutung des Instruments Bağlama

Das in meiner Arbeit am häufigsten erwähnte Instrument ist die Bağlama oder Saz. Reinhard bemühte sich 1975 um eine möglichst objektive und instrumentenkundlich umfassende Beschreibung:

»Saz heißt eigentlich Musikinstrument, im engeren Sinne Saiteninstrument, und wird am häufigsten als Sammelname der Langhalslauten benutzt. Deren verschieden große Typen werden in der Türkei nicht einheitlich bezeichnet. Es begegnen u.a. folgende Namen: yelteme (kleinste, 3 Saiten), cura (klein, 3 Saiten), bağlama (der eigentliche Name der Langhalslaute, mittelgroß, z.T. noch in küçük und büyük – »klein« [Herv.i.O.] u. »groß« unterschieden), tambura bağlama, divan vamağı, divan sazi, meydan, meydan sazi und tambura meydan bzw. tambura divan. Die Saitenzahl der bağlama und der größeren saz ist nicht genormt, sie schwankt zwischen 4 und 9. Trotz vorhandener Wirbel sind aber nicht immer alle Saiten aufgezogen. Auch die Stimmungen wechseln bisweilen. Zumeist bilden die oft chörig angeordnete-

71 Vgl. Hall 1992 [reprint]: 135ff.

ten Bordunsaiten einen Quart- oder Quintklang, während die 1 bis 3 Melodiesaiten auf einen Ton und höher gestimmt sind.«⁷²

Markoffs ebenso grundlegend bzw. einführend gemeinte Beschreibung des Instruments aus dem Jahr 1986 kommt bereits nicht mehr ohne Erwähnung einer gesellschaftlichen Konnotation aus:

»The instrument called *saz* [Herv.i.O.] or *bağlama* is a long-necked, plucked lute that can be considered Turkey's national instrument. *Saz* literally means instrument while the term *bağlama* derives from the Turkish *bağlamak*, »to tie.« Built in a variety of sizes and with up to 26 frets, the instrument's strings are generally arranged in three sets of double courses, and tuned according to regional preferences.«⁷³

Die Anerkennung der Bağlama als »türkisches Nationalinstrument« fließt hier in die musikwissenschaftliche Betrachtung ein. In der neueren Literatur wird die Bağlama oder Saz fast nur noch auf ihre gesellschaftliche Bedeutung hin untersucht.

Die Bağlama ist das einzige Instrument, das in fast jeder Produktion der Genres arrangierter Volksmusik der Türkei, Arabesk und Türk-Pop zu hören ist.⁷⁴ Betrachtet man die schiere Verbreitung des Instruments, so lässt sich also ohne Zweifel von »dem« Nationalinstrument sprechen. Jedoch sind jene Mitglieder der Gesellschaft der Türkei, die sich mit der relativ jungen Nation identifizieren, keinesfalls die Einzigen, die die Bağlama als das Eigen ihrer Kultur ansehen. Unter anderem betrachtet auch die bis heute in Teilen des gesellschaftlichen Lebens von staatlicher Seite eingeschränkte religiöse Minderheit der Aleviten (zu den Aleviten siehe Kapitel 4) die Bağlama als Symbol ihres Kulturkreises – in Abgrenzung zu bspw. sunnitischen Kreisen. Dass ein und das gleiche Instrument eine von der Mehrheitsgesellschaft zuweilen diskriminierte Minderheit und zeitgleich die Mehrheitsgesellschaft selbst darstellt, lässt sich historisch erklären.

Alevitisches Kulturleben einschließlich des Musikausdrucks fand über Jahrhunderte isoliert, fern der osmanischen Städte, statt. Nur wandernde *Aşıks* (Barden) transportierten Liedtraditionen, Gedichte und Legenden von Dorf zu Dorf, sodass diese sich verbreiten konnten und nicht nur für kleine

72 Reinhard 1975: 206.

73 Markoff 1986: 47.

74 Vgl. Bates 2012: 375.

Communitys Bedeutsamkeit erlangten, sondern für ganze Regionen. Hierbei begleiteten sich die *Aşıks* meist selbst auf der Bağlama.

Hendrich definiert die Saz als das »wichtigste Gedächtnismedium«⁷⁵ der Aleviten:

»Die Glaubensgemeinschaft der Aleviten verfügt über eine mündliche Kultur, die sich bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein auch nicht in Bildern oder Ikonen manifestierte. Die mündliche Tradierung der Lehre wurde lediglich durch den ritualisierten Gebrauch eines Instruments, Gesang und Tanz unterstützt. Der Gebrauch der anatolischen Langhalslaute in diesem Zusammenhang lässt sich über Jahrhunderte zurückverfolgen [...].«⁷⁶

Während der Herausbildung eines türkischen Nationalgefühls und des Umsturzes des Osmanischen Reiches samt seiner kulturellen Traditionen suchten die neuen türkisch-nationalistischen Intellektuellen nach Elementen ursprünglicher türkischer Kultur (siehe hierzu Kapitel 2). Sie bezogen die Lieder, Gedichte und Legenden der *Aşıks* mit ein – einige dieser hatten nicht nur alevitisches Liederrepertoire gesammelt, sondern waren zudem selbst alevitischer Herkunft.⁷⁷ Zwar gab und gibt es auch viele sunnitische *Aşıks*, doch werden häufig insbesondere die alevitischen hervorgehoben, da der Beitrag der zuvor zurückgezogenen Minderheit beim Finden einer »Nationalkultur« als besonders bemerkenswert bis hin zu paradox angesehen werden kann.

Aşıks wurden zu Konzerten und Radioauftritten eingeladen und sangen hier Lieder der alevitischen Tradition über Liebe, Natur und Versöhnung, wohingegen das heilige Repertoire für alevitische Anlässe reserviert blieb. Zahlreiche alevitische Bağlama-Spielende wurden in die großen Rundfunkensembles aufgenommen. Hier sollten sie das Repertoire der ganzen Nation spielen und diese somit repräsentieren. Alevitische Bağlama-Traditionen mischten sich mit denen anderer Regionen. Nicht nur Repertoire, auch Stimmweisen und Plektrum-Techniken wurden weitergegeben und neu erlernt.⁷⁸ Bates resümiert:

»We can perhaps best relate the Turkish-national nature of the saz to the efforts of Ankara Radio (later, Turkish Radio and Television) in conducting folklore expeditions, bringing aşık poets to the studio, arranging collected

75 Hendrich 2004: 159.

76 Hendrich 2004: 160.

77 Vgl. Markoff 1986: 48.

78 Vgl. Markoff 1986: 49f.

folk songs for ensembles, and subsequently broadcasting arranged folkloric performances on national radio and TV. It was through programs such as *Yurttan Sesler* (Sounds of the Homeland), first broadcast in the 1940s, that the nation as a whole became aware of the music of localities and regions other than those in which they lived, and the saz was the core instrument in the *Yurttan Sesler* ensemble and subsequent national and regional governmental folk music ensembles.«⁷⁹

Dies machte sich bald in den unterschiedlichsten Sphären öffentlichen Lebens bemerkbar.

»Of all the instruments in Turkey, the saz has accumulated the greatest range of pedagogical theories, method books, instructional videos, and private school franchises. As part of the national project, the saz became *the* [Herv.i.O.] key instrument in Turkey, even though it didn't have truly national distribution before the establishment of the Peoples Houses in 1932 and folk music conservatories some years later.«⁸⁰

Bates beschreibt in »The Social Life of Musical Instruments«, wie er während seiner Feldforschung in der Türkei auf Einheimische stieß, die die Tatsache, dass er sich mehr für Musik aus der Türkei interessierte als für die seines Herkunftslandes, befremdlich fanden. Als er mit ihnen diskutierte, was er tun müsse, um selber türkischer zu werden, seien diese sich einig gewesen, dass der bloße Kontakt mit der *Bağlama* (sie zu halten, sie zu spielen) dabei helfen könne.⁸¹

Rice beschreibt diesen Gedanken wie folgt:

»When people are taught, for example, to make what the culture deems good music, they are also enculturated and socialized into ways of being good people and acting appropriately within that society.«⁸²

Die Musiker/-innen lernen hier also, einen kulturellen Code zu lesen. Mitunter lernen sie sogar, selber beim Musizieren Informationen zu kodieren.

Auch Bryant berichtet über den von ihr in Istanbul genommenen *Bağlama*-Unterricht:

79 Bates 2012: 378.

80 Bates 2012: 386.

81 Vgl. Bates 2012: 386.

82 Rice 2014 a: 46.

»[...] lessons were about much more than learning to play the saz; they were about learning to become the type of person who could play the saz. This is a process that I call here ›empersonment,‹ [Herv.i.O.] a process that is realized through a discipline by which one consciously and consistently imprints a practice on the body.«⁸³

Und weiter:

»The tradition, then, is not about learning the songs, but about learning the sensibility through which the songs are produced. Learning that sensibility requires learning and memorizing the songs [...]. [...] learning to play the saz [...] means becoming a person capable of calling forth a particularly Turkish music and thereby of occupying a social category as bearer of a now important tradition of the nation.«⁸⁴

Die Instrumentalisten und Instrumentalistinnen verinnerlichen somit einen Code so sehr, dass sie selbst Teil des Codes werden.

Im Fall der Republik Türkei gehört ein gewisser Rationalismus zu den gewünschten kodierten Idealen. Osmanische Kunstmusik, von der man sich zuzeiten der Republikgründung distanzieren wollte, galt als irrational.⁸⁵ Stokes beschreibt die Verbreitung des neuen Ideals wie folgt:

»The *bağlama* [Herv.i.O.] provides a model of logical thinking to such an extent that a good player is often said to play with the precision of a machine. This high evaluation of logic, system, and ›science‹ [Herv.i.O.] (*bilim*) can be extended to cover not just performance but composition and the entire programme of ›modernizing‹ [Herv.i.O.] Turkish music. In general it might be said that to criticize the actions of anybody in Turkey as unsystematic (that is, without *usul*, implying order, logic, system, decorum) is to criticize them very severely.«⁸⁶

Und außerdem:

»The high value attached to ›system‹ [Herv.i.O.] and ›logic‹ reflects the notion of the ›rational‹ and secular regeneration of the modern Turkish state in Kemalist political philosophy, framed by the nationalist ideology known

83 Bryant 2005: 223.

84 Bryant 2005: 234.

85 Vgl. Stokes 1992 b: 92.

86 Stokes 1992 a: 98.

as Turkism (*Türkçülük*). [...] ›Real‹ Turkish music [... possesses] the rationality of something culturally appropriate and true to the social need of Turkish villagers.«⁸⁷

Gewissermaßen macht es daher Sinn, dem Instrument Bağlama eine Nationalidentität stiftende Rolle zuzuschreiben. Dennoch ist es zu hinterfragen, ob ein Instrument tatsächlich ein Land repräsentieren kann – nicht nur hat das Instrument innerhalb der Republik Türkei für verschiedene Communities ganz unterschiedliche Bedeutungen, auch kulturelle Gruppierungen außerhalb des Landes beanspruchen das Instrument für sich: Verschiedene Varianten der Saz sind u.a. auch im Südkaukasus und in Südosteuropa zu finden.⁸⁸

Des Weiteren sei angemerkt, dass der logische, rationale Aspekt des Bağlama-Spiels gelegentlich von einer Beschreibung der Saz-Musik als besonders gefühlvoll überschattet wird. Fast alle meine Interviewpartner/-innen gaben an, alevitische Bağlama-Musik erfreue sich bei ihnen persönlich und in großen Teilen der Gesellschaft der Türkei – selbst unter konservativen, den Aleviten gegenüber sonst nicht wohlwollend eingestellten Sunniten – großer Beliebtheit, gerade weil sie so emotional sei. Bates schreibt:

»Sazes cry (*ağlamak*) and laugh (*gülmek*), although based on these words' sheer frequency alone, they seem to cry quite a bit more often than they laugh, and often, just like their owners, feel troubled (*dertli*).«⁸⁹

In manchen Kreisen wird folglich der von den Republikgründern intendierte Code nicht mehr wie gewünscht verwendet.

Zusätzlich sind seit der Republikgründung neue Bauvarianten des Instruments auf den Markt gekommen. Neben der traditionellen akustischen Bağlama oder Saz ist heute auch die elektronische Fassung beliebt. Die Möglichkeiten zur Soundentwicklung – und auch zur Kodierung – sind hierbei ganz andere als zuvor.⁹⁰

Die Elektro-Bağlama kann zudem als das prominenteste Instrument des Musikgenres »Arabesk« beschrieben werden. Der bewusst an arabischen Klangidealen angelehnte Arabesk entstand als Gegengewicht zur von staatlicher Seite implementierten türkischen Volksmusik – welcher Rationalität vermitteln sollte – und setzt sich hiervon als besonders emotional bewusst

87 Stokes 1992 b: 92f.

88 Vgl. Bates 2012: 374.

89 Bates 2012: 376.

90 Vgl. Stokes 1992 b: 95.

ab. Stokes beschreibt, wie die staatlich geförderte Volksmusik von Anfang an in wirtschaftlich schwächeren, an den politischen Debatten nicht beteiligten Kreisen der Gesellschaft kaum Anklang fand:

»In the hands of nationalist musicologists, a reconstructed national folk music (*halk*) was subsequently much promoted by the Turkish radio and, later, television. [...] People proved capable of resisting through the simple expedient of switching off their radios, or, even worse, tuning in to Radio Cairo.«⁹¹

Später wurde nicht nur Musik, die die Bürger/-innen der neuen säkularen Republik mehr an ihr ursprüngliches Kulturleben erinnerte, aus anderen Ländern wie Ägypten gehört, sondern auch in Anlehnung hieran unter dem Label »Arabesk« neu komponiert. Rice formuliert für den musikalischen Ausdruck ungehörter Gesellschaftsschichten:

»When a social group cannot be heard, for example when it is suppressed by a more powerful group, music often provides members of that group with a noisy, heartfelt way to communicate their feelings, beliefs, and their very existence to another group.«⁹²

Dies geschah auch im Fall von Arabesk – sehr zum Verdruss der etablierten politischen Kreise, welche in der wachsenden Beliebtheit des Musikgenres bereits ein Anzeichen für das Scheitern kemalistischer Reformen sahen und dadurch bedingt ein Wiederaufleben islamischer Tradition befürchteten.⁹³

»Indeed, for many of its critics, Arabesk expresses a negative and essentially »eastern« [Herv.i.O.] aspect of the Turkish psyche about which something has to be done if the Turks are to be saved from themselves.«⁹⁴

Der von unpolitischen Klassen geschaffene und zunächst verpönte Arabesk war jedoch bereits in den 1980er Jahren fest in die Musiklandschaft der Türkei integriert.⁹⁵

»Prime Minister Turgut Özal's political party, the Anavatan Partisi (ANAP, or Motherland Party), co-opted *arabesk* [Herv.i.O.] in the mid-1980s in moves

91 Stokes 1997: 682.

92 Rice 2014 a: 48.

93 Stokes 1992 b: 100.

94 Stokes 1992 a: 98.

95 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 62.

consonant with Özal's promotion of a laissez-faire economy and the dismantling of the state's patrimonial role. The managers of the Turkish state at that time sought a more proactive role in the Middle East and Central Asia, which necessitated public symbolic statements stressing the Ottoman past and the significance of the Ottoman state as a European Muslim power. [...] The Özal period was often referred to by its detractors as one of ›arabesk politics,‹ [Herv.i.O.] indicating a certain cynical populism and cultural traditionalism.«⁹⁶

Somit wurde Arabesk – mitsamt den integrierten Bağlama-Tönen – geradezu zum Sinnbild all dessen, was zuzeiten der Republikgründung u.a. mit der Einigung auf eine Nationalmusik – in der die Bağlama eine zentrale Überbringer-Rolle einnahm – hatte vermieden werden sollen.

Ich möchte zudem darauf hinweisen, dass auch in kurdischen Gebieten, in denen die Identifikation mit der türkischen Nation strikt abgelehnt wird, die Saz herausragend beliebt ist und viel zum Einsatz kommt (zu den Kurden siehe Kapitel 3).

Folglich lässt sich resümieren, dass das Bağlama-Spiel heute in der Türkei – sowie außerhalb dieser – in vielen Facetten existiert. Verschiedene kulturelle und/oder religiöse Gemeinschaften sowie Menschen unterschiedlicher Regionen und Generationen und Anhänger/-innen zahlreicher Musikgenres nutzen das Instrument für sich. Mit Rückbezug auf Hall formuliere ich daher: Es ist davon auszugehen, dass das Bağlama-Spiel unterschiedlich kodiert und dekodiert werden kann. Wenn sich – wie von den von mir Interviewten immer wieder beschrieben – auch konservative Sunniten, welche den Aleviten gegenüber nicht aufgeschlossen sind, an traditionell alevitischer Bağlama-Musik erfreuen können, bedeutet dies, dass sie »den Diskurs« (das Musikstück) anders lesen und ihm eine andere Bedeutung entnehmen.

Das Bağlama-Spiel ist somit in verschiedenen Communitys unterschiedlich konnotiert. Mitunter ist dies jedoch für Großteile der deutschen Gesellschaft nicht erkenntlich. Dass Herkunftsdeutsche also z.T. den Eindruck gewinnen, das Schaffen von Musikern und Musikerinnen aus der Türkei sei (einigermaßen) homogen, liegt (auch) daran, dass sie über wenig oder keine Kenntnis der verschiedenen (De-)Kodierungen verfügen. Möglicherweise sind sich Herkunftsdeutsche zusätzlich nicht immer der Tatsache bewusst, dass der Gebrauch von traditionellen Codes in der Musik

96 Stokes 2010: 93.

der Diaspora-Communitys nicht für traditionelle Lebensweise stehen muss, sondern häufig schlichtweg als Erkennungsmerkmal einer Community dient.

1.3.3 Communitys als kulturelle Netzwerke

Die interviewten Musikschaaffenden stehen auf vielfältige Weise miteinander in Verbindung. Teilweise handeln sie dabei als Angehörige einer bestimmten Diaspora-Community, wobei die Identifikation mit einer solchen, wie zuvor dargelegt, auf freiwilliger Basis geschieht. Ich möchte nun Communitys in Bezug auf ihren Netzwerk-Charakter betrachten.

In der Einleitung zu »Social Movements and Networks« schreibt Diani:

»Persons promoting and/or supporting [...] actions do so not as atomized individuals, possibly with similar values or social traits, but as actors linked to each other through complex webs of exchanges, either direct or mediated.«⁹⁷

Diani unterscheidet hierbei drei Arten von Netzwerken: Netzwerke an Individuen, Netzwerke an Organisationen und Netzwerke an Kollektiven/Events.⁹⁸

Im Rahmen dieser Arbeit interessiere ich mich sehr für die individuellen Lebensläufe und Schaffensprozesse der am Musikleben beteiligten Interviewpartner/-innen, jedoch auch für die kulturellen Gruppierungen, denen sie angehören und aus deren Konventionen sich die von ihnen genutzten Repräsentationssysteme möglicherweise ableiten lassen. Ich konzentriere mich hierbei auf Gemeinschaften, deren Zusammenhalt politisch erklärt wird (links systemkritische Kreise), ethnisch (Kurden) oder religiös (Aleviten). In den folgenden Kapiteln werde ich darstellen, wie einige der Interviewpartner/-innen mehrere dieser Identitätsmerkmale verkörpern, wie von den Musikschaaffenden jedoch bewusst einzelne Aspekte von Identität in den Fokus gestellt werden. Weder bei kurdischer noch bei alevitischer Identität (noch selbstverständlich bei politischer Gesinnung) handelt es sich um offizielle, bürokratisch fixierte Identitätskategorien. Sowohl den Kurden als auch den Aleviten ist die Anerkennung ihrer ethnischen bzw. religiösen Identität in der Türkei (samt bspw. dem Vermerk derer im Personalausweis) bisher verwehrt geblieben, sodass aus staatlicher Sicht niemand als Kurde oder Alevit geboren wird, sondern Individuen (oder Familien) erst durch das Hervorbringen ihrer

97 Diani 2003 : 1.

98 Vgl. Diani 2003 : 7ff.

selbst wahrgenommenen Identität verdeutlichen, einem Kulturkreis anzugehören.

Die offizielle Bekennung zu und hierdurch bedingte Inszenierung von Identität spielt auch im Musikleben der Menschen aus der Türkei in Deutschland eine große Rolle. Kodierungen finden statt und werden von anderen Mitgliedern der Gemeinschaft (in etwa) wie gewünscht dekodiert. Die Menschen müssen hierbei nicht einmal in persönlichem Kontakt zueinander stehen; sie gehören einer größeren Gruppe an: einer Kultur. Diani schreibt über Netzwerke an Individuen im Kontext sozialer bzw. politischer Bewegungen:

»Individuals may also be linked through indirect ties, generated by their joint involvement in specific activities and/or events, yet without any face-to-face interaction. These may range from participation in the same political or social activities and/or organizations to involvement in the same subcultures or counter-cultures [...]«⁹⁹

Passy formuliert des Weiteren:

»The cultural orientation of individuals is not a simple reflection of their social position; it develops in a web of social interactions. The social networks in which actors interact convey meanings (e.g. symbols, rituals, narratives) that build and solidify identities and shape the actors' cognitive frames [...]. Once individuals have been integrated into formal or informal networks, they find themselves in an interactive structure that enables them to define and redefine their interpretive frames, facilitates the process of identity-building and identity-strengthening, and creates or solidifies political consciousness towards a given protest issue.«¹⁰⁰

Ich möchte hiermit darauf hinweisen, dass dies nicht zwangsläufig bedeutet, Individuen seien durch die Zugehörigkeit zu kulturellen bzw. sozialen Netzwerken in ihrer Entscheidungsfreiheit eingeschränkt. Passy schreibt:

»They [social networks] are islands of meanings which define and redefine individual identities through their interactions with other actors or groups, but also by shaping more volatile perceptions of preferences. In other words, this conception of social interactions as networks of meanings brings culture, but also human agency, back into the process of individual participation.

99 Diani 2003: 7.

100 Passy 2003: 23f.

Structural constraints and individual freedom are here closely interwoven in the cultural dimension of social interactions.«¹⁰¹

1.4 Die Methodik

Im Rahmen dieser Arbeit untersuche ich die gesellschaftliche Einbettung musikalischer Akteure und Veranstaltungen. Daher war es für mich neben der eingehenden Literaturrecherche essentiell, Akteure kennenzulernen und Veranstaltungen zu besuchen. Ich versuchte, im Rahmen von Interviews möglichst viel über die Lebensgeschichte, das aktuelle Schaffen, die Zukunftsprognosen und die gesamtgesellschaftlichen Haltungen und Absichten einzelner Musiker/-innen zu erfahren. Mein Bild der Musiker/-innen ergänzte ich durch eigene Beobachtungen bei musikalischen Events, in die diese involviert waren. Diese reichten von offiziellen Konzerten bis hin zu privaten Jamsessions.

Wenn ich Veranstaltungen besuchte, interessierte ich mich jedoch nicht nur für den jeweiligen Musiker oder die jeweilige Musikerin, sondern außerdem auch für alle weiteren Beteiligten inklusive des Publikums. Da ich das Wirken der Interviewten als Teil des Kulturausdrucks von Diaspora-Communitys untersuche, war es für mich wichtig, auch die dazugehörigen Communitys in Aktion zu erleben. Dennoch machten die Interviews den Hauptteil meiner empirischen Informationsaufnahme aus. Mit Beaudry's Worten ließe sich sagen: »I put myself in a position where I am told things because I do not spend enough time in the community to learn it all by observation alone.«¹⁰²

In dieser Arbeit möchte ich zehn Interviews präsentieren, die ich als semi-strukturierte Interviews mithilfe eines Fragebogens geführt habe. Hierbei ging ich nach dem Prinzip der Grounded Theory in einem Verfahren des theoretischen Samplings vor.

»Theoretisches Sampling meint den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozess der Datenerhebung, währenddessen der Forscher seine Daten parallel erhebt, kodiert und analysiert sowie darüber entscheidet, welche Daten als nächste erhoben werden sollen und wo sie zu finden sind.«¹⁰³

101 Passy 2003: 27.

102 Beaudry²2008: 236.

103 Glaser/Strauss³2010: 61.

Für die Vorgehensweise des semi-strukturierten Interviews entschied ich mich, da die Antworten der Interviewpartner/-innen hinterher zueinander in Bezug gesetzt und stellenweise sogar verglichen werden sollten. Dies wurde dadurch erleichtert, dass ich ihnen (im Großen und Ganzen) die gleichen Fragen stellte. Wie ausführlich der jeweilige Musiker bzw. die jeweilige Musikerin welche Frage beantwortete, und ob sich spontane Vertiefungsnachfragen meinerseits anboten, variierte jedoch von Interview zu Interview. Die Informationsaufnahme folgte also einem für diese konkrete Untersuchung normierten Schema, einem Interviewfragebogen, und entwickelte sich dennoch in jedem einzelnen Fall individuell weiter. Die Vorteile eines Fragebogens, mit dem eine Struktur geschaffen und dennoch ein Spielraum offen gelassen wird, beschreibt auch Vogt:

»Der Fragenleitfaden blieb [...] relevant, weil er mir für das jeweilige Gespräch als detailliert vorbereiteter Fragebogen konkrete Stichworte gab und verbindliche Gesprächsthemen vorschrieb, meinen Partnern jedoch keine Antwortvorgaben. Wir konnten spontane Intentionen genauer verfolgen und auf einzelne Themenschwerpunkte eingehen, die sich während des Interviews als relevant für die Interviewten und somit als interessant für mich erwiesen.«¹⁰⁴

Meine Interviews zeichnete ich digital auf (mit zwei Ausnahmen, auf die ich später eingehen werde) und transkribierte sie anschließend. Der verwendete Interviewbogen sei hier kurz dargestellt. Er unterteilt sich in sechs Bereiche:

- a) Türkei: persönliche Geschichte
- b) Deutschland: persönliche Geschichte
- c) Interaktion Deutschland-Türkei: persönliche Geschichte
- d) Türkei: generelle Einschätzung
- e) Deutschland: generelle Einschätzung
- f) Interaktion Deutschland-Türkei: generelle Einschätzung

Jeder Bereich ist wiederum unterteilt in mehrere Teil-Fragen. Mithilfe der vielen kleinen Fragen versuchte ich, mich meinen drei großen Forschungsfragen anzunähern. Des Weiteren erhob ich Informationen über die Biographien der einzelnen Musiker/-innen. Dies ermöglichte mir zum einen ein besseres Kennenlernen und eine verbesserte Präsentation und Aufarbeitung

104 Vogt 2005: 45.

der Rollen unterschiedlicher Akteure. Zum anderen half es mir dabei, die anderen Interviewaussagen – z.B. generelle Einschätzungen der gesellschaftlichen Lage – in den jeweiligen Community-Kontext einzuordnen. Ich versuchte, die einzigartigen Elemente (im Sinne von Fallstudien) und die vergleichbaren Elemente herauszuarbeiten. Ich rechnete damit, dass sich Vergleiche der folgenden Art ergeben könnten: »die kurdischstämmigen Interviewpartner/-innen sagen im Gegensatz zu den türkischstämmigen, dass ...« oder »alle Sänger/-innen sagen im Gegensatz zu allen Begleitinstrumentalisten und Begleitinstrumentalistinnen, dass ...« u.Ä. Des Weiteren stellte ich einige wenige Fragen zur aktuellen Lage in der Türkei, bei der Beantwortung derer meine Interviewpartner/-innen als Experten mit einem Insider-Blick in aktuelle Begebenheiten befragt wurden. Die Aussagen zu diesen Fragen sind für die Beantwortung meiner drei Forschungsfragen nicht unmittelbar relevant, ermöglichten mir jedoch, meine Recherche zur Situation in der Türkei zu vervollständigen, welche sich mithilfe von Literatur z.T. als schwierig erwies, da wissenschaftliche Texte mit hochaktuellem Bezug meist noch nicht veröffentlicht sind/waren.

Meinen Fragebogen veränderte ich von Interview zu Interview leicht. Zum einen war dies den positiven bzw. negativen Erfahrungen, die ich mit der vorangegangenen Fragebogenvariante gemacht hatte, geschuldet. Zum anderen hatte ich es mir zum Ziel gesetzt, auf aktuelle Begebenheiten und individuelle Merkmale in der jeweiligen Biographie einzugehen – je nach Generationszugehörigkeit, Zeitpunkt der Immigration nach Deutschland und eingenommener Funktion im Musikleben gestalteten sich z.B. die Fragen zur persönlichen Geschichte des musikalischen Wirkens in der Türkei unterschiedlich. Exemplarisch möchte ich hier einen der Interviewbögen, jenen aus meinem Interview mit Bülent Emir vom 17.1.2017, vorstellen.

a) Türkei: persönliche Geschichte

- 1 Wie bist du in der Türkei aufgewachsen?
- 2 Hast du in der Türkei Musik gemacht? Unter welchen Umständen?
- 3 Hast du dich in der Türkei politisch engagiert? Wie war das?
- 4 Hast du in der Türkei Zensur erlebt oder Einschränkungen deiner künstlerischen Aktivitäten?

b) Deutschland: persönliche Geschichte

- 1 Warum bist du/ist deine Familie nach Deutschland gekommen? Warum bist du nach Berlin gekommen?
- 2 Was genau machst du musikalisch hier?
- 3 Wie ist dein soziales Umfeld hier? (Interaktion vor allem in türkischen, kurdischen, herkunftsdeutschen Kreisen, ...?)
- 4 An welches Publikum richtet sich deine Musik? (Aus welchem Land?)
- 5 Engagierst du dich politisch in Deutschland?
- 6 Verfolgst du mit deiner Musik einen politischen Anspruch?
- 7 Welche positiven Reaktionen auf deine musikalischen Aktivitäten hast du in Deutschland bekommen?
- 8 Welche negativen Reaktionen auf deine musikalischen Aktivitäten hast du in Deutschland bekommen?
- 9 Erfährst du auch in Deutschland Formen der Einschränkung deiner musikalischen Aktivitäten?

c) Interaktion Deutschland-Türkei: persönliche Geschichte

- 1 Nimmst du Kontakte zur Türkei auf, um deine Musik dort zu verbreiten?
- 2 Gibt es Institutionen, die sich um so etwas kümmern?
- 3 Bist du beteiligt an Kulturprojekten, die Musiker/-innen aus der Türkei und Musiker/-innen aus Deutschland mit biographischem Hintergrund aus der Türkei in Zusammenarbeit umfassen?
- 4 Setzt du dich für Musiker/-innen in der Türkei ein?
- 5 Gibt es Institutionen in Deutschland, die so etwas tun?

d) Türkei: generelle Einschätzung

- 1 Wie geht es den Musikern und Musikerinnen in der Türkei im Moment?
- 2 Wie wird sich das vermutlich entwickeln?

e) Deutschland: generelle Einschätzung

- 1 Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für Politik?
- 2 Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für linke Musik?
- 3 Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für kurdische Musik?
- 4 Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für alevitische Musik?

- 5 Welche Konzerte werden von Vereinen und Institutionen der Communitys aus der Türkei organisiert?
- 6 Welche Konzerte werden von deutschen Vereinen und Institutionen organisiert?
- 7 Gibt es unter Menschen aus der Türkei in Deutschland die gleichen politischen Differenzen wie in der Türkei selbst?
- 8 Wie ist die Reaktion von Herkunftsdeutschen auf die Kulturevents?
- 9 Haben die Kulturevents einen Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung der Heterogenität der Communitys aus der Türkei hier? Haben sie Einfluss auf den sozialen Status der Menschen hier?

f) Interaktion Deutschland-Türkei: generelle Einschätzung

- 1 Bekommt man in der Türkei etwas von dem kulturellen Ausdruck aus der Diaspora mit?
- 2 Welche Kooperationen zwischen Musikern und Musikerinnen, die in Deutschland leben, und Musikern und Musikerinnen, die in der Türkei leben, gibt es?
- 3 Wie groß schätzt du das Kulturleben aus der Diaspora für das Leben der Linken in der Türkei selbst ein?
- 4 Wie groß schätzt du das Kulturleben aus der Diaspora für das Leben der Kurden in der Türkei selbst ein?
- 5 Wie groß schätzt du das Kulturleben aus der Diaspora für das Leben der Aleviten in der Türkei selbst ein?
- 6 Wie könnte sich das in Zukunft entwickeln?

Bei der Interviewauswertung dienten die beantworteten Teilfragen der Datenerhebung in unterschiedlichen Teilbereichen.

Informationen zur Musikerbiographie

- a) 1. Wie bist du in der Türkei aufgewachsen?
- a) 2. Hast du in der Türkei Musik gemacht? Unter welchen Umständen?
- a) 3. Hast du dich in der Türkei politisch engagiert? Wie war das?
- a) 4. Hast du in der Türkei Zensur erlebt oder Einschränkungen deiner künstlerischen Aktivitäten?
- b) 1 Warum bist du/ist deine Familie nach Deutschland gekommen? Warum bist du nach Berlin gekommen?
- b) 2. Was genau machst du musikalisch hier?

- b) 3. Wie ist dein soziales Umfeld hier? (Interaktion vor allem in türkischen, kurdischen, herkunftsdeutschen Kreisen, ...?)
- b) 4. An welches Publikum richtet sich deine Musik? (Aus welchem Land?)
- b) 5. Engagierst du dich politisch in Deutschland?

Erhebung von Teilaspekten zu Beantwortung der 1. Forschungsfrage
(politischer Kommentar)

- b) 6. Verfolgst du mit deiner Musik einen politischen Anspruch?
- e) 1. Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für Politik?
- e) 2. Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für linke Musik?
- e) 3. Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für kurdische Musik?
- e) 4. Wie groß ist das Interesse der Communitys aus der Türkei für alevitische Musik?

Die Fragen e) 1. bis e) 4. erachte ich als relevant bei der Beantwortung der ersten Forschungsfrage, da sie Aufschluss darüber ermöglichen, inwiefern eine öffentliche Bekennung zu den Teil-Communitys erwünscht ist, und wie ein möglicher politischer Kommentar eingebettet ist. Ich fragte mich, ob es bereits als politischer Kommentar verstanden werden kann, wenn jemand eine bspw. explizit kurdische Veranstaltung organisiert bzw. auf dieser musiziert – unabhängig von den vorgestellten Liedern und getroffenen Aussagen. Auch fragte ich mich, ob der Besuch einer solchen Veranstaltung bereits als Statement anzusehen ist. Die Relevanz von explizit linken und/oder kurdischen und/oder alevitischen Veranstaltungen für die Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland betrachte ich somit als von Interesse für die Untersuchung einer offiziellen politischen Positionierung der involvierten Musiker/-innen.

Erhebung von Teilaspekten zu Beantwortung der 2. Forschungsfrage
(gesellschaftliche Auswirkung der Musik auf das Leben in Deutschland)

- b) 7. Welche positiven Reaktionen auf deine musikalischen Aktivitäten hast du in Deutschland bekommen?
- b) 8. Welche negativen Reaktionen auf deine musikalischen Aktivitäten hast du in Deutschland bekommen?

- b) 9. Erfährst du auch in Deutschland Formen der Einschränkung deiner musikalischen Aktivitäten?
- e) 5. Welche Konzerte werden von Vereinen und Institutionen der Communitys aus der Türkei organisiert?
- e) 6. Welche Konzerte werden von deutschen Vereinen und Institutionen organisiert?
- e) 7. Gibt es unter Menschen aus der Türkei in Deutschland die gleichen politischen Differenzen wie in der Türkei selbst?
- e) 8. Wie ist die Reaktion von Herkunftsdeutschen auf die Kulturevents?
- e) 9. Haben die Kulturevents einen Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung der Heterogenität der Communitys aus der Türkei hier? Haben sie Einfluss auf den sozialen Status der Menschen hier?

Die Frage e) 7. zum Verhältnis der unterschiedlichen Teil-Communitys innerhalb Deutschlands zueinander ist für mich im Kontext der zweiten Forschungsfrage relevant, da sie Aufschluss darüber gibt, inwiefern die Gruppierungen sich überhaupt als voneinander abgegrenzt darstellen möchten. Gesetzt dem Fall, bspw. türkisch- und kurdischstämmige Menschen aus der Türkei in Deutschland hätten hier nicht mit Differenzen zu kämpfen und kein Interesse daran, von der deutschen Gesellschaft als zwei Gruppen wahrgenommen zu werden, so hätte dies eine Auswirkung auf die (nicht) stattfindenden Bemühungen, mit Konzerten Heterogenität abzubilden.

Mit den Fragen e) 5. und e) 6. zur Organisation von Konzerten durch deutsche Institutionen oder Institutionen der Diaspora-Communitys näherte ich mich den Rahmenbedingungen, in die die Fragen nach möglichen Reaktionen von Herkunftsdeutschen einzuordnen sind: Besuchen Herkunftsdeutsche bspw. ein Konzert, welches von explizit kurdischen Veranstaltern organisiert wurde, so haben sie sich vermutlich im Voraus informiert und sind der kurdischen Kultur gegenüber sowieso offen eingestellt. Treten bspw. explizit kurdische Musiker/-innen hingegen auf Veranstaltungen von deutschen Organisatoren auf, so werden mitunter auch Herkunftsdeutsche erreicht, die sich nie zuvor mit den unterschiedlichen Kulturen aus der Türkei befasst haben. Beide Rahmen für Veranstaltungen sollen hier berücksichtigt werden. Es ist wichtig, bei der Betrachtung der Aussagen der Interviewpartner/-innen zur Reaktion des Publikums zu beachten, wie sich der Veranstaltungsrahmen jeweils konstituiert.

Erhebung von Teilaspekten zur Beantwortung der 3. Forschungsfrage (Hoffnung auf gesellschaftliche Auswirkung der Musik auf das Leben in der Türkei)

- c) 1. Nimmst du Kontakte zur Türkei auf, um deine Musik dort zu verbreiten?
- c) 2. Gibt es Institutionen, die sich um so etwas kümmern?
- c) 3. Bist du beteiligt an Kulturprojekten, die Musiker/-innen aus der Türkei und Musiker/-innen aus Deutschland mit biographischem Hintergrund aus der Türkei in Zusammenarbeit umfassen?
- c) 4. Setzt du dich für Musiker/-innen in der Türkei ein?
- c) 5. Gibt es Institutionen in Deutschland, die so etwas tun?
- f) 1. Bekommt man in der Türkei etwas von dem kulturellen Ausdruck aus der Diaspora mit?
- f) 2. Welche Kooperationen zwischen Musikern und Musikerinnen, die in Deutschland leben, und Musikern und Musikerinnen, die in der Türkei leben, gibt es?
- f) 3. Wie groß schätzt du das Kulturleben aus der Diaspora für das Leben der Linken in der Türkei selbst ein?
- f) 4. Wie groß schätzt du das Kulturleben aus der Diaspora für das Leben der Kurden in der Türkei selbst ein?
- f) 5. Wie groß schätzt du das Kulturleben aus der Diaspora für das Leben der Aleviten in der Türkei selbst ein?
- f) 6. Wie könnte sich das in Zukunft entwickeln?

Die Frage f) 2. nach konkreten Kooperationsbeispielen ermöglichte mir nicht nur, einige wenige Beispiele, von denen ich vorher noch nicht gehört hatte, kennen zu lernen. Interessant war für mich bei der Beantwortung dieser Frage auch die schlichte Tatsache, ob die Interviewpartner/-innen lange überlegen mussten, um mir ein Beispiel nennen zu können, oder ob Kooperationen für Community-Mitglieder eine so hohe Relevanz besitzen, dass sie augenblicklich einige benennen können oder das Wissen darüber sogar als eine Art *Common Knowledge* betrachten.

Fragen zu den Hintergründen in der Türkei als Ergänzung meiner generellen Literaturrecherche

- d) 1. Wie geht es den Musikern und Musikerinnen in der Türkei im Moment?
- d) 2. Wie wird sich das vermutlich entwickeln?

Für die Auswahl an zu studierenden Fällen, in meinem Fall an zu interviewenden Musikschaaffenden, schlagen Breidenstein et al. folgende fünf mögliche Kriterien vor: 1. die Datenqualität, 2. das Spektrum möglicher Fälle (eine möglichst große Varianz soll hierbei abgebildet werden), 3. die Relevanz des Falles im Kontext des Feldes (wobei die Relevanz von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen selbst markiert werden sollte), 4. die Typizität des Falles (Häufigkeit, Alltäglichkeit) oder – gegenteilig – 5. das Irritierende des Falles (Unverstandenes, Ungewöhnliches).¹⁰⁵ Ich entschied mich für den zweiten und dritten der hier genannten Punkte: die Varianz und die von den Musikschaaffenden selbst beschriebene Relevanz. So erzählte ich Community-Insidern von meiner Studie und fragte, wen sie als besonders relevanten möglichen Interviewpartner bzw. besonders relevante mögliche Interviewpartnerin benennen würden. Auch fragte ich Community-Mitglieder, welche Konzerte sie mir empfehlen würden, und versuchte dort, selbst mit den Musikschaaffenden ins Gespräch zu kommen. Wenn dann der Kontakt zu einem Musiker bzw. einer Musikerin bestand, informierte ich mich natürlich selber im Internet über dessen/deren Wirken, fragte aber durchaus auch die Musiker/-innen selbst, ob sie eigene Konzertankündigungen, Tonaufnahmen und Musikvideos für mich hätten, und betrachtete insbesondere die von ihnen persönlich vorgeschlagenen Musikstücke etc. als relevant. Ich ging hierbei davon aus, dass die Musikschaaffenden eine bewusste Auswahl treffen würden, womit sie sich mir präsentieren wollten, und dass ich so auf direktem Weg an jene Lieder, Konzerte etc. herankäme, mit denen sie schwerpunktmäßig einen gesellschaftlichen Anspruch verfolgten. Schließlich fragte ich mit meiner zweiten Forschungsfrage ja danach, wie die Musiker/-innen die herkunftsdeutsche Gesellschaft auf ihre Themen aufmerksam machen wollen, und bin selbst ein Teil der besagten herkunftsdeutschen Gesellschaft.

Zahlreiche Autoren, u. a. Beaudry, haben immer wieder darauf hingewiesen, den Einfluss der eigenen Identität auf eine qualitative Forschung nicht zu unterschätzen.¹⁰⁶ Die Tatsache, dass ich selber keinen biographischen Bezug zur Türkei habe, hat die Art und Weise, wie die Musiker/-innen sich selbst und ihre Musik mir gegenüber präsentierten, mit Sicherheit beeinflusst.

Neben der durch die Community-Insider festgelegten Relevanz setzte ich einen Schwerpunkt auf die Varianz. So interviewte ich bewusst Musiker/-innen, die unterschiedliche Rollen im Musikleben einnehmen:

105 Vgl. Breidenstein et al. 2013: 140f.

106 Vgl. Beaudry² 2008: 239f.

Sänger/-innen und Instrumentalisten; Hobbymusiker, einen semiprofessionellen Musiker und Berufsmusiker/-innen; freischaffende Musiker/-innen und Funktionsmusiker; einen Musikproduzenten und zwei Beteiligte der Veranstaltungsorganisation. Die Interviewten sind zudem unterschiedlich alt und leben – weitestgehend unabhängig hiervon – schon unterschiedlich lange in Deutschland; zwei wurden sogar in Deutschland geboren. Unter den eingewanderten Musikschaaffenden kam der erste im Zuge des Militärputsches von 1980 (bzw. kurz davor aufgrund der bereits zugespitzten politischen Lage), der letzte erst nach dem Gezi-Protest 2013 (siehe zu diesen beiden Ereignissen Kapitel 2). Die Immigrationsgeschichten sind zudem sehr unterschiedlich: Manche entschieden sich bewusst für Deutschland, andere suchten als politisch Verfolgte Schutz – egal, wo in Europa. Zudem gehören einige Musiker/-innen der ethnischen Minderheit der Kurden und manche der religiösen Minderheit der Aleviten an. Andere fühl(t)en sich in der Türkei als aktive Linke politisch geächtet bis hin zu verfolgt oder vereinen mehrere der Identitätsmerkmale in sich und erleb(t)en Diskriminierung aus vielfältigen Gründen. Insofern bilde ich eine relativ große Vielfalt an Lebenswirklichkeiten von Musikschaaffenden in Deutschland, die in Konflikt mit dem Land Türkei stehen und/oder standen, ab.

Neben den Interviews möchte ich als zweiten wichtigen methodischen Bestandteil meiner Studie die teilnehmende Beobachtung nennen. Ghodsee empfiehlt, sowohl Orte als auch Events in qualitativen Studien nicht nur als einzelne Phänomene zu beschreiben, sondern in Relation zu anderen Orten und Events sowie in Relation zu den Menschen, die sich dort aufhalten, zu sehen.¹⁰⁷ In die folgenden Kapitel werde ich einige *thick descriptions* über erlebte Geschehnisse einfließen lassen in der Absicht, hierdurch die Musiker/-innen und ihre Communitys näher zu charakterisieren.

Ich interviewte die Musiker/-innen und besuchte ihre Veranstaltungen in Köln und in Berlin. In beiden Städten leben Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei und organisieren Konzerte auf vielfältige Art und Weise. Bewusst entschied ich mich dazu, in zwei verschiedenen Städten zu forschen, um die Varianz der Aussagen meiner Interviewpartner/-innen zu erhöhen. Ich wollte es vermeiden, Antworten auf meine Fragen auf Basis der Aussagen von Musikschaaffenden einer einzigen Stadt zu formulieren, aus der Besorgnis heraus, diese würden an den gleichen Veranstaltungsorten die gleichen Konzertgänger/-innen ansprechen und hätten sich u.U. bereits gegenseitig

107 Vgl. Ghodsee 2016: 41ff.

beeinflusst, sodass es kein bemerkenswertes Ergebnis mehr wäre, wenn sie ähnlich antworten würden. Ich hoffte, die Aussagekraft meiner Antworten dadurch zu erhöhen, dass ich die Informationen hierzu in zwei Städten mit geographischer Entfernung zueinander sammelte.

Musikalische Aktivitäten in Köln und Berlin eignen sich meiner Meinung nach aber auch für Vergleiche und ein gemeinsames Fazit, da beides Großstädte mit einer gewissen politischen Offenheit sind, in denen Menschen aus der Türkei in großer Anzahl bereits seit Jahrzehnten wohnen – wo eine Struktur für die Konzertorganisation also schon vorhanden ist. Zusätzlich sind die zwei Städte, u.a. geographisch bedingt, aber auch unterschiedlich, was sich auf die Konzertorganisation auswirkt: So ist Berlin als Stadt und zugleich Bundesland eine weitestgehend in sich geschlossene Einheit, Köln hingegen eine von mehreren Städten Nordrhein-Westfalens, in denen Kulturleben aus der Türkei eine Rolle spielt, und somit Teil eines größeren regionalen Netzwerkes.¹⁰⁸

Einerseits hatte ich also von Anfang an die Absicht, in mehr als einer deutschen Stadt zu forschen, andererseits wollte ich jedoch nicht an Orten Interviews führen, die ich nicht persönlich gut genug kenne, um die Aussagen der Interviewpartner/-innen über Konzerte in den Kontext der Clubs und Bezirke, in denen sie stattfanden, setzen zu können. Sowohl Berlin, wo ich aufgewachsen bin und heute wieder wohne, als auch Köln, wo ich studiert habe, kenne ich sehr genau. Während meiner ersten Forschungsphase in Köln lebte ich in Köln, ebenso während meiner zweiten, der Berlin betreffenden Forschungsphase in Berlin. Dies erleichterte das Vereinbaren von Interviewterminen und die Organisation der teilnehmenden Beobachtung.

Es sei hinzugefügt, dass ich einige Konzerte bewusst besuchte, um Beobachtungen anzustellen und das hier Gesehene in meine Studie einzuarbeiten, und in anderen Fällen rein privat zu Konzerten befreundeter Musiker/-innen ging oder eine Geburtstagsfeier mit integrierter Jamsession besuchte und dort per Zufall etwas entdeckte, das ich als relevant für diese Studie erachte. Auch Beaudry schreibt: »[...] once in the field situation I could not easily distinguish between participation and observation.«¹⁰⁹

108 Seufert und Kubaseck beschreiben die hohe Präsenz von Menschen aus der Türkei in Deutschland »mit Berlin als der größten ›türkischen Siedlung‹ [Herv.i.O.] außerhalb der Türkei und mit Nordrhein-Westfalen als der Region mit der dynamischsten türkischen Business-Community im Ausland« (Seufert/Kubaseck ²2006: 9.).

109 Beaudry ²2008: 235.

Dies betrifft insbesondere meine Erfahrung, selber mit Musikern und Musikerinnen aus der Türkei zu musizieren. Im folgenden Unterkapitel möchte ich hierauf näher eingehen.

1.5 Musizieren gemeinsam mit Musikern und Musikerinnen aus der Türkei: meine Proben mit dem »Köln Türk Müziği Korosu«

Im September 2014 lernte ich per Zufall auf einem Straßenfest in Köln-Ehrenfeld Gülçin Gündüğü kennen. Sie führte einen Çay-Stand und sang, während sie Tee verkaufte, gemeinsam mit ihrer Tochter Damla und ihrer Freundin Meral türkische Lieder. Ich sprach die drei Frauen auf ihren Gesang an. Sie erzählten mir, dass sie Teil eines offiziellen Chores unter Gülçins Leitung seien, und luden mich ein, zur Probe am darauffolgenden Tag ins Bürgerzentrum Ehrenfeld zu kommen. Dieser Einladung folgte ich sehr gerne – sie war jedoch völlig unerwartet gekommen, war nicht von mir für meine Studie forciert worden. Dennoch beeinflusste mein Einstieg in den Chor meine musikethnologische Arbeit stark, weshalb ich unser gemeinsames Musizieren hier beschreiben möchte.

Der »Köln Türk Müziği Korosu« setzt sich aus ca. 30 Sängern und Sängerinnen und – typisch für türkische Chöre – zusätzlich ca. 10 Instrumentalisten und Instrumentalistinnen zusammen. Zu den vorhandenen Instrumenten gehören verschiedene Varianten der Saz sowie Geige, Oud (auch Ud; eine Kurzhalslaute), Kanun (eine Kastenzither) und Darbuka (eine einfellige Bechertrommel). Musiziert wird hauptsächlich Sanat Müziği.

Da ich selber Geige spiele und mich die Musik faszinierte, nahm ich ein paar Notenblätter mit nach Hause, um die Stücke zu üben. In der Woche darauf spielte ich Gülçin zum Test auf der Geige vor. Sie zeigte sich zufrieden und sagte mir, ich dürfe mitspielen. In der Probe jedoch erlebte ich einen wahren »Kulturschock«: Keiner meiner einstudierten Töne passte zu dem, was die anderen musizierten. Gülçins Tochter Damla, die auch Geige spielte und neben mir saß, wies mich darauf hin, dass sie die Tonart geändert hatten. Ich war erstaunt: Alle Musiker/-innen transponierten die Noten im Kopf – und zwar so selbstverständlich, dass sie völlig vergessen hatten, es zu erwähnen.

Während der anderthalb Jahre, die ich im »Köln Türk Müziği Korosu« spielte, machte ich immer wieder die gleiche Entdeckung: Die Musiker/-innen nutzten die Noten vor sich nur als vage Stütze; sie lasen sie nicht wirklich. Sie vergaßen, dass sie transponierten! Gelegentlich spielten sie

auch rhythmisch nicht das, was in den Noten stand. Letzteres Phänomen ist allerdings darauf zurückzuführen, dass die meisten der Lieder keinen eindeutigen Urheber haben und von verschiedenen Sammlern in leicht differierenden Varianten aufgeschrieben wurden. Wenn die Chormitglieder nun eine Version im Ohr hatten und singen wollten, in den Notenblättern aber eine andere Fassung verschriftlicht war, so fiel ihnen das meist gar nicht auf, und wenn ich sie darauf hinwies, sagten sie einfach selbstsicher: »Die Noten sind falsch!«

Einige der Sänger/-innen – wohlgemerkt trifft dies nicht auf die Leitung oder die Instrumentalisten und Instrumentalistinnen zu – hatten zudem nicht die geringste Ahnung von Musiktheorie. Ein Sänger sagte über Stücke mit einem »b« als Vorzeichen, sie stünden in Moll, wohingegen Lieder mit einem »#« seiner Meinung nach in Dur standen. Dennoch war er ein hervorragender Sänger, rhythmisch solide und definitiv musikalisch begabt. Die meisten Musiker/-innen des »Köln Türk Müziği Korosu« waren sehr gut in dem, was sie taten. Das Erlebnis, inmitten dieser so intuitiv agierenden Musiker/-innen zu spielen, war für mich schön und sehr bereichernd.

Nach den Proben wünschten sich die Sänger/-innen gelegentlich noch Lieder, die wir sonst nicht spielten und nicht als Noten vorliegen hatten. Die Instrumentalisten und Instrumentalistinnen begleiteten die Sänger/-innen dann spontan. Sie vereinbarten hierfür nicht einmal eine Tonart. Eine/r spielte los, die anderen stimmten mit ein – und es klang toll.

So einen instinktiven Umgang mit Musik hatte ich vorher noch nie erlebt. Stücke spielen zu lernen, ohne in Worte fassen zu können, was ich eigentlich gerade tat, war ein völlig neuer Ansatz für mich. Alleine zu Hause konnte ich die Lieder nie richtig üben, weil in meinen Noten nicht drin stand, was ich spielen sollte. Umgeben von den anderen Musizierenden bei Proben und Konzerten jedoch funktionierte die Musik auf magische Weise.

Rice beschreibt seine Erfahrung, als Amerikaner bulgarische Musik zu erlernen, wie folgt:

»The perspective I had acquired in the process of learning to play competently (not necessarily well) was neither emic nor etic. It was my own. I could now supply from my own self-understanding verbal explanations of the complex mental process necessary to generate this music [...]. If emic understandings are located in other people's heads and given to us in their language reports, then my understanding wasn't emic. On the other hand, if etic understanding involves applying objective analytic methods to

sounds without regard for their cultural salience, then my understanding wasn't etic either. I felt as if I had achieved a mediation between these two theoretical categories, these two ontological conditions, and that this mediation challenged fundamentally one of the most important theoretical foundations of our discipline.«¹¹⁰

Auch ich agierte beim Spielen der türkischen Lieder weder wie die anderen Musiker/-innen des »Köln Türk Müziği Korosu«, die mit der Musik und Art, sie zu erlernen, aufgewachsen waren, noch wie eine analytisch von außen vorgehende Musikwissenschaftlerin. Wie auch bei Rice war die Vorgehensweise, die ich gefunden hatte, weder emisch noch etisch, sondern schlicht und ergreifend »my own« – und tatsächlich funktionierte sie.

Die selbst gemachten Musizier-Erfahrungen halfen mir peu à peu die musikalischen Prozesse im Wirken meiner Interviewpartner/-innen besser zu verstehen. Gelegentlich bat ich Interviewpartner/-innen dennoch um Notenmaterial zu ihren Stücken, was sich jedoch immer als schwierig erwies.

Dass ich nun im türkischen Chor spielte, beeinflusste meine Studie auch auf weitere Weise positiv: Neben der Tatsache, dass ich zwei meiner Interviewpartner im Chor kennen lernte, hatte ich immer den Eindruck, die Tatsache, nun selber Musik aus der Türkei zu spielen, helfe mir bei der Interviewführung. Schließlich fragten sich manche meiner Interviewpartner/-innen auch, wie ich selbst einzuschätzen sei.

Eine der Fragen, die man mir häufig stellte, war, ob ich schon mal in der Türkei gewesen sei. Zwar zeigten sich die Musiker/-innen erfreut, wenn ich bejahte, jedoch ist die Aussage, als Deutsche bereits in der Türkei gewesen zu sein, weder ungewöhnlich noch ein verlässliches Anzeichen dafür, sich wirklich mit der Kultur zu befassen. Mein Mitwirken im »Köln Türk Müziği Korosu« jedoch schien für die Musiker/-innen solch ein aussagekräftiges Indiz für ehrliches Interesse und Sympathie ihren Traditionen gegenüber zu sein. Ich gewann den Eindruck, dass sich manche hierdurch bedingt lieber mit mir unterhielten.

110 Rice ²2008: 51.

2. Protestmusik

Im ersten empirischen Kapitel meiner Arbeit möchte ich den Aspekt der linken Musik am Beispiel von Musikschaffenden behandeln, die sich rein aus politisch-systemkritischen Gründen mit ihrer Musik und/oder ihrer Organisation musikalischer Veranstaltungen von der offiziellen Haltung der Türkei abgrenzen. Hierauf folgen ein Kapitel über explizit kurdische (Kapitel 3) und eines über explizit alevitische Musiker/-innen (Kapitel 4).

In Kapitel 2 gehe ich gesondert auf Musikschaffende ein, die im Kontext der Türkei keinen ethnischen oder religiösen Minderheiten angehören, sich aber dennoch in ihrem Kulturausdruck eingeschränkt fühlen. Dieses Kapitel kann nicht für sich alleine stehen, da die in Kapitel 3 und 4 vorgestellten Musiker/-innen, die kurdisch und/oder alevitisch und zudem links-systemkritisch sind, für die Betrachtung des politischen Musiklebens aus der Türkei in Deutschland allgemein nicht außer Acht gelassen werden dürfen.

2.1 Allgemeines

Die Musikgeschichte der Türkei ist eine politische Geschichte: Mit der Republik sollte auch eine neue Kultur erfasst bzw. geschaffen werden, mit dem Ziel, die türkische Nation frei von osmanischen Einflüssen zu repräsentieren. Es wurde angestrebt, die Sprache von arabischen und persischen Einflüssen zu reinigen, und neue Literatur mit didaktischer Absicht veröffentlicht. Kulturelle Werke, wie u.a. Musikstücke, unterteilte man hierbei in zwei Kategorien: »Alaturka« (»Kunst auf die türkische Art« bzw. auf die osmanische) und »Alafranga« (»Kunst auf die fremde Art«, also – im Fall der Musik – klas-

sisch-europäische Kompositionsschemata und Aufführungspraxen)¹. O'Connell schreibt:

»On the one hand, the exponents of this perspective viewed the multicultural and conservative characteristics of *alaturka* [Herv.i.O.] as the chaotic legacy of an imperial past. On the other hand, they equated *alafiranga* with the reforming ideals of the new republic. That is, they saw *alafiranga* as a unique manifestation of a precisely demarcated nation state: a state that was characterized by a single ethnic composition, by a new secular status, and by a contemporary outlook. As a fashionable expression of modernist taste, these exponents of *alafiranga* sought to control the perceived disorder of their Ottoman inheritance using the logic of western philosophical thought and the language of western aesthetic discourse. In doing so, they entered into a long-standing European debate on taste by defining *alafiranga* as tasteful (*tatli*) [...]«²

Kritik an »Alaturka« wurde nicht nur in Bezug auf künstlerische Elemente geäußert, sondern insbesondere auch bezüglich der gesellschaftlichen Gepflogenheiten: Die hiermit verbundene Musik wurde häufig in religiösen Institutionen gelehrt und zudem mündlich übermittelt anstatt in Notenform.³ Die Gründung einer »Akademie der schönen Künste« (*Güzel Sanatlar Akademisi*) im Stil europäischer Konservatorien fand im Jahr 1926 statt. Hier adaptierte man westliche pädagogische Prinzipien, schloss Alaturka aus dem Curriculum aus und brachte eine nationale Musikschule voran.⁴ Das Ziel lautete, den genuin türkischen Kulturausdruck zu finden.

Bartsch beschreibt die Vorgehensweise als türkische »Musikrevolution« und unterteilt diese in drei Phasen: die Etablierungsphase (1923-1934), die Hochphase unter Atatürk (1934-1938) und die Fortsetzungsphase nach seinem Tod (1938-1950). In der ersten Phase wurden osmanische Musikeinrichtungen geschlossen und neue republikanische eröffnet. Junge Menschen wurden zum Musikstudium nach Europa geschickt und gaben ihre erworbenen Kenntnisse später an der »Schule für Musiklehrer« (*Musiki Muallim Mektebi*) in Ankara weiter. In der Hochphase versuchte Atatürk schließlich, eine türkische Natio-

1 Vgl. O'Connell 2000 : 119.

2 O'Connell 2000 : 125.

3 Vgl. O'Connell 2000 : 126f.

4 Vgl. O'Connell 2000 : 133.

nalmusik aus dem Boden zu stampfen.⁵ Dieses Vorhaben beschreibt Bartsch wie folgt:

»Atatürk war davon überzeugt, dass der Erfolg seiner Reformen im künstlerischen Bereich ein Indiz für den Erfolg aller Reformen war. Sie sollten ein Beweis für die hohen humanitären Qualitäten sein, die die Nation erreicht hatte, und zur Anerkennung bei anderen Nationen führen. Dies brachte er auch in seiner Parlamentseröffnungsrede zum Ausdruck, indem er betonte, dass man anhand der Musikentwicklung erkennen könne, inwiefern sich ein Land verändere, und sie somit ein Indikator für den Zivilisationsgrad eines Landes sei.«⁶

Öztürkmen beschreibt, wie im Jahr 1924 Fragebögen zur Ermittlung von Volksmusik durch die junge Republik verschickt wurden⁷ und formuliert:

»The Republican intellectuals saw the Anatolian countryside and its peasant population as the source of a cultural revival that would help to construct a new national identity; the majority of them believed that it was the Republican's duty, its very mission, to interfere in and to manipulate all folklore-related activities.«⁸

Die türkische »Nationalmusik« sollte durch Unterricht, Rundfunk, Konzerte und Schallplatten verbreitet werden. Versuchte man zunächst, türkische Volksmusik mit westlichen Tonsatztechniken zu polyphonisieren, so beschloss man um 1940, ihrer Originalform zur Verbreitung zu verhelfen.⁹

Jedoch durchlief die von Institutionen gezielt gesammelte anatolische Musik durch die Bündelung als »türkische Volksmusik« eine politische Umdeutung: Nicht das Aufzeigen von vielfältiger Volkskultur stand hier im Vordergrund, sondern die Einigung auf eine einzige Nationalkultur.¹⁰ Bryant formuliert:

»[...] what happens to traditions that become self-consciously Traditional, that is, history, rather than heritage? As Turkish folk music was converted from a local tradition to a national Tradition, it acquired textuality as well as

5 Vgl. Bartsch 2011: 41ff.

6 Bartsch 2011: 46f.

7 Vgl. Öztürkmen 1992: 185.

8 Öztürkmen 1992: 190.

9 Vgl. Bartsch 2011: 48ff.

10 Vgl. Kayhan 2014: 156.

a fixedness that, by most accounts, it did not previously have. This self-consciousness of folk music as Tradition, and the status that it has begun to acquire qua Tradition, takes one to the heart of the question of how ›tradition‹ [Herv.i.O.] is constituted. For underlying many of our assumptions about ›tradition‹ is the conviction that traditions should not be self-consciously ›traditional‹ and that, as soon as a practice is labelled a ›tradition,‹ it loses its capacity to be a *real* [Herv.i.O.] tradition, that is, the past living in the present.«¹¹

Dennoch überlebten auch Musiktraditionen, welche nicht von politischer Seite gefördert wurden. Kayhan sieht in den Aktivitäten der Barden (der *Aşiks*, der *Ozan* und der kurdischen *Dengbej*) den Ursprung der Protestmusik: Diese hätten stets die inoffizielle Geschichte der Türkei durch das Land getragen, jenen Teil der Geschichte, der von der Kulturpolitik missachtet worden sei.¹²

»Their narrative has wandered all around Anatolia for centuries to be handed down to us today, a narrative that makes visible for us the other history that has remained silent in the face of official history. This is the story, in a certain sense, of the resistance of peoples told through the oral tradition and the memory.«¹³

Die Vereinheitlichung des offiziellen, staatlich geförderten Kulturlebens sollte den Machthabern die Kontrolle über das Land erleichtern. In den folgenden Jahrzehnten kam immer mehr der Populärmusik – der von oben nicht ernst genommenen Musik – die Rolle zu, ein Gegenstück zum offiziellen Kulturleben der Türkei zu liefern.¹⁴

In den 1960er Jahren entstanden – wie auch anderswo auf der Welt – zahlreiche Bands, welche Songs mit politischen Inhalten schrieben und mit ihrer Musik zu soziopolitischen Aktionen aufzurufen versuchten. Das hierbei hervorgebrachte Musikgenre »Anadolu Rock« (dt. anatolischer Rock) ist sowohl anatolisch als auch amerikanisch-europäisch beeinflusst, so finden bspw. E-Gitarre und E-Bass nebst Bağlama und Davul (auch Dahol; eine zweifellige Rahmentrommel) Verwendung. Als berühmter Vertreter dieser Musikentwicklungen ist Cem Karaca zu nennen.¹⁵

11 Bryant 2005: 223.

12 Vgl. Kayhan 2014: 156.

13 Kayhan 2014: 156.

14 Vgl. Kayhan 2014: 156.

15 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 60.

Im folgenden Jahrzehnt, den 1970er Jahren, fanden weitere Fusionen von Musikgenres mit anatolischen Volksliedtraditionen statt. Der in westlichen Operngesangstechniken ausgebildete Sänger Ruhi Su beeinflusste die Interpretation der Volksmusik stark und inspirierte weitere Musiker/-innen: Er honorierte die Traditionen und nahm sich dennoch die Freiheit, Lieder individuell zu gestalten.¹⁶ Kayhan resümiert:

»This style then became the touchstone for all left-wing folk music groups, singers and even the tradition of Anatolian Rock. This can also be seen as the period of transition from the traditional bard to the socially concerned modern poet-singer, i.e. to a figure affiliated to a political group or party, appealing to the peoples to join the struggle.«¹⁷

Der politische Konflikt war hierbei all die Jahrzehnte stark präsent: Allein zu Militärputschen kam es in den Jahren 1960, 1971 und 1980. Müge Göçek beschreibt, wie es nach diesen mit dem gesellschaftlichen Leben weiterging:

»In all cases, the pattern was one and the same: the military ostensibly intervened to preserve the Republic, only to abolish the government; change the constitution; arrest, try and sentence dissidents; and punish party leaders, often by abolishing their parties. In all cases, however, their saving grace was that they then let elections be held, turned political power over to the elected government and left for their barracks. They left every time because of Mustafa Kemal Atatürk's maxim that ›the Turkish military should not get involved in politics and ultimately belongs in the barracks.« [Herv.i.O.] Yet, ironically, it was another maxim of Atatürk's that legitimated their intervention each and every time: ›The military is the guardian of the Turkish republic.«¹⁸

Durgun konstatiert, mit dem letzten dieser drei Militärputsche seien sämtliche linke Utopien, welche seit dem Ende des Osmanischen Reichs Anhänger gefunden hätten, zerschlagen worden.¹⁹ Zeitgleich macht er jedoch die Linke selbst für die Militärputsche verantwortlich: Die Armee habe in der Türkei stets den Ruf gehabt, die Kraft hinter Atatürks Republikgründung zu sein

16 Vgl. Kayhan 2014: 157.

17 Kayhan 2014: 157.

18 Müge Göçek 2011: 27f.

19 Vgl. Durgun 2015: 24.

und daher auch weiterhin für die Werte des Kemalismus einzustehen – eine Ideologie, von der die Linke es niemals geschafft habe, sich zu distanzieren.

»[...] Kemalism has always been acknowledged by all the groups in the Turkish left. In fact, Kemalism is the political manifestation of the Turkish left, for it is the philosophy on which the republic was established, and it is the means for political legitimization. As they thought that they could not succeed in politics if they clashed with Kemalism, they had to build a positive relationship with it. However, it was not easy to develop coherent left-wing policies in a Kemalist political atmosphere, for co-existence with Kemalism was a major handicap to the transformation of the left-wing thought. The elitist character of Kemalism diffused the left arena of politics, which proved to be one of the major barriers to the appreciation of left-wing policies by the masses. [...] This unavoidably has encouraged the tendency for military intervention, one of the sicknesses of the left-wing politics in Turkey, and the left-wing circles who have come to realize that the revolution would not be brought with the cooperation of the masses have taken up the attitude of expecting the robust forces to bring the revolution.«²⁰

Der Autor beschreibt, wie der erste von drei Militärputschen in linken Kreisen noch geschätzt worden sei.²¹ Der zweite, von 1971, war ihm nach bereits umstritten²², der dritte, so konstatiert er, habe die Linke zerstört.

Müge Göçek macht jedoch auch internationale Akteure, namentlich die USA, mitverantwortlich für den Versuch der Zerschlagung linker Gesinnung in der Türkei: Da das Land an Russland angrenzt, hätten die USA im kalten Krieg befürchtet, der Kommunismus könne auch in der Türkei überhandnehmen.²³ Sie schreibt über die Konsequenzen:

»The flip side of this advice was the bolstering of rightist religious movements under the assumption that such movements were not revolutionary but conservative, and therefore geared to sustaining the status quo. The priority advised by the United States was stability rather than democratic participation that might challenge political stability. Hence the Turkish military suppressed and decimated the Turkish leftist movements – especially the left-

20 Durgun 2015: 31.

21 Vgl. Durgun 2015: 17.

22 Vgl. Durgun 2015: 18ff.

23 Vgl. Müge Göçek 2011: 28f.

ist intellectuals – in the name of stamping out communism while fostering in its stead culturally conservative religious movements.«²⁴

Infolge des Militärputsches von 1980 entbrannte dennoch – oder eben gerade deshalb – eine Welle der linken Protestmusik. Zuvor hatten bereits Anadolu-Rock-Musiker/-innen am politischen Protest teilgenommen, als noch offener politisch stufen Karahasanoğlu und Skoog jedoch die Musiker/-innen der nun entstandenen »Özgün Müzik« (dt. originale Musik) ein.²⁵ Als Vertreter des Genres nennen die Autoren u.a. Ahmet Kaya und »Grup Yorum« (dt. Musikgruppe des Kommentars).²⁶

Durch einen glücklichen Zufall traf ich gleich zu Beginn meiner Studie eine besonders bedeutsame Person der Protestmusikszene: Kemal Sahir Gürel, Gründungsmitglied von Grup Yorum. Grup Yorum sind als Studentenband, deren Mitglieder der politischen Studentenbewegung angehörten, infolge des Militärputschs von 1980 entstanden. Das Gründen von Vereinen war zu der Zeit untersagt, das von musikalischen Formationen gestattet. Kemal sagt heute, die Musik sei hier ein Mittel gewesen, um politisch etwas zu ändern – wenn möglich auf der ganzen Welt. Die Band rief mit Musik zu politischer Aktion auf, was zu zahlreichen Verhaftungen von Bandmitgliedern führte. Kemal Sahir Gürels Lebenslauf werde ich mich in Kapitel 2.3.1 ausführlich widmen. Grup Yorum existieren in veränderter Besetzung bis heute. Yücel beschreibt das Gesamtwerk der Band im Jahr 2014 wie folgt:

»Grup Yorum sind ein Phänomen. Seit 27 Jahren auf der Bühne, 22 Alben, fünf Millionen verkaufte Tonträger. [...] Dutzende Konzerte wurden verboten, gegen die etwa 40 Musikerinnen und Musiker, die die Band durchlaufen haben, wurden knapp 500 Verfahren eröffnet, alle wurden mehrmals festgenommen oder inhaftiert. [...] Viele, die anerkennen, dass Yorum dazu beigetragen hat, das Schweigen der Junta-Ära zu brechen, kritisieren, dass die Band die Grenze von politischer Musik zur Propaganda überschritten habe.«²⁷

Grup Yorum würdigen anatolische Volkstraditionen in ihren Liedern und bringen (auch) hiermit ein politisches Statement hervor.

24 Müge Göçek 2011: 29.

25 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 61.

26 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 61.

27 Yücel 2014: 129f.

Kayhan lobt des Weiteren explizit die Plattenfirma »Kalan« (dt. das, was andauert), bei der Grup Yorum sowohl in der Original- als auch heute in der neuen Besetzung unter Vertrag sind bzw. waren, und die 1993 gegründete und bis heute aktive Band »Kardeş Türküler« (dt. Lieder der Geschwisterlichkeit) dafür, verschiedene ethnische Musikstile aus der Türkei wieder bekannt gemacht zu haben.²⁸ Sie formuliert:

»In this work, there was an emphasis on the mutual influence, even brotherhood, of musical cultures, parallel to the discourse of complementary cultures with a clear reference to the concept of the mosaic. [...] What distinguishes these efforts from the relationship between folk music and politics before 1980 is that, rather than instrumental folk musics in the service of politics, they have transformed into a form of political struggle the demonstration of the diversity and the interdependence of the musical structure of Anatolian music and the performance of this music.«²⁹

Mahon schreibt allgemeiner:

»[...] people debate, reproduce, and sometimes change power relations through their engagements with expressive culture. I'll even go so far as to say that through engagement with expressive culture people respond to and deal with ›real politics‹ [Herv.i.O.] and ›real issues.«³⁰

Die Verwendung der Volksmusik anatolischer Kulturen, die bei der offiziellen Geschichtsschreibung übergangen worden waren, wurde hierbei tatsächlich zur realen Politik. Kayhan formuliert:

»[...] new voices have started to make a place for themselves in the market within the urban popular culture, voices that use Anatolian music forms, motifs or instruments, calling themselves variously ›protest‹ [Herv.i.O.], ›the urban *türkü*‹ or ›*özgün*‹ (original) music. [...] All these musical creations are forms of reproduction of the oppositional spirit of folk musics, preserving themselves under all circumstances and bringing to life the state of mind of large sections of the population, lower classes that are somehow regarded as the province, or minorities whose historic existence goes denied, people who experience problems with the cities in which they live.«³¹

28 Vgl. Kayhan 2014: 163.

29 Kayhan 2014: 163.

30 Mahon 2014: 327.

31 Kayhan 2014: 163.

Jedoch ist Folk nicht das einzige Musikgenre, das im Zuge politischen Protests in der Türkei heute Verwendung findet. Gezen widmete 2011 der Band »Bandista«, welche musikalische Elemente des Punk, Ska und Reggae verwendet und in unterschiedlichen – auch europäischen – Sprachen singt, einen Artikel, in dem sie schreibt, die Band habe einen wichtigen Impuls für die seit 1968 durch Folksongs dominierte Szene politischer Musik in der Türkei geleistet.³²

Die im Zuge meiner Arbeit interviewten Musiker/-innen singen und/oder spielen jedoch mehr oder weniger alle Volksmusik und von Volksmusik inspirierte Eigenkompositionen, wenn auch häufig unter Einbezug klassisch-europäischer Musikelemente oder verschiedener Stilmerkmale der Populärmusik.

Alle von mir interviewten Musiker/-innen leben und/oder wirken in Deutschland. Dennoch handeln sie auch hier z.T. im Rahmen von Kulturkonventionen der Türkei.

Østergaard-Nielsen legt in ihrer 2003 erschienenen Studie »Transnational Politics. Turks and Kurds in Germany« die das Leben in Deutschland betreffenden offiziellen Vorhaben der »Großen Nationalversammlung der Türkei« (*Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM]*) von 1995 dar: Türkeistämmige Kinder sollten hiernach gezielt durch die internationale Fassung des TRT-Fernsehprogramms erzogen, Lehrer/-innen und religiöse Leiter verstärkt entsendet und ausgewählte Kulturzentren der Türkei in Deutschland unterstützt werden. Des Weiteren, so ist hier ausgeführt, seien häufige Auftritte türkischer Künstler/-innen in Deutschland anzustreben.³³ Eine Schwerpunktsetzung auf der kulturellen Ebene ist auffällig. Offensichtlich erhoffte man sich in der Türkei auch Jahrzehnte nach der Republikgründung noch stellenweise, durch Musik- und Kulturveranstaltungen ein Volk erziehen zu können. Dies führt(e) selbstverständlich zu Widerstand.

Neben dem kulturellen Widerstand existiert auch der gezielt politische aus der Diaspora heraus. Bereits in der Mitte der 1960er Jahre, verstärkt in den 1970er Jahren, entstanden politisch linke Migrant*innenorganisationen in Deutschland. Østergaard-Nielsen beschreibt zwei Hauptströmungen radikaler linker Prägung: den orthodoxen Kommunismus in Anlehnung an den Sowjet-Kommunismus und die Neue Linke, deren Teilorganisationen wie etwa die »Revolutionäre Volksbefreiungspartei-Front« (*Devrimci Halk Kurtuluş*

32 Vgl. Gezen 2011: 438f.

33 Vgl. Østergaard-Nielsen 2003: 109.

Partisi-Cephesi [DHKP-C]) jedoch nicht nur in der Türkei selbst, sondern auch in Deutschland vom Verfassungsschutz beobachtet werden. Insgesamt konstatiert sie, die linken Gruppierungen seien von allen Interessensrichtungen der Türkei am meisten zerspalten.³⁴

Zwar können linke Aktivisten und Aktivistinnen in der Diaspora z.T. freier handeln als in der Türkei selbst, doch blieb eine breitere Mobilisierung hierdurch bisher aus.

»[...] because of German rights to freedom of expression, more marginal political groupings have been able to act publicly. Inflows of asylum seekers have contributed to political mobilization in opposition to the homeland regime – notably the Kurds and the New Left. That such organizations still have relatively small followings reflects the fact that the vast majority of the Turkish citizens in Germany adhere to moderate conservative or social democratic parties.«³⁵

Anlässlich konkreter politischer Geschehnisse in der Türkei können jedoch gelegentlich auch in Deutschland breite Massen an Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei mobilisiert werden. Am 24.5.2014 beispielsweise hielt Recep Tayyip Erdoğan in Köln eine Rede zur Feier des zehnjährigen Gründungsjubiläums der »Union Europäisch-Türkischer Demokraten« (UETD), ein Bündnis, welches seine Partei AKP unterstützt. Sein Besuch zog viel Unmut unter Erdoğan-Kritikern und -kritikerinnen auf sich, da er als Teil einer versteckten Wahlkampagne für die kurz darauf stattfindende türkische Präsidentschaftswahl gewertet wurde. 1,5 Millionen Menschen mit türkischem Pass leben in Deutschland, von denen ca. 1,4 Millionen wahlberechtigt sind (Stand 2015). Deutschland stellt somit den viertgrößten Wahlbezirk der Türkei dar – gleich nach Istanbul, Ankara und Izmir.³⁶

Eine Großdemonstration gegen Erdoğan, an der mehr als 30.000 Menschen teilnahmen, fand in Köln statt.³⁷ Besonders zahlreich vertreten waren hier Mitglieder der »Alevitischen Gemeinde Deutschland« (zu den Aleviten siehe Kapitel 4). Diese hatte die Anreise von Aleviten aus verschiedenen Städten mit Bussen organisiert und machte nun mit Bannern auf sich aufmerksam.

34 Vgl. Østergaard-Nielsen 2003: 46f.

35 Østergaard-Nielsen 2003: 55.

36 Vgl. Diemand 2017 in URL.

37 Vgl. ZEIT ONLINE 2014 in URL.

Die Demonstration verlief ausgesprochen friedlich; die Protestplakate waren z.T. sogar amüsant. Ich war damals anwesend und erinnere mich an ein Banner, welches auf einer Bühne hinter dem Rednerpult hing, besonders. Die dort abgedruckte Karikatur von Jürgen Janson zeigte Erdoğan mit Sultanskopfbedeckung neben dem Spruch: »Niemand hat die Absicht, die Türkei zu islamisieren!« Dies ist selbstverständlich als Anlehnung an Walter Ulbrichts Aussage »Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten« – kurz vor dem Bau der Mauer – zu verstehen und ist somit ein genuin deutsch-türkischer Witz. Die Demonstranten wählten Parolen, die der deutschen Öffentlichkeit bekannt vorkamen, um ihnen die Lage in der Türkei vor Augen zu führen.

Abbildung 2: Auf der Demonstration verwendete Karikatur von Jürgen Janson³⁸



Andere Bereiche der Demonstration waren jedoch auch in türkischer bzw. kurdischer Ästhetik gehalten, so tanzte eine Gruppe kurdischer Frauen in Tracht einen Reihentanz mitten auf dem Kölner Grüngürtel (zu den Kurden siehe Kapitel 3).

38 <https://janson-karikatur.de/page/9/?s=erdogan&submit=Los> [Datum des letzten Zugriffs: 27.6.2020].

Ein anderes relativ aktuelles Beispiel für die Beteiligung von Menschen aus der Türkei in Deutschland an Protestveranstaltungen im türkischen Kontext stellen die »Gezi«-Solidaritätsevents dar. Die »Gezi«-Protestbewegung aus dem Jahr 2013 in Istanbul verdankt ihren Namen dem kleinen Gezi-Park, direkt am zentral gelegenen Taksim-Platz, in dem Bäume gefällt werden sollten, um Platz für den Bau einer Moschee zu gewinnen. Die Istanbul-Anwohner/-innen protestierten hiergegen und wurden von der Polizei brutal bekämpft. Solidaritätsveranstaltungen in anderen Regionen der Türkei entstanden.³⁹ Journalisten, die Gezi-freundlich berichteten, hatten mit Restriktionen oder gar mit Kündigungen zu rechnen.⁴⁰ Die Angst vor dem Verlust der Meinungs- und Pressefreiheit motivierte mehr und mehr Teile der Bevölkerung, sich den Protesten in Istanbul anzuschließen.⁴¹ Am 15.6.2013 wurde der Gezi-Park gewaltsam geräumt.⁴² Auch in Deutschland kam es zu Solidaritätsevents, über deren Unterstützer/-innen aus Berlin Taşdemir und İçpınar schreiben:

»Die ersten Proteste in Berlin wurden vermehrt von StudentInnen organisiert, von denen die meisten tatsächlich erst zum Studieren eingewandert waren. Sie hatten alle einen direkten Draht zur Türkei, ihre Familien und Freunde lebten noch dort. [...] Aber auch die jungen BerlinerInnen, die selbst nicht in der Türkei geboren wurden, verbindet noch viel mit diesem Land. Auch sie haben Freunde und Verwandte in der Türkei und gerade diese dritte Gastarbeitergeneration hat ein anderes Verständnis von Zugehörigkeitsgefühl. [...] Völlig unabhängig vom Bildungshintergrund solidarisierten sich die Menschen dieser [dritten Gastarbeiter-]Generation mit der Gezi-Bewegung, neben allen unterschiedlichen politischen oder persönlichen Motiven ist ih-

39 Yücel bezieht sich in seinem Buch »Taksim ist überall« auf Polizei-Angaben, denen zufolge zwischen Ende Mai und Mitte September 2013 insgesamt 3,6 Millionen Menschen in 80 von 81 Provinzen an den Protesten teilgenommen haben und rund 5500 verhaftet wurden. (Vgl. Yücel 2014: 164.)

40 Vgl. Yücel 2014: 150f.

41 Taşdemir und İçpınar zitieren in ihrem Buch über den Gezi-Protest eine Studie des türkischen Meinungsforschungsinstituts KONDA mit mehr als 4000 Demonstrationsteilnehmern und -teilnehmerinnen in der ersten Juniwoche 2013, nach der das Durchschnittsalter 28 Jahre betrug. Mehr als die Hälfte der Studienteilnehmer/-innen hätten hiernach angegeben, erst nach den Bildern der ersten Polizeigewalt aus Solidarität in den Gezi-Park gekommen zu sein. (Vgl. Taşdemir/Içpınar 2014: 52.)

42 Vgl. Taşdemir/Içpınar 2014: 166.

nen allen die emotionale Bindung gemeinsam [...]. Das [sic!] was in der Türkei geschieht, geht sie eben doch was an.«⁴³

Bei den Gezi-Veranstaltungen in Deutschland spielte, ebenso wie bei jenen in der Türkei selbst, Musik häufig eine Rolle. In Kapitel 2.3.2 werde ich auf die Konzertorganisation während der Solidaritätsveranstaltung »Gezi Soul« in Köln näher eingehen.

2.2 Beobachtungen: das Wirken eines Protestmusikers aus der Türkei in Deutschland

Im Februar 2015, als mein Forschungsprojekt noch in den Startlöchern steckte, luden mich Kemal Sahir Gürel, der bereits erwähnte Mit-Begründer von Grup Yorum, heute Inhaber eines Tonstudios in Köln, und seine Frau Yasemin zu einem privaten Musikabend ein. Diesen möchte ich hier näher beschreiben, um eine Einordnung der darauf folgenden ersten Interviews in die sie umgebenden gesellschaftlichen Umstände zu ermöglichen.

Der Musikabend fand im Lokal eines Freundes von Kemal nach offiziellem Ladenschluss statt. Das kleine Restaurant lag auf der Venloer Straße, schräg gegenüber von Kemals Wohnung im Kölner Bezirk Ehrenfeld, wo Mitglieder der Communitys aus der Türkei zahlreiche Restaurants, Imbissbuden und Bäckereien führen. Der Bezirk hat einen Ruf für Offenheit und Progressivität. Viele linke Veranstaltungen mit Bezug zur Türkei finden hier statt, so bspw. das Straßenfest der bereits erwähnten Aktion »Gezi Soul«. Auch der türkische Chor, in dem ich zu der Zeit mitspielte und der von einer überzeugten Kemalistin geleitet wurde, probte im Bürgerzentrum Ehrenfeld. Nicht weit entfernt vom Lokal, in dem wir saßen, befindet sich jedoch auch Kölns größte und modernste Moschee und zu meiner Überraschung fürchtete der Restaurantbesitzer an diesem Abend um seinen Ruf bei möglicher konservativer Kundschaft. Wir hatten uns von innen in dem Lokal eingeschlossen und als eine Flasche Rakı herumging, wurde dies mit Vorsicht getan: Die Flasche wurde unter dem Tisch aufbewahrt, damit am Imbiss vorbeigehende Kunden, die einen Blick durchs Fenster hineinwerfen würden, sie nicht sehen könnten.

Gemeinsam aßen, tranken und musizierten Kemal, Yasemin, die etwa 5-jährige Tochter der beiden, Gülçin Gündüğü (meine Chorleiterin, welche ich

43 Taşdemir/Içpınar 2014: 45.

hier per Zufall antraf), ihr Sohn Sercan Gündüç (siehe zu ihm Kapitel 2.3.2), ein kurdischer Musiker, der zu der Zeit ein Album in Kemals Tonstudio aufnahm, mit seiner Frau, der Ladenbesitzer und ich. Kemal, Sercan und der kurdische Musiker musizierten gemeinsam mit Bağlama und Gesang. Die anderen Gäste summten stellenweise mit, Gülçin stimmte auch in den Gesang ein. Yasemin erzählte mir, dass Kemal Musikabende der Art schon häufiger veranstaltet hatte. Bereits zu diesem Zeitpunkt wurde mir bewusst, welche wichtige Figur des Networkings er für die links ausgerichtete Musikszene mit Bezug zur Türkei in Köln ist.

Dieser Eindruck verstärkte sich, als ich einen Monat später, im März 2015, die Gelegenheit bekam, Kemals Tonstudio zu besichtigen. Das Studio liegt im Keller einer Physiotherapiepraxis, die Yasemin führt. Vom Bürgersteig aus ist die Werbung für die Praxis im Fenster zu sehen; das Tonstudio hätte ich hier nicht vermutet. Um zu dem Studio zu gelangen, mussten wir einen Teil der Praxis durchqueren.

Das Ein-Raum-Studio fungiert, so scheint es mir, auch als eine Art gemütlicher Treffpunkt für verschiedene Leute. So war ein Freund von Kemal zufällig zugegen. Er und ich nahmen auf einem Sofa Platz, während Kemal sich seinem Computer zuwandte und uns ausgewählte Tonspuren vorspielte. Yasemin und die kleine Tochter schauten im Laufe des Nachmittags ebenfalls mehrfach bei uns im Keller vorbei. Der Bekannte war offensichtlich vorbeigekommen, um zu plaudern – er schien das Studio bereits gut zu kennen und sich häufiger hier aufzuhalten –, brachte jedoch zeitgleich seinen großen Respekt vor Kemal zum Ausdruck. Mehrfach wies er mich darauf hin, wie bedeutsam Kemals Wirken mit Grup Yorum für die Türkei gewesen und wie wichtig er als Künstler generell anzusehen sei. Lockeres Beisammensein und großer Respekt schlossen sich im Verhältnis von Kemal und seinem Freund nicht aus.

Die gleiche Erfahrung machte ich erneut, als ich noch einen guten Monat später, im Mai 2015, mein offizielles Interview mit Kemal führte. Auch diesmal trafen wir uns in Kemals Musikstudio und auch diesmal waren wir zu mehreren dort: Kemal hatte sich einen Dolmetscher für das Interview gewünscht. Zwar sprach er gut genug Deutsch, um mit mir über Alltägliches zu reden; ein detailliertes, aussagekräftiges Interview wollte er jedoch lieber auf Türkisch geben. Da er sich Sorgen gemacht hatte, ob wirklich alle politischen und musikalischen Nuancen gut übersetzt werden würden, hatte er einen politischen Musiker, den kurdischen Sänger Nurettin Kanoğlu (siehe zu ihm Kapitel 3.3.1), als Dolmetscher organisiert. Dieser nahm zu der Zeit ein

Album in Kemals Studio auf. Nurettin schien sich, ebenso wie Kemals Freund vom vorangegangenen Treffen, in dem Studio wohlfühlen und auszukennen und dennoch zu Kemal aufzuschauen. In seine Übersetzungen ließ er positive Wertungen über Kemals musikalisches Schaffen einfließen. Als wir über den von Kemal komponierten Grup-Yorum-Song »Büyü de baban sana« sprachen, ergänzte er beispielsweise: »Ich kenne dieses Lied. Ich bin verrückt nach dem [Lied]!«

Im Januar 2016 sah ich Kemal wieder: Er war als eine Art Ehrengast zu Gülçin Günduğs Geburtstagsfeier eingeladen. Leute, die ihn persönlich kennen, scheinen hierauf gewissermaßen stolz zu sein.

Generell hatte ich während meiner Studie häufig den Eindruck, in den Musikszenen aus der Türkei feiere man gerne »große Meister«. Mehrere meiner Interviewpartner/-innen erzählten mir sichtlich stolz und ausführlich, bei welcher Berühmtheit sie wann Instrumentalunterricht genommen hätten u.Ä. Manchmal erschien es mir, als erhalte die gesamte Musizierpraxis für die Communitys eine vermeintlich höhere Legitimität durch die Beteiligung einzelner Personen.

Kemal ist meiner Einschätzung nach einer jener Musiker, dem gelegentlich die Rolle zukommt, die Wichtigkeit einzelner Musikproduktionen und/oder Veranstaltungen in seinem Umfeld durch Beteiligung – oder auch einfach nur Anwesenheit – zu erhöhen.

2.3 Portraits von Protestmusikern und Beteiligten an musikalischen Protestveranstaltungen aus der Türkei in Deutschland

Im Folgenden werde ich einige Musikschaffende detaillierter vorstellen, um einen Einblick in die Szene links-systemkritischer Musiker/-innen mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland zu ermöglichen.

2.3.1 Musikerportrait Kemal Sahir Gürel

(Anmerkung: Das Interview mit Kemal ist das einzige, das nicht auf Deutsch geführt wurde. Kemal verfügt über gute passive Deutschkenntnisse, jedoch nicht über aktive. Es war ihm möglich, das Übersetzte zu überprüfen und im Zweifelsfall sofort Präzisierungen oder Korrekturen nachzuschieben. Da unser Übersetzer Nurettin jedoch von Kemals 1. Person Singular bei der Wie-

dergabe auf Deutsch in die 3. Person Singular wechselte, ist dieses Interview das einzige, aus dem ich nicht direkt zitieren werde.)

Kemal Sahir Gürel ist ein Musiker, Komponist, Arrangeur und Produzent. Unser Interview fand am 6.5.2015 in Kemals Tonstudio im Keller der Physiotherapiepraxis seiner Frau in Köln-Ehrenfeld statt.

Kemal ist in Giresun aufgewachsen und befasste sich bereits in seiner frühen Jugend, inspiriert von den musikalischen Geschwistern, autodidaktisch mit Musik. Anfang der 1980er Jahre begann er, seine musikalische Ausbildung auf institutionalisierter Ebene in Istanbul fortzuführen. Ab 1981 besuchte er Kurse in Musiktheorie und spezialisierte sich u. a. auf Tonsatz und Volkstanz. Des Weiteren nahm er Unterricht auf der Bağlama bei Yavuz Top sowie auf der Kaval (einer endgeblasenen Flöte) und begann auch bald, selbst Bağlama-Unterricht zu erteilen. Ab 1985 studierte er Musiktheorie an der Technischen Universität Istanbul. Im selben Jahr gründete er mit Freunden die berühmte Protestmusik-Band Grup Yorum. Als Inspiration, sagt er, hätten ihnen Gruppen aus Lateinamerika gedient, die auch bereits Militärputsche erlebt und diese mit Musik kommentiert hätten.

Kemals erstes Stück »Büyü de baban sana« handelte von dem minderjährigen Erdal Eren, den das Militär nach dem Putsch älter geschummelt hatte, um ihn erhängen zu dürfen. Das Lied wurde in der Türkei berühmt und zahlreich auf Demonstrationen und Studentenveranstaltungen gesungen. Gemäß dem Prinzip Grup Yorum, keinen persönlichen Ruhm zu verfolgen, sondern für die Gemeinschaft zu komponieren, wurde der Song jedoch nicht explizit als Kemals Komposition eingetragen. Unser Dolmetscher Nurettin Kanoğlu erfuhr erst, während er für uns übersetzte, dass dieses Stück von Kemal war, gab aber an, es schon seit Jahren zu kennen und immer bedeutsam gefunden zu haben.

Während der 1980er Jahre beeinflussten Grup Yorum ihre Generation durch Musik in beachtlichem Maß. Kemal sagt heute, wenn sie auf Demonstrationen gegangen seien, seien andere Menschen mitgekommen.

Bennett und Petersen schreiben in Bezug auf Populärmusikszenen:

»[...] music becomes part of a creative process whereby members of particular local scenes construct shared narratives of everyday life.«⁴⁴

44 Bennet/Petersen 2004: 7.

Die Mobilisierung für politische Zwecke durch die Band kann als bemerkenswert angesehen werden; als Grund hierfür möchte ich nennen, dass sie zum Sprachrohr der erwähnten »shared narratives of everyday life« geworden waren. Infolgedessen versuchte der Staat, ihre Konzerte zu verbieten. Als Grup Yorum 1989 ein abgesagtes Konzert in Mersin vor den Toren der geschlossenen Konzerthalle dennoch spielten, wurde dies als Gesetzesverstoß gewertet und ein Haftbefehl gegen die Bandmitglieder erlassen. In Mersin sowie in Istanbul gingen Menschen auf die Straße, um gegen diesen Entschluss zu protestieren. Kemal erzählte mir, wie sie internationale Unterstützung von Künstlern und Künstlerinnen, u.a. von dänischen P.E.N.-Mitgliedern, erhalten hätten. Vier Monate nach der Festnahme, drei Monate nach dem Gerichtsverfahren, seien er und seine Bandkollegen dann aufgrund des Drucks von außen erneut einem Richter vorgestellt und schließlich entlassen worden, jedoch hätten hiernach alle zwei, drei Monate erneute Inhaftierungen einzelner Bandmitglieder stattgefunden. Innerhalb der Dauer einer Haft, sagt er, seien sie außerdem von verschiedenen Gefängnissen in andere verlegt worden, sodass er insgesamt über die Jahre in 15 verschiedenen Gefängnissen gesessen habe.

Neben dem generellen linken Engagement der Bandmitglieder und der Teilnahme an zahlreichen Demonstrationen benennt Kemal als Grund für die vielen Inhaftierungen die Entscheidungen der Band im Jahr 1989, auch auf Kurdisch zu singen⁴⁵. Er berichtete mir zudem, seit der Kindheit den kurdischen Sänger Şivan Perwer gehört zu haben – trotz der eigenen türkischen Abstammung. Dieser ist ihm zufolge auch für viele Menschen bedeutsam gewesen, die kein Kurdisch sprachen und die Texte nicht verstanden, aber politische Offenheit zum Ausdruck bringen wollten.

Im Jahr 1989 wurde Kemal der Pass entzogen, um ihn an der Ausreise aus der Türkei zu hindern. 1990 heiratete Kemal die Grup-Yorum-Gitarristin Elif Sumru. Die Originalbesetzung der Band befand sich jedoch bald im Zerfall. Auch heute existieren Grup Yorum noch, laut Kemal haben die heutigen Bandmitglieder allerdings mit der Original-Idee nicht mehr viel zu tun. Er selbst distanziert sich stark von ihrem heutigen Engagement.

1992 verließ das Gründungsmitglied – und zudem Kemals bester Freund – Metin Kahraman⁴⁶ die Gruppe. Kemal und Elif versuchten, den politischen

45 Der Gebrauch kurdischer Sprache(n) war zu der Zeit offiziell verboten.

46 Metin Kahraman und sein Bruder Kemal Kahraman sind als zazasprachiges Musikduo ebenfalls im transnationalen Kontext Deutschland-Türkei erfolgreich (siehe hierzu Neyzi 2002: 89ff.).

Grundgedanken der Formation aufrecht zu erhalten. Im Jahr 1993 jedoch wurde erneut gegen beide ein Haftbefehl erlassen. Elif befand sich zu diesem Zeitpunkt zufällig im Ausland und entschied sich dagegen, wieder in die Türkei einzureisen. Die Beziehung hielt nicht an. Kemal wurde erneut inhaftiert und sagt heute, er sei mit Elif zwar sieben Jahre verheiratet, jedoch nur drei Jahre zusammen gewesen: Sie habe nicht in die Türkei hinein gekonnt, er nicht heraus. Auch nach der Entlassung war ihm die Ausreise aufgrund seines entzogenen Passes nicht möglich. Er versuchte, mit einem gefälschten Dokument zu entkommen, wurde jedoch ertappt.

1998 trat Kemal aus Grup Yorum aus. Seit dem Jahr 2000 arbeitet er als Arrangeur für andere Musiker/-innen, u.a. wirkte er mit an Produktionen von Kâzım Koyuncu, mit dem er schließlich auch Musik für eine Fernsehserie produzierte. Er sagt, dies sei zunächst Kâzıms Projekt gewesen, er habe nur unterstützt. Die Kunst der Tontechnik hat er laut eigener Angabe autodidaktisch erlernt.

Mittlerweile kann Kemal auf eine beachtliche Karriere im Bereich der Film- und Fernsehmusik zurückblicken. Besonders viel Anerkennung erhielt er für seine Arbeit an der Filmmusik des 2007 erschienenen Films »My Marlon and Brando«, welcher u.a. auf dem Tribeca Film Festival in New York gezeigt wurde.

2006 zog Kemal nach Deutschland. Aus Istanbul, so sagt er, habe er weg gewollt, da es hier nur noch chaotisch gewesen sei und ihm demokratische Vorgehensweisen gefehlt hätten. Zunächst ging Kemal nach Frankfurt, wo bereits ein Cousin von ihm wohnte. Da er sich nach seinem vorangegangenen illegalen Ausreiseversuch nicht getraut hatte, einen offiziellen Asylantrag zu stellen, war er hier offiziell als Masterstudent im Bereich Musik immatrikuliert. Das Studium verfolgte er jedoch nicht konsequent.

In Frankfurt bot man Kemal die Teilnahme an einem Deutschkurs des Goethe-Instituts an, welcher jedoch täglich von morgens bis abends stattfinden sollte, wohingegen es in Bonn einen Kurs gab, welcher nur von morgens bis mittags lief. Um weiterhin Zeit für das Musikproduzieren zu haben, entschied sich Kemal, nach Nordrhein-Westfalen umzuziehen, wo er 2010 seine zweite Frau Yasemin kennen lernte.

Kemal sagte mir im Interview, er wolle Musik heute nicht mehr als Mittel für politische Botschaften verwenden, sondern mit Musik lediglich Gefühle transportieren. Am liebsten möge er die Arbeit an der Musik vor Hinzufügen der Gesangspur. Zudem sei er zufrieden damit, bei Produktionen im Hintergrund zu agieren, anstatt eine eigene Berühmtheit anzustreben.

In Köln arbeitet und interagiert Kemal hauptsächlich mit Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei – insbesondere mit Kurden, da er diese in Fragen der Weltanschauung als häufig offener einstuft als viele der in Köln lebenden Türken. Dass er die deutsche Sprache nicht ausreichend beherrscht, um sozial und beruflich ohne Komplikationen mit Herkunftsdeutschen interagieren zu können, bedauerte er im Interview sehr.

Bis heute pflegt Kemal gute Kontakte zum Plattenlabel »Kalan Müzik«, von dem er nach wie vor auch Aufträge erhält. Jedoch sagte er mir bei unserem Interview im Mai 2015, schon länger sei keine seiner Produktionen mit Kalan mehr richtig erfolgreich gewesen, wohingegen seine eigenen Produktionen sehr gut laufen würden. Insbesondere in Deutschland sprächen ihn zahlreiche Musiker/-innen von sich aus an, mit dem Ziel, eine gemeinsame Produktion zu planen; entsprechende Anrufe aus der Türkei erhalte er ebenfalls gelegentlich.

Kemal bereitet seine Album-Produktionen für in Deutschland lebende Sänger/-innen in seinem Studio in Köln vor, nimmt jedoch gelegentlich einen Teil der Instrumente in Istanbul auf. Neben der Gewohnheit einer Zusammenarbeit mit den dort lebenden Musizierenden gibt Kemal weitere Gründe für die Kooperation an: Zum einen sei dies preiswerter, Studio-Musiker/-innen in Deutschland würden andere Preise verlangen, zudem seien die Instrumentalisten und Instrumentalistinnen in der Türkei auf dem Gebiet traditioneller Spielweisen häufig schlichtweg am versiertesten.

Bezüglich einer Reaktion von Herkunftsdeutschen auf seine Musik gibt Kemal an, diese würden sie oft als bemerkenswert, aber sehr traurig wahrnehmen. Er sagt zudem, seine Musik kursiere generell in kleinen Kreisen und erfreue sich lediglich bei Kennern und Kennerinnen großer Beliebtheit.

Kemal hat sich bewusst dagegen entschieden, sich in Deutschland politisch zu engagieren.

2.3.2 Musikerportrait Sercan Gündüç

Sercan Gündüç war einer der Gäste und zudem aktiver Jamsession-Teilnehmer bei Kemals und Yasemins Musikabend im Ehrenfelder Lokal. Dort waren wir jedoch nur per Zufall aufeinandergestoßen; ich kannte ihn zu dem Zeitpunkt bereits von den allwöchentlichen Proben des türkischen Chores, bei denen er Bağlama und gelegentlich Gitarre spielte und zuweilen auch Soli sang. Da ich mich für seine Beteiligung an der Organisation von Solidaritätskonzerten im Rahmen des Gezi-Protests in Deutschland

interessierte, bat ich ihn um ein Interview, welches am 25.7.2015 in meiner Wohnung stattfand. Da ich Sercan schon länger kannte, hatte ich ihn zu einer gemütlicheren Form des Interviews zu mir nach Hause eingeladen.

Sercan ist der jüngste meiner Interviewpartner/-innen und wurde in Deutschland geboren. Zum Zeitpunkt unseres Interviews war er Student in Sankt Augustin bei Bonn und lebte in Köln.

Sercans Großvater väterlicherseits war als Gastarbeiter nach Deutschland immigriert; bereits Sercans Vater hatte seine Schulzeit hier beendet. Die Mutter Gülçin, welche ebenso wie die Familie väterlicherseits gebürtig aus Ordu kommt, hatte länger in der Türkei gelebt und in Istanbul angefangen, Gesang zu studieren, bevor sie sich schließlich entschieden hatte, zu ihrem späteren Mann nach Deutschland zu ziehen. Sercan und seine Schwester wurden in Köln geboren.

Sercan beschreibt seine musikalische Erziehung als klassisch: Zunächst besuchte er Kurse der Musikalischen Früherziehung; in der Grundschule begann er zudem, Klavierunterricht zu nehmen. Bağlama-Unterricht belegte er erst später – laut eigener Aussage zunächst im »Multikulti«-Programm einer Kölner Musikschule. Mehrfach nahm er am deutschen Klassik-Wettbewerb »Jugend musiziert« mit der Bağlama teil (siehe zu diesem Wettbewerb auch das Kapitel 4.3.1 über Jury-Mitglied Kemal Dinç). Trotz dieser Einbindung in die institutionalisierte »deutsche« Musikerziehung wirkt er heute am liebsten im Rahmen von Veranstaltungen (privater und öffentlicher Natur) von Communitys mit biographischem Bezug zur Türkei. Das Repertoire an traditionellen Liedern, das er zu spielen vermag, ist extrem groß.

Im Anschluss an unsere Chorproben und bei Feierlichkeiten, wie bspw. Geburtstagen, war es üblich, dass Chormitglieder Wunsch-Lieder singen konnten. Sercan gelang es, restlos alle Lieder spontan auf der Bağlama zu begleiten – in der Tonart, die der Sänger bzw. die Sängerin durch seinen bzw. ihren Gesang vorgab. Zusätzlich beherrscht er auch die Kunst der Improvisation.

Sercan beschreibt die Tatsache, dass er zur türkischen Chormusik kam, als eine Art Zufall: Seine Mutter Gülçin sang ihm nach zunächst in einem Chor in Leverkusen, zu dem er sie regelmäßig hinfuhr. Hier wartete er stets einige Stunden, um sie anschließend wieder zurückzufahren – bis er beschloss, statt nur zu warten, mitzumusizieren. Der Chor »Köln Türk Müzigi Korosu«, in dem ich ihn später kennen lernte, wurde erst daraufhin von seiner Mutter selbst gegründet.

Sercan gibt an, privat mit Leuten verschiedenster Nationalitäten befreundet zu sein – u.a. mit vielen Herkunftsdeutschen –, sich beim Musizieren jedoch stark auf die Zusammenarbeit mit Menschen aus der Türkei zu beschränken. Sich selbst bezeichnet er als türkisch und als Sunniten. Jedoch kommt er laut eigener Aussage mit den unterschiedlichsten Leuten mit biographischem Bezug zur Türkei gut aus.

»Ich bin Humanist. [...] Ich habe sehr viele alevitische Freunde, sehr viele kurdische Freunde und sehr viele Tscherkessen oder keine Ahnung was. [...] Ich mache mit allen Musik, und ich sag mal so: Manche würden sich in den Bereichen, z.B. in kurdischen, [...] gar nicht zurechtfinden, weil die die Lieder nicht kennen. [...] Aber ich bin nicht so einer. Also, ich kann genauso gut mit den Kurden, genauso gut mit den Aleviten, genauso gut mit den Sunniten, mit allen musizieren. Das ist gar kein Problem.«

Er berichtet, seine Kenntnis des Lied-Repertoires anderer Kulturen habe ihm bereits dabei geholfen, »Mauern zu lösen«.

»Ich habe sehr viele alevitische und kurdische Freunde, aber die sind meistens [...] nicht so offen gegenüber anderen. Also, nicht viele sind so offen, wie ich es bin. Und wenn wir dann so unter Freundeskreisen draußen sind und Neue so dazukommen, dann sind die meistens sehr überrascht, dass ich dann auch deren Lieder [...] genauso gut wiedergeben kann, wie die das in ihren eigenen Kreisen machen. Da kriege ich meistens ein positive[s] Feedback: ›Hey! Seit wann kannst du das denn spielen?‹ Und: ›Wusste ich gar nicht!‹ [...] Dann ist man direkt willkommen.«

Sercan beschrieb mir, wie ein kurdischer Musiker ihn aufgefordert habe, etwas auf der Bağlama zu spielen, damit dieser sehen könne, was für ein Mensch er sei. Dieser Musiker sei nach Sercans kurzem Vorspiel positiv überrascht und daraufhin sehr freundschaftlich eingestellt gewesen.

Zur Frage, ob er auch mit Herkunftsdeutschen musiziere, sagt Sercan, dass diese sich seiner Erfahrung nach bei türkischer Musik langweilen würden – und das reize ihn dann wenig.

Einige Zeit lang arbeitete Sercan für den Westdeutschen Rundfunk (WDR). Dieser hat eine eigene Redaktionsgruppe mit der Aufgabe, die Menschen aus der Türkei in Deutschland zu repräsentieren, welche sich aus sehr unterschiedlichen Leuten (laut Sercan: Kurden, Aleviten, Atatürk-Anhängern und weiteren) zusammensetzt. Hier lernte er bereits früh viel über die Organisation von Kulturveranstaltungen. Bei einem Rockfestival der Gruppe

»Rakkas Entertainment«, bei dem Gruppen mit Bezug zur Türkei auftraten, interviewte er für den WDR einmal bewusst herkunftsideutsches Publikum. Diese Konzertgänger/-innen hätten, so erzählte er mir, meist die Bands im Vorfeld gegoogelt und seien somit schon gezielt zu den Konzerten gekommen. Die Reaktionen auf das Festival, die er von diesem Teil des Publikums in den Interviews ermittelt habe, seien positiv gewesen.

Im September 2014, kurz nachdem in Istanbul der Gezi-Protest niedergeschlagen worden war, fand in Köln die Veranstaltungsreihe »Gezi Soul« statt. Hierbei wirkte Sercan als einer der Organisatoren. Die Veranstaltungsreihe beinhaltete mehrere Konzerte mit international bedeutsamen Gruppen aus der Türkei (u.a. Baba Zula und Yeni Türkü), ein Straßenfest, eine Internetseite mit Informationen, einen Dokumentarfilm-Abend, eine Führung durch ein Kulturzentrum und einen Bereich mit Bildender Kunst. Als Leitgedanken benennt Sercan die Idee, die Gezi-Stimmung – mitsamt ihrer schöneren, kreativeren Seite und mitsamt der Realität, brutal niedergeschlagen worden zu sein – in Köln widerzuspiegeln, in einer unzensurierten Fassung. Dass der Musik hierbei eine wichtige Rolle zukam, ist ebenfalls als eine Anlehnung an das echte »Gezi« zu verstehen, über welches Sercan sagt:

»Während der Gezi-Zeit fand ich auch diese Musik, die war so bewegend, weil die Leute sind einfach so kreativ. Die haben einfach [für] Lieder, die es schon gab, einfach den Text umgeschrieben – auch verschiedene Gruppierungen. Also, jede Gruppe für sich. Das war sensationell.«

Er verweist hierbei unter anderem auf den Text »Çapulcu musun vay vay« zur Melodie des bekannten Liedes »Entarisi ala benziyor« mit dem Original-Refrain »Şekerli misin vay vay«, welcher hier abgebildet ist:⁴⁷

Capulcu musun vay vay	Bist du ein Chaot?
Gaz maskesi ala benziyor	Meine Gasmasken ist rot
Biber gazi bala benziyor	Das Tränengas schmeckt nach Honig
Benim TOMA'm bana sıkıyor	Mein Wasserwerfer bespritzt mich

47 Der türkischsprachige Text wurde niedergeschrieben und ins Deutsche übersetzt von Kerem Can, anlässlich der Aufführung des Stücks »Taksim Forever – #Rüyalar parkı« in der Neuköllner Oper im Jahr 2014.

Bulunur bir çare halk ayaktadır	Wir werden das lösen, das Volk ist auf der Straße
Taksim yolunda barikattadır	Auf dem Weg nach Taksim, auf die Barrikaden
Çapulcu musun vay vay	Bist du ein Chaot, vay vay
Eylemci misin vay vay	Oder bist du ein Aktivist?
Gaz maskesi biçim biçim	Die Gasmasken sind am Start
Yürüyoruz Taksim için	Wir sind hier für Taksim
Üşenme gel hakkın için	Komm auch für deine Rechte
Bulunur bir çare halk ayaktadır	Wir werden das lösen, das Volk ist auf der Straße
Taksim yolunda barikattadır	Auf dem Weg nach Taksim, auf die Barrikaden
Çapulcu musun vay vay	Bist du ein Chaot, vay vay
Eylemci misin vay vay	Oder bist du ein Aktivist?
Gaz maskesi çeşit çeşit	Die Gasmasken, so unterschiedlich
Gezi Parkı senle yaşıt	Der Gezipark, so alt wie du
Bu tencere, çatal, kaşık	Diese Töpfe, Gabeln, Löffel
Bulunur bir çare halk ayaktadır	Wir werden das lösen, das Volk ist auf der Straße
Taksim yolunda barikattadır	Auf dem Weg nach Taksim, auf die Barrikaden
Çapulcu musun vay vay	Bist du ein Chaot, vay vay
Eylemci misin vay vay	Oder bist du ein Aktivist?

Sercan erzählte mir, wie er mit Freunden selber auch an einem Gezi-Song geschrieben habe, indem sie ein traditionelles Lied umgedichtet hätten. Jedoch hätten sie dieses Lied zum Spaß geschrieben, nicht, um öffentlich aufzutreten.

Den Hauptorganisatoren von »Gezi Soul« ermöglichte Sercan, ein Interview für den WDR zu geben, und bezeichnet seine Rolle bei der weiteren Organisation mit viel Humor als »Mädchen für alles«. Insbesondere für Bürokratisches sei er zuständig gewesen, z.B. für Absprachen mit der Polizei in Bezug auf das Straßenfest.

Ich selbst besuchte das Fest damals auch, wobei ich Sercan noch nicht kannte, und möchte es folgendermaßen beschreiben: Es war ein fröhliches Fest, das viele verschiedene Menschen – mit und ohne biographischen Bezug zur Türkei – anzog. An Bäumen und Masten hingen türkische Gedichte mit deutschen Übersetzungen, zusätzlich gab es zahlreiche Stände mit Speisen und Getränken. Eine gewisse Öffentlichkeitswirksamkeit in Bezug auf die herkunftsdeutsche Gesellschaft wurde definitiv erreicht. Insider – meist mit biographischem Bezug zur Türkei – kamen ebenfalls auf ihre Kosten.

Laut Sercan war zunächst nur ein einziger Konzertabend vorgesehen gewesen, bevor das Organisations-Team dann jedoch entschieden hatte, man benötige schon eine ganze Woche, um in das »Gezi-Feeling« zu gelangen. Sercan berichtet, auf dem Konzert von Baba Zula seien besonders viele Herkunftssdeutsche gewesen. Er hofft, dass einige Leute sich hiernach mehr über die politische Lage in der Türkei informiert haben. Es war ihm wichtig, von Deutschland aus mit der Veranstaltung die Politik in der Türkei zu kommentieren.

2.3.3 Musikerportrait Kadir Şahinkaya

Kadir Şahinkaya ist ein ehemaliger Konzert-Organisator, gebürtig aus Konya, seit mehreren Jahrzehnten wohnhaft in Köln. Er ist als Hobby-Sänger, u.a. im bereits erwähnten »Köln Türk Müziği Korosu« unter Leitung von Sercans Mutter, aktiv, bei dessen Proben ich ihn kennen gelernt hatte. Um ein Interview bat ich ihn, da er in den 1980er Jahren, als Musiker/-innen aus der Türkei in Deutschland noch weniger selbstverständlich in den deutschen Populärmusik-Clubs Konzerte spielten als heute, daran mitgearbeitet hatte, Auftrittsmöglichkeiten zu schaffen. Er ist somit an einem Prozess beteiligt gewesen, in dem das Musikszeneleben in Deutschland durch das Mitwirken von Musikschaffenden aus der Türkei bereichert wurde. Unser Interview fand am 21.3.2016 in Kadirs Wohnung in Köln-Ehrenfeld statt.

Kadir wuchs als jüngstes von acht Kindern seiner Eltern im inneranatolischen Konya – laut ihm die »konservativste Stadt der Türkei« – auf. Als Beispiel für das konservative Verhalten gibt er an, dass sein älterer Bruder hier für den Besuch eines Konzerts des Protestmusikers Cem Karaca auf der Straße verprügelt worden sei.

Kadir befasste sich früh mit Musik. Er beherrschte es bereits in der Kindheit, mit einem Kassettenrekorder zweispurig aufzunehmen, spielte auf einer Spur Instrumente wie die Blockflöte, Mundharmonika oder Zimbel ein

und nahm auf der zweiten Gedichte dazu auf. Er wurde ebenfalls zum Cem-Karaca-Fan und daraufhin laut eigener Aussage gesellschaftlich gemieden. In der Moschee, sagt er, sei er immer schräg angeguckt worden. Aufgrund der Protestmusikszene-Zugehörigkeit seien ihm ständige Kneipenbesuche unterstellt worden – ein Tabu für so manchen Moscheebesucher.

»Wenn du diese Lieder hörst, dann wirst du automatisch so daran [bewertet ...], du wirst vermieden. Gesellschaftliche Isolierung, ja. Also: ›Lieber den Typ nicht!«

Die Eltern zogen aus Konya weg, als Kadir noch ein Schüler war, ließen aber einige ihrer Söhne dort. Fortan lebte er zusammen mit einem Bruder, der jedoch nach Deutschland auswanderte, und blieb schließlich alleine zurück. Kadir gibt an, über die Jahre in Konya aufgrund der scharfen Blicke von außen immer wieder mit Selbstzensur zu tun gehabt zu haben:

»Ich habe dann selber auf mich aufgepasst. Ich habe ja nur eine Nase. Wenn sie gebrochen ist, dann tut mir [das] weh. Deshalb so, bei bestimmten Leuten dann, habe ich also Autozensur [walten lassen].«

Im Jahr 1974 zog Kadir als 16-Jähriger nach Ankara, um dort Elektronik zu studieren. Dort engagierte er sich im Rahmen der linken Aydınlık-Bewegung, laut Kadir damals eine revolutionär-linke Szene. Kurz vor seinem Studienabschluss wurden ihm die Umstände an der Universität jedoch zu anarchisch. Einen Universitätsabschluss zu erlangen, sagt er, sei so nicht mehr möglich gewesen. Kadir ging nach Deutschland mit dem Ziel, in München zu Ende zu studieren. Aufgrund seiner mangelnden Deutschkenntnisse und der zusätzlichen Schwierigkeit, Studienleistungen aus der Türkei anerkennen zu lassen, gab er diesen Plan jedoch auf und zog zu seinen Brüdern nach Köln. Bei einem von ihnen konnte er vorerst unterkommen.

Da es ihm an Geld mangelte, konnte er in den ersten vier Jahren nicht in die Türkei reisen. Kadir sagt heute, in diesen Jahren habe er sich gewünscht, die Heimat zu sich zu holen, habe Gleichgesinnte gesucht und viel auf Türkisch gesungen.

Von Anfang an integrierte sich Kadir auch in die deutsche Rockszene. Im bis heute erfolgreichen Kölner Rockclub »Luxor« war er laut eigener Aussage bereits DJ, Kaffemann, Türsteher, sowie zuständig dafür, vor der Bühne zu stehen und Pogo-Tanzende zurück in die Menge zu schmeißen, damit sie nicht gegen die Bühne knallten. Er beteiligte sich auch an zahlreichen politischen Diskussionen der linken Szene. Auf die Interviewfrage, mit Menschen

welcher kulturellen Herkunft – beispielsweise deutsch, türkisch, kurdisch – er am meisten zu tun gehabt habe, antwortete er:

»[...] diese Differenzierung zwischen Türken und Kurden – die kannte ich nicht. In Konya lebten – oder leben immer noch – sehr viele Kurden und wir sind zusammengewachsen. Und die Differenzierung habe ich in Deutschland kennen gelernt. Ja. Das ist so grausam und das tut mir so in meine[r] Seele weh.«

Er berichtet, Konzerte im Luxor besucht zu haben, wo er der einzige Konzertbesucher türkischer Abstammung gewesen sei, weist jedoch auch darauf hin, dass dort u.a. Italiener auf Englisch gesungen hätten und es insofern wohl auch kaum »deutsche« Veranstaltungen gewesen seien. Weitere Interviewfragen der Art lehnte er unter folgender Begründung ab:

»Wo beginnt die Grenze? Oder wo hört die Grenze auf, [ihren Weg] zu nehmen? [...] Die muss man sich selber, diese Hürde, selber so vorstellen und dann darüber springen können. Es gibt viele Leute, die mit ihren eigenen Schatten kämpfen. Das ist schlecht. Also, die tun mir echt leid.«

Mit unterschiedlichen Metaphern kam er während des Interviews mehrfach auf diesen Punkt zurück. Bspw. sagte er, angelehnt an Mevlana, dem er sich aufgrund der Abstammung aus Konya verbunden fühlt, in Bezug auf die Toleranz solle man wie das Meer sein, da dieses sich selbst bereinige.

Im Luxor half Kadir aktiv mit, Grenzen aufzuheben und verschiedene Musikwelten miteinander zu verknüpfen. An ein Ereignis erinnert er sich hierbei besonders gerne zurück: 1985 lernte er sein großes Idol Cem Karaca, der zu dieser Zeit im Exil in Deutschland lebte, persönlich kennen und organisierte für ihn eine Auftrittsmöglichkeit im Luxor. Kadir begründet seine Liebe für Cem Karaca damit, dass dieser ihn in seiner Jugend durch die Einflechtung von jahrhundertealten Gedichten in Rocksongs motiviert habe, sich mit Kultur auseinanderzusetzen, und sagt stolz, das von ihm organisierte Konzert sei ausverkauft gewesen.

Seine Konzertorganisation, selbst wenn die Größten des Musikbusiness mitwirkten, war jedoch nicht immer von reinem Erfolg geprägt. Auch erzählte er mir von seiner Beteiligung an der Organisation eines Konzerts von Udo Lindenberg und Sezen Aksu am Fühlinger See – ein Abend, der laut Kadir finanziell betrachtet allerdings ein Misserfolg war.

Während seiner Zeit im Luxor studierte Kadir zudem Soziale Arbeit, ein Beruf, in dem er direkt nach seinem Studienabschluss tätig war und es heute

wieder ist. Arbeit im sozialen Bereich, sagt er, sei für ihn immer auch politisches Engagement gewesen. Hierzu inspiriert worden sei er, als er habe mit ansehen müssen, wie Menschen ohne Deutschkenntnisse in Deutschland z.T. nicht zu ihrem Recht gekommen seien.

Zwischenzeitlich legte er diese Arbeit jedoch nieder und wandte sich der Gastronomie zu: Nach Jahren des Kellnern gelang es ihm sogar, ein eigenes Restaurant zu eröffnen – in dem er den Schwerpunkt wieder auf die Musik zu legen versuchte. Kadir beschrieb mir, wie Bauchtänzerinnen und Livemusiker/-innen mit Oud, Geige, Kanun, Klarinette und Tanbur (eine Langhalslaute) hier aufgetreten seien. In dieser Zeit, sagt er, habe er sich wieder mehr als zuvor mit den Musikszenen aus der Türkei identifiziert und auch Herkunftsdeutsche hätten in dem Lokal die Musik aus der Türkei kennen gelernt.

»Da habe ich meine Türkei dahin geholt. Und dadurch kamen immer mehr. Und dann andere deutsche Musiker kamen auch dahin. Und die fanden das anders, also so: ›Ja, ich komme mit den Tönen nicht zurecht. Aber hört sich gut an!«

Grundsätzlich, sagt er, sei für ihn immer wieder auffällig gewesen, wie überrascht Herkunftsdeutsche reagierten, wenn sie einmal türkische Musik hörten, die nicht dem Genre der Volksmusik angehöre. Der Stil-Vielfalt innerhalb der Musikszenen aus der Türkei seien sich viele nicht bewusst.

Die Schuld für die mangelnde Kenntnis gibt Kadir jedoch nicht nur den Herkunftsdeutschen selbst. Er erzählte mir, wie er Werbung für Konzerte des türkischen Chores, in dem wir anderthalb Jahre lang gemeinsam musizierten, bei Freunden und Freundinnen unterschiedlicher kultureller Herkunft gemacht habe, und wie Türken Deutsche mit weniger Kenntnis der Musiktradition davon abgehalten hätten, zum Konzert zu kommen.

»Meine deutsche[n] – neu-deutsche[n], ex-türkische[n] – Freundinnen mit ihren deutschen Männern [...] – wenn ich sie einlade, zum Konzert dann zu kommen, zu unserem Chor, [...] weißt du, was sie sagen? ›Ach, mein Alex würde diese Musik nicht mögen.‹ Das ist eine [Be]vormund[ung]. [...] Dann sage ich auch diese[r] Frau oder jene[r] Frau: ›[...] Lass ihn kommen und dann selber denken. Und ja, wenn du so mit diese[r] Einstellung schon mal zu der Sache hingehst, dann vergiss es. [Dann] brauchst du nicht zu kommen.«

Kadir sagt, Musik mache man ja wohl kaum für ein spezielles Land, Musik mache man ganz generell. Er lehnt es ab, wenn verschiedene ideologische Schulen versuchen, Musik für ihre Zwecke umzudeuten.

2.4 Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen

Im Folgenden werde ich die Aussagen der interviewten Protestmusiker auswerten, mit dem Ziel, erste Antworten auf meine drei Forschungsfragen zu geben.

2.4.1 Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren

Kemal Sahir Gürel sagt aus, mit seiner Musik künftig keinen politischen Anspruch mehr zu verfolgen. Diese Antwort scheint wohl überlegt zu sein: Kemal hat knapp zwanzig Jahre lang in der Türkei Protestmusik im großen Stil betrieben als einer der Begründer und zugleich Bandmitglied der Ursprungsbesetzung von Grup Yorum. Auch heute mangelt es Kemal nicht an Kontakten zum Musikbusiness in der Türkei: Er produziert u.a. Musik für dort laufende Fernsehserien und nimmt Tonspuren mit Instrumentalisten und Instrumentalistinnen in der Türkei für Produktionen mit in Deutschland lebenden Musikern und Musikerinnen auf. Auch die Frage, ob er sich in Deutschland politisch engagieren wolle, verneint Kemal. Er ist desillusioniert vom politischen Leben und möchte Musik fortan als reine Kunst betrachten.

Kadir Şahinkaya schließt genau wie Kemal aus, mit Musik einen politischen Anspruch zu verfolgen. Ich denke jedoch, dass seine Haltung nicht auf eine umfangreiche und frustrierende Erfahrung mit dem Musikbusiness in der Türkei zurückzuführen ist, sondern dass sich bei ihm in der Beantwortung der Frage seine grundsätzliche philosophische Weltansicht widerspiegelt. Er lehnt die Identifikation mit einer bestimmten Interessengemeinschaft und die hiermit verbundene Problematisierung ihrer Inhalte ab. Musik, sagt er, mache man generell, nicht für ein spezielles Land.

Sercan Gündüğ gibt ebenfalls an, eher keine politischen Absichten beim Musizieren zu hegen, hat jedoch durch die Mitwirkung an der Organisation der (auch) musikalischen Veranstaltungsreihe »Gezi Soul« ein politisches Statement zur Lage in der Türkei zum Ausdruck gebracht. Er berichtet zudem, wie er zu Gezi-Zeiten mit Freunden die Zeilen eines traditionellen türkischen Liedes zu einem politisch aktuell-relevanten Text umgeschrieben habe, weist jedoch darauf hin, dies sei nur zum Spaß gewesen. Er und seine Freunde hätten nicht das Ziel verfolgt, hiermit aufzutreten. Sercan versteht sich, denke ich, allerdings nicht als freischaffender Musiker; er ist Hobby-Musiker und spielt hauptsächlich traditionelles Repertoire.

Musik als Medium für die Beeinflussung der Gesellschaft zu wählen, ist für einen Hobbymusiker bzw. eine Hobbymusikerin sicherlich weniger nahe liegend als für Berufsmusiker/-innen. Kemal ist der einzige hauptberufliche Musiker in der Gruppe dieser drei Interviewpartner, war mit seiner Musik zudem jahrelang explizit politisch aktiv, wandte sich dann aber bewusst von der Politik ab.

Somit konnte ich zwar gezielt linke musikalische Veranstaltungen in Deutschland finden, aber – in dieser Gruppe der Interviewten – keine (ernst gemeinten) Neukompositionen mit Kommentar-Charakter.

2.4.2 Die Darstellung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland

Kemal Sahir Gürel hält es für generell möglich, mit musikalischen Veranstaltungen auf die Heterogenität der Communitys aus der Türkei in Deutschland aufmerksam zu machen. Er glaubt aber, dass es derzeit noch nicht viel dazu komme. Zum einen bemängelt er, die Konzertorganisation – die Werbung hierfür sowie die Ansagen bei Veranstaltungen – finde meist in türkischer oder kurdischer Sprache statt. Stattdessen, fordert er, müsse die deutsche Gesellschaft künftig direkt adressiert werden. Interessanterweise sagt er des Weiteren, Menschen aus der Türkei in Deutschland würden sich seiner Erfahrung nach häufig selber nur als Gäste verstehen und daher gar nicht versuchen, Anklang in der allgemeinen deutschen Gesellschaft zu finden oder gar Einfluss auf sie zu nehmen. Als weiteren Punkt benennt er, dass die Musik aus der Türkei aus ästhetischen Gründen das deutsche Publikum ohne vorherige Hörerfahrung nicht besonders anspreche: Zwar würden diese Zuhörer/-innen die Musik oft bemerkenswert finden, jedoch sehr traurig. Die Musik werde ihm nach häufig als zu gefühlvoll oder auch zu schmerzvoll wahrgenommen und erreiche somit keine große Nachfrage beim herkunftsdeutschen Publikum.

Auch Sercan Gündüğü hält die Sprache für das entscheidende Merkmal, um herkunftsdeutsches Publikum anzulocken. Gute Erfahrungen machte er während der Solidaritätsveranstaltung »Gezi Soul« mit ausgehängten zweisprachigen Gedichten aus der Türkei: Das Feedback war sehr positiv. Was die Musik betrifft, sagt jedoch auch er aus, dass diese den Hörerwartungen eines herkunftsdeutschen Publikums nicht entspreche und dieses sich bei der Darbietung der Musik zuweilen langweile. Dennoch beobachtet er einen gewissen Anstieg an herkunftsdeutschem Publikum auf Musikveranstaltungen

– sowohl bei solchen, die von deutsch-institutioneller Seite organisiert werden, als auch bei jenen der Diaspora-Communitys. Er lobt das Sommerblut-Festival in Köln und den WDR, der sogar eine eigene Redaktionsabteilung mit sehr unterschiedlichen Repräsentanten und Repräsentantinnen der Communitys aus der Türkei hat, und hofft zudem, dass bei Konzerten der Communitys aus der Türkei auch das Publikum mit biographischem Bezug das Gesamtbild der Herkunftsdeutschen von ihren Mitbürgern und Mitbürgerinnen aus der Türkei verändert – nämlich wenn die Herkunftsdeutschen erkennen: »Die feiern ja wie wir!«

Kadir Şahinkaya glaubt im Gegensatz zu den anderen beiden Interviewpartnern jedoch nicht, dass das Verständnis der Deutschen für die Heterogenität der Communitys aus der Türkei mit Musik auf nachhaltige Art und Weise verbessert werden kann, nur kurzfristig. Er sagt, dass wenige Konzerte diese Heterogenität überhaupt abbilden würden; für gewöhnlich treffe man beispielsweise auf alevitischen Veranstaltungen nur Aleviten an. Von seinen Aktivitäten im Bereich Populärmusik jedoch berichtet er, Herkunftsdeutsche hätten oft überrascht auf die Genre-Vielfalt innerhalb der anatolischen Musik reagiert, seien zunächst davon ausgegangen, es gebe ausschließlich Volksmusik in der Türkei. Auch dieses Bild von Heterogenität betrachte ich als wertvoll. Rock, Hip Hop oder auch Klassik aus der Türkei können ebenfalls einen beachtlichen Beitrag zur Wahrnehmung von gesellschaftlicher Pluralität leisten, auch wenn sie im Rahmen dieser Arbeit nicht differenziert betrachtet werden.

2.4.3 Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei

Kemal Sahir Gürel sagt, die Diaspora-Communitys in Deutschland würden in der Türkei nicht als besonders innovativ wahrgenommen; sie hätten den Ruf, das Kulturleben der Türkei lediglich zu kopieren und somit auch nichts Innovatives von außen beizutragen. Er aber plante zur Zeit unseres Interviews im Mai 2015 die Produktion eines Albums mit unterschiedlichen in Deutschland lebenden Musikern und Musikerinnen mit biographischem Bezug zur Türkei, mit der Absicht, dieses in der Türkei zu vermarkten und somit aufzuzeigen, wie aktiv die Diaspora-Communitys in Wirklichkeit sein können.

Das Beispiel von Kemal ist interessant, da er die Communitys in Deutschland generell musikalisch abbilden möchte, ungeachtet der Zugehörigkeit zu speziellen Untergruppierungen. Im folgenden Kapitel über Kurden werde ich Beispiele zu den transnationalen Aktivitäten einer in der Türkei diskriminier-

ten Minderheit geben, deren Mitglieder auf ganz spezielle politische Umstände hinweisen wollen. Kemal aber ist in der Türkei als Musikproduzent gut angesehen, bis heute dort produktionstechnisch vernetzt und im von ihm erwähnten Projekt bemüht um ein generelles deutsch-türkisches Statement.

Sicherlich ist es für ihn hierbei auch reizvoll, dass Alben derart bisher auf dem Musikmarkt (weitestgehend) fehlen, dass er folglich eine mögliche Marketing-Lücke ausfüllen könnte. Daher bleibt an dieser Stelle offen, wie sehr seine Vermarktungsintentionen als bewusstes gesellschaftliches Statement zu verstehen sind, bzw. wie sehr er es als kreativ herausfordernd und wirtschaftlich (einigermaßen) vielversprechend ansieht, etwas Neues zu schaffen. Bei letzterer Motivation würde die Türkei genutzt werden als ein Ort, der neue Rahmenbedingungen für die Rezeption von in Deutschland aufgenommener Musik bieten kann. Kemal ist dort bereits im Bereich der Musikproduktion und -vermarktung tätig – es scheint naheliegend, die sich hieraus ergebenden Möglichkeiten zu nutzen.

Somit sind es die internationalen Lebensläufe einzelner Musikschafter, die transnationale Produktionen ermöglichen. Da Menschen wie Kemal an geeigneter Stelle networken können – sodass Tonträger im Idealfall gleich an Sender, Plattformen etc. geraten, die dem interessierten Hörerpublikum den Zugang und Zugriff erleichtern –, können manche Aufnahmen ähnlich einer Aufnahme aus der Türkei selbst auf dem Musikmarkt zirkulieren, nicht nur wie ein Import im Bereich der Weltmusik. Dank einiger weniger Musikschafter, die in beiden Ländern gleichermaßen aktiv sind, kann ein größerer Kreis von Musikschaftern die Hoffnung auf das Wirken in beiden Ländern entwickeln.

Kemal Sahir Gürel, ehemals ein hochgradig politischer Protestmusiker, der im Kampf mit Institutionen der Republik Türkei stand, nutzt seinen Wohnsitz in Deutschland aber nicht explizit dahingehend, politisch verbannte Musik von hier aus für die Türkei zu produzieren.

3. Die Kurden

Das vorangegangene Kapitel über türkische Protestmusik soll nun ergänzt werden durch Beispiele musikalisch-politischen Schaffens der kurdischen Community aus der Türkei.

Bei den vorgestellten Musikschaaffenden handelt sich um explizit unter dem Label »kurdisch« auftretende Musiker/-innen. Mehrere von ihnen sind zusätzlich links-systemkritisch und z.T. auch alevitisch, stellen aber das Identitätsmerkmal »kurdisch« in den Vordergrund bei der Organisation von Konzerten und Musikproduktionen.

3.1 Allgemeines

Die Kurden sind mit einer Anzahl von etwa 30 Millionen Menschen die größte ethnische Gruppierung der Welt ohne einen eigenen Staat.¹ Das von vielen Kurden »Kurdistan« genannte Gebiet erstreckt sich über Teile der Länder Türkei, Irak und Iran und hat in etwa die Größe Großbritanniens.² Hier leben die Kurden in großer Zahl und bilden meist die ethnische Mehrheit. Weitere Kurden leben in Syrien, in ehemaligen Sowjet-Staaten wie Armenien, Aserbaidshan und Georgien sowie in den Metropolen der Großregion wie Istanbul, Damaskus, Bagdad und Teheran und in Gegenden, in die sie in einer langen Geschichte der versuchten Zerstreung und Zerstörung kurdischer Gesellschaft umgesiedelt wurden, wie Haymana in der Nähe Ankaras.³

Da es ohne offiziellen kurdischen Staat keine offizielle kurdische Staatsangehörigkeit gibt, ist die kulturelle Identität kein von außen festgelegtes

1 Vgl. Seufert/Kubaseck 2006: 146.

2 Vgl. Christensen 2002: 743.

3 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann³2010: 22.

Kriterium, sondern eine selbstgewählte Zuschreibung. Die Frage lautet somit nicht, ob jemand offiziell als Kurde geboren wurde, sondern ob jemand sich selbst als Kurde ansieht.⁴ Die relativ stabile Selbstdefinition der Kurden als ein Volk ist durchaus bemerkenswert, da die Menschen weder alle die gleiche Sprache sprechen noch über eine gemeinsame Religion verfügen, und soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

Der meist gesprochene kurdische Dialekt Kurmanci dominiert in den Gebieten in der Türkei, in Syrien, im Libanon, Nord-Irak, Nord-Iran und in den ehemaligen Sowjet-Staaten. Seit den 1930er Jahren wird Kurmanci in der Türkei mit lateinischen Buchstaben verschriftlicht⁵, in den ehemaligen Sowjet-Ländern findet zusätzlich das kyrillische Alphabet Verwendung⁶. Sorani, ein weiterer kurdischer Dialekt, ist die dominierende Sprache im weiteren Irak und weiteren Iran und wird in einem modifizierten arabischen Alphabet verschriftlicht.⁷ Im Kontext der Türkei ist eine weitere, oft als »kurdisch« definierte Sprache besonders bedeutsam: Zaza. Jedoch belegten Iranisten, dass diese Sprache linguistisch betrachtet nicht als kurdisch gelten kann, sondern unabhängig der Dialekte Kurmanci und Sorani steht. Gemeinsam ist den drei soziokulturell meist als kurdisch begriffenen Sprachen jedoch die Zugehörigkeit zur indoeuropäischen Sprachfamilie und somit die Unabhängigkeit von den Sprachen jener Länder, in denen sich die kurdischen Gebiete hauptsächlich befinden, namentlich vom Türkischen und vom Arabischen.⁸

Unter meinen zazasprachigen Interviewpartnern und Interviewpartnerinnen sehen sich die meisten selbst als Kurden an, einer jedoch lehnt diese ethnische Zuschreibung ab.

Im Kontext der Türkei gehören die meisten Kurden der religiösen Gruppe der sunnitischen Muslime an und unterscheiden sich in ihrer Religionsausübung kaum von der Mehrheitsgesellschaft⁹, ungefähr ein Viertel jedoch ist alevitisch¹⁰. Zahlenmäßig eher unbedeutende christliche, jüdische und jesisidische Communitys leben ebenfalls in kurdischen Gebieten¹¹, jedoch eher nicht in jenen der Türkei.

4 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 28.

5 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 31.

6 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 35.

7 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 31.

8 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 32.

9 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 42.

10 Vgl. Seufert/Kubaseck 2006: 144.

11 Vgl. Greve 2003: 239.

Da die Zusammengehörigkeit der Kurden weder sprachlich noch religiös begründet ist, kommt dem kulturellen Bereich eine besondere Bedeutung zu. Tatsumura formuliert für die Musik:

»The Kurdish musicians and music can be considered to play the role of heightening the ethnic consciousness and identity of the people.«¹²

Um sich das bestehende Zusammengehörigkeitsgefühl erklären zu können, ist zudem ein Blick in die Geschichte des Gebietes Kurdistan hilfreich. Im Osmanischen Reich stand die Region im Grenzgebiet zum Persischen Reich unter quasi-autonomer Führung. Zwar reichte die militärische Stärke nicht für eine tatsächliche Unabhängigkeit aus, jedoch akzeptierte die osmanische Führung mit dem Vorteil der Einsparung von Militärkosten die Tatsache, geringen Einfluss auf Kurdistan zu haben, solange es nur nicht Teil des Persischen Reiches wurde.¹³ Saraçoğlu formuliert:

»[...] Kurds were free to express their own culture and speak their own language. Yet the Ottoman state grouped the Kurds under the large category of ›Muslimhood‹ [Herv.i.O.], even as their Kurdishness was recognized. In other words, the Kurdishness of the Kurds did not have political significance under the Ottomanist project.«¹⁴

Zwar war die Staatsstruktur hierarchisch, jedoch gab es keine ethno-linguistischen, sondern religiös basierte Schichtungen. Weder die türkische noch die kurdische Identität wurden diskutiert, da es keinen Anlass für getrennte politische Organisation gab, solange sich die Individuen gemeinsam als Sunniten verstanden.

Unter den nicht-sunnitischen Minderheiten, insbesondere den christlichen Völkern der Serben, Griechen, Bulgaren und Armenier, entwickelten sich seit dem frühen 19. Jahrhundert Unabhängigkeitsbewegungen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlangte der Balkan seine Unabhängigkeit. Erst im frühen 20. Jahrhundert kamen nationalistische Ideen unter den größtenteils muslimischen Völkern der Kurden, Albaner und Araber auf, jedoch auch unter den Türken. Der türkische Nationalismus gewann schnell an Bedeutung, und obwohl die muslimische Identität offiziell in den Hintergrund trat, wurden

12 Tatsumura 1980: 91.

13 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 67ff.

14 Saraçoğlu 2011: 41.

die Kurden zunächst als den Türken gegenüber loyale Gruppe angesehen, da sie ebenfalls muslimisch waren.¹⁵

Das türkisch-nationalistische »Komitee für Einheit und Fortschritt« (osmanisch *İttihâd ve Terakki Cem'iyeti*) wurde gegründet und regierte mit kurzer Unterbrechung zwischen 1908 und 1918. Dieses bestand laut Müge Göçek ohne Ausnahme aus muslimischen Türken der Balkanterritorien, welche das Osmanische Reich zuvor verloren hatte. Die Autorin konstatiert, die Zuspitzung des türkischen Nationalismus sei eine logische Folge gewesen und habe u.a. der Selbsterhaltung gedient.¹⁶ Ab 1916 organisierte das Komitee große Volks-Deportationen, konzentrierte sich jedoch zunächst stark auf die Armenier. Einige Kurden unterstützten die türkischstämmigen Machthaber sogar hierbei.¹⁷ Jedoch wurden auch in dieser Deportations-Phase bereits Kurden vom Osten in den Westen der heutigen Republik Türkei umgesiedelt, um ihre Mehrheit im Osten zu zerstreuen. Große Deportations-Wanderungen fanden im Winter statt; viele Kurden erfroren oder verhungerten auf der Strecke. Kinder verwaisten und Berichten zufolge aßen Deportierte sogar verstorbene Angehörige. Selbst im Jahr 1918, als der Erste Weltkrieg schon fast verloren war und sich die Zerschlagung des Komitees bereits andeutete, wurden Waisen noch barfuß auf Deportations-Züge geschickt. Insgesamt deportierte das Komitee mehrere zehntausend Kurden aus der Provinz Diyarbakır. Türkischstämmige Vertriebene aus den Balkanstaaten, u.a. aus Albanien und Bosnien, wurden nun in die leerstehenden Häuser Diyarbakırs eingesiedelt. Nach Kriegsende ermutigten die Gegner des Komitees jedoch Kurden und Christen, zurück nach Diyarbakır zu kehren.¹⁸

Nach dem Ende des ersten Weltkriegs, in dem das Osmanische Reich als Verbündeter des Deutschen Reichs agiert und verloren hatte, und der Okkupation durch die Alliierten nahmen Widerstandsbewegungen zu. Die »Große Nationalversammlung« (*Büyük Millet Meclisi*), später umbenannt in »Große Nationalversammlung der Türkei« (*Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM]*), unter Führerschaft von Atatürk wurde 1920 gegründet und verfolgte den Anspruch, als einzige rechtmäßige Repräsentation der »türkischen Nation« zu

15 Vgl. Saraçoğlu 2011: 38ff.

16 Vgl. Müge Göçek: 2011: 19f.

17 Vgl. Üngör 2011: 108f.

18 Vgl. Üngör 2011: 114ff.

bestehen. Sie kann als eine Art Fortführung¹⁹ des »Komitees für Einheit und Fortschritt« verstanden werden.²⁰

Am 10.8.1920 musste die Osmanische Führung den Vertrag von Sèvres unterschreiben, welcher die Besetzung der alliierten Mächte und die Gründung zweier neuer Staaten regelte: Ostanatolien sollte an einen unabhängigen Staat Armenien abgetreten werde, Südostanatolien an einen unabhängigen Staat Kurdistan. Der Vertrag von Sèvres stieß innerhalb der jungen türkischen Nation auf Ablehnung, auch aufgrund seines repressiven Charakters.

»Der Friedensvertrag von Sèvres war der repressivste Friedensschluss des Ersten Weltkrieges und behandelte die Türkei in gänzlicher Verkennung der Realität gleich einem Kolonialgebiet, das territorial amputiert, finanziell und wirtschaftlich geknebelt und seiner politischen Souveränität beraubt werden sollte.«²¹

Nachdem das TBMM jedoch militärisch gegen die Osmanische Herrschaft und die Alliierten vorging und siegte, erlaubte seine erstarkte Position das Bestehen auf einer Neuverhandlung des Vertrags. Am 24.7.1923 wurde der Lausanner Vertrag unterzeichnet, welcher den Vertrag von Sèvres ersetzte. In diesem Vertrag fanden die Kurden keine Erwähnung, geschweige denn die mögliche Gründung eines Staates Kurdistan.

Dies führte zu kurdischen Aufständen ab 1925. Der wohl berühmteste ist der Scheich-Said-Aufstand. Scheich Said prophezeite, den Kurden drohe das gleiche Schicksal wie den Armeniern, und sah die Kemalisten zudem als Verräter des Islams an. Ihm nach war es die Pflicht jedes Muslims, sich hiergegen zu wehren. Er organisierte den Widerstand mithilfe von Stammesführern und von Offizieren, welche Erfahrungen in der osmanischen Armee gesammelt hatten, und rekrutierte insgesamt etwa 15.000 Kämpfer. Im Februar 1925 errang er mit der Einnahme des Nordens von Diyarbakır einen Teilsieg; noch im selben Jahr wurde er jedoch geschlagen.²² Der Sieg über Scheich Said und seine Gefolgsleute ließ das TBMM erstarkt hervortreten und zu neuen radikalen Taten schreiten. Dies beschreibt Üngör wie folgt:

»The »rebellion« [Herv.i.O.] gave radical Young Turks a pretext to silence all criticism of the press and the opposition. They exploited the incident and

19 Vgl. Müge Göçek 2011: 23.

20 Vgl. Müge Göçek 2011: 23.

21 Künnecke 2010: 107.

22 Vgl. Üngör 2011: 123ff.

endowed it with propagandistic value by fuelling the panic and linking it to larger narrative frameworks about the ostensible innate insubordination of Kurds. [...] The counter-insurgency warfare that followed after the reconquest of Diyarbakir province was total: villages were torched, civilians as well as combatants summarily executed. The killings followed the methods of the destruction of the Armenians, a decade ago in the same region. Upon invading a village, the villagers were routinely disarmed, stripped of their belongings (including gold teeth), and collectively tied by their hands with rope. They were then taken to trenches and cliffs, where they were executed with machine guns. Another method was cramming people into haylofts and sheds and setting fire to the buildings, burning the people alive.«²³

Künnecke konstatiert, zwischen 1925 und 1938 stattgefundenen Kurden-Aufstände hätten sich »in der populären Geschichtswahrnehmung der türkischen Bevölkerung aber dergestalt aus[gewirkt], dass die Kurden seitdem als potentielle Verräter angesehen werden.«²⁴

1925 wurden Scheich Said und seine Gefolgsleute erhängt, gefolgt von zahlreichen kurdischen Intellektuellen, die sich nicht an den Aufständen beteiligt hatten. An der Stelle von Scheich Saims Hinrichtung wurde später symbolisch eine Atatürk-Statue errichtet. Eine zweite große Welle der Deportation wurde gestartet, begleitet von Entwaffnung der Kurden und Zwangs-Assimilierung. Meist wurden diese in Gebiete des Landes umgesiedelt, in denen sie sich sprachlich schwer verständigen konnten. Ihr Besitz ging an den neugegründeten türkischen Staat. Üngör beschreibt die Vorgehensweisen als interne Kolonialisierung. Kurdische Eliten wurden von der kurdischen Normalbevölkerung bewusst getrennt, um weiterer politischer Organisation vorzubeugen. 1928/29 glaubte sich die Regierung jedoch in der Zerschlagung der kurdischen Bewegung bereits erfolgreich und erlaubte einigen Menschen, nach Diyarbakır zurückzukehren.²⁵

Ab 1934 kam es zu einer dritten großen Welle der Deportation mit dem Ziel, zu garantieren, dass fortan nirgendwo auf dem Gebiet der Republik Türkei ein nicht-türkischstämmiger Bevölkerungsanteil von über 10 Prozent bestehen würde. Traditionen wie das Scheichtum wurden zudem rechtlich abgeschafft. Türken sollten nun in den landwirtschaftlich reichhaltigsten Gegenden angesiedelt werden. Ihnen wurden Anreize wie finanzielle Möglich-

23 Üngör 2011: 126ff.

24 Künnecke 2010: 108.

25 Vgl. Üngör 2011: 131ff.

keiten und qualitativ hochwertige Wohngelegenheiten geboten; die deportierten Kurden hingegen erhielten keine Vorteile. Das Ziel war ihre totale Assimilierung: Langfristig sollten Kurden von Türken nicht mehr zu unterscheiden sein.²⁶

1937 fanden sich zudem Vertreter der Staaten Türkei, Iran und Irak zur Unterzeichnung des Vertrags von Saadabad zusammen. Sie erkannten hier ihre jeweiligen Grenzen an, ein Akt, der sich, »ohne sie beim Namen zu nennen, gegen die Kurden«²⁷ richtete.

In den 1940er Jahren durften einige Kurden zurück nach Diyarbakır kehren, fanden ihre Häuser jedoch zerstört oder in fremdem Besitz vor. Die neuen Bewohner versuchten zudem, sich gegen die Rückkehr der Kurden zu wehren. Im Jahr 1950 schließlich wurde Atatürks »Republikanische Volkspartei« (*Cumhuriyet Halk Partisi [CHP]*) abgewählt; in Diyarbakır hatte die nun regierende »Demokratische Partei« (*Demokrat Parti [DP]*) über 50 Prozent der Stimmen erhalten. Die CHP-Gewalttaten gegen Kurden wurden nie entschädigt, religiösen Traditionen gegenüber entstand nun jedoch wieder mehr Toleranz, sodass einige kurdische Scheiche die religiöse Lehre wieder aufnehmen konnten.²⁸

Laut Üngör sind die Assimilierungstechniken der CHP in den Großstädten z.T. erfolgreich gewesen, auf dem Land jedoch nicht. In Diyarbakır selbst bestand die Bevölkerung auch im Jahr 2009 noch zu drei Vierteln aus Kurden.²⁹

Die Deportationen der Kurden in der Türkei unterscheiden sich stark von denen der Armenier: Hatte man die Armenier komplett aus dem Gebiet der Türken vertreiben wollen, so versprach man sich von den gewaltsamen Umsiedlungen der Kurden eine Eingliederung dieser in die türkische Kultur. Üngör formuliert für die Kurden:

»The deportations were *destructive* [Herv.i.O.], not only for the integrity of the tribes and families affected, but for the Diyarbekir region as well. The deportees obviously saw their social ties disrupted, their property confiscated, and their power fractured. [...] However, the deportations were also *constructive* [Herv.i.O.]. They were part of a plan to reconstruct the Kurds as Turks. The cases of Kurdish elites exemplify the double-edged nature of

26 Vgl. Üngör 2011: 150ff.

27 Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 147.

28 Vgl. Üngör 2011: 164f.

29 Vgl. Üngör 2011: 168.

inclusion and exclusion in nation formation. Their deportation and expropriation was expected to obviate competing loyalties and pave the way for cultural assimilation of the general Kurdish population in the 1930s.«³⁰

International Aufsehen erregte der »Kurdenkonflikt« erst später, in den 1980er Jahren, als die »Arbeiterpartei Kurdistans« (*Partiya Karkerên Kurdistanê [PKK]*) erste bewaffnete Übergriffe auf die Türkische Republik ausübte.

Die PKK war zuvor am 27.11.1978 unter Führung von Abdullah Öcalan unter marxistisch-leninistischer Ausprägung gegründet worden. Die kurdischen Gebiete wurden hierbei als von der Türkei kolonialisiert angesehen, der Kampf somit der Befreiung Kurdistans von den Kolonisatoren gewidmet.³¹ International gilt die PKK als illegale Terrororganisation. Üngör führt ihre Gründung mit auf die Deportationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück.

»The Young Turk attack on the Kurdish intelligentsia deepened existing grievances and accentuated conflicts across generations. The elites, who initially saw themselves as Muslims or Ottomans, were now constructed, treated, and deported as *Kurds* [Herv.i.O.] and as such, made into Kurds. For the deported Kurdish elites, the galvanizing impact of the Kemalists' policies brought frustration and vindictiveness. [...] The experiences of the 1930s were remembered and transmitted across time and space to new generations of Kurds. These new generations assimilated these narratives and constructed a paradigm based on their nation's suffering and a longing to return to their homeland, which many had never actually seen. [...] The PKK was spearheaded by many deportee families, and was symbolically established in a village in the Lice district of Diyarbakir province, that had been massacred and deported in 1925.«³²

Am 15.8.1984 begann die PKK ihre Kriegsführung gegen den türkischen Staat mit Attacken in Şemdinli (Provinz Hakkâri) und Erüh (Provinz Siirt). Seitdem agiert sie als Guerilla-Organisation.

»The PKK, as a large guerrilla insurgency group, has relied almost exclusively on guerrilla tactics of hit-and-run featuring mostly shootings, armed

30 Üngör 2011: 167f.

31 Vgl. Strohmeier/Yalçın-Heckmann ³2010: 109.

32 Üngör 2011: 169.

assaults, bombings, and explosive substances (including landmines). The rural areas in the southeast part of Turkey feature rocky mountains, which geographically isolate the region. Such isolation, along with the harsh terrain of the region, has been beneficial and advantageous for guerrilla warfare tactics because of the ability to hide from security forces.«³³

Von 1978 bis 2002 rief der türkische Staat den Ausnahmezustand in kurdischen Provinzen aus.³⁴ Die gesamte Region litt fortan unter eingeschränkten Möglichkeiten und Rechten: Die Meinungsfreiheit sowie das Versammlungs- und Organisationsrecht wurden beschnitten, das Gesellschafts- und Kulturleben durch Zensur der Medien, Presse und Künste beschränkt. Ünal beschreibt diese Vorgehensweise wie folgt:

»Granting excessive power through the proclamation of a state of emergency and extending anti-terrorism laws are among the deterrence tools that are used commonly in counterterrorism efforts by terrorism-confronting countries. Particularly in ethno-terrorism and in some cases, in religion-motivated terrorism, where there is a large population supporting a core terrorist group and where the ethnic population predominantly lives in a specific province or provinces, emergency powers and collective punishment are used in the hope of deterring terrorist activity.«³⁵

Und des Weiteren:

»Research on the anti-defiance policies revealed that deterrence policies might be not only ineffective, but also counterproductive given the social psychological dynamics of the terrorists groups and/or their sympathizers/supporters within society [...]. Anti-defiance (i.e., soft-line accommodative) policies are found to be much more effective in curing terrorism, because these policies increase the level of government legitimacy in the eyes of the public by upholding the procedural justice and fairness and in turn being effective at reducing terrorism.«³⁶

Die PKK hat im Laufe der Jahrzehnte Veränderungen durchlaufen. Des Weiteren ist sie nur eine von mehreren kurdischen Organisationen bzw. Parteien, die – teils legal, teils illegal – in der Türkei und in Form von Diaspora-

33 Ünal 2012: 11.

34 Vgl. Künnecke 2010: 117.

35 Ünal 2012: 29.

36 Ünal 2012: 42.

Organisationen außerhalb dieser agieren. Østergaard-Nielsen formuliert im Jahr 2003:

»The PKK has recently announced its transformation process from a military to a civil organization. Moreover, it is not the only Kurdish movement in or outside of Turkey. Some want an independent Kurdish state, others regional governance within a federation. Others again merely challenge the Turkish Kemalist notion of unitary national Turkish identity by demanding recognition of Kurdish distinctiveness in Turkish public space such as the right to use the Kurdish language in schools and in the media, and the right to use Kurdish names. However, the road to such recognition is halted by the lack of freedom of speech and political organization among Kurds in Turkey. Kurdish political activity is, still, regarded as a security threat and treated accordingly. The right to political Kurdish representation has in and of itself become an important first point on the agenda of all Kurdish organizations and those sympathetic to the Kurdish cause.«³⁷

Von besonderer Bedeutung für die Diskussion um die Anerkennung kurdischer Identität ist die Frage nach der Selbständigkeit der Sprache(n). So schreibt Ünal, Mitglied des türkischen Polizeirates und Vertreter der offiziellen türkischen Haltung:

»[...] the Kurdish language is not a deep-rooted distinct language but just a mix of Arabic, Persian, and Turkish languages [...]. The Turkish approach to the Kurdish issue has been that there must be an effort to civilize Kurds in the region because teaching Turkish is the only way for them to uplift their primitive and uncivilized lives.«³⁸

Diese Theorie zur Sprachherkunft ist von Linguisten widerlegt worden.

Der Gebrauch der kurdischen Sprache(n) war offiziell ab 1983 verboten, zunächst selbst im privaten Raum unter strafrechtlicher Verfolgung. Im Jahr 1991, in dem Ministerpräsident Demirel öffentlich von einer »kurdischen Realität« sprach, wurde die Sprache im privaten Rahmen wieder zugelassen. Erst 2001 jedoch strich man das Gesetz im Zuge einer Verfassungsänderung endgültig.³⁹

37 Østergaard-Nielsen 2003: 54.

38 Ünal 2012: 5.

39 Vgl. Künnecke 2010: 117.

Im politischen Kontext blieb(en) die Sprache(n) verboten. Im Jahr 2010 widmete Casier dem Fall des Bürgermeisters von Sur (einem Stadtteil Diyarbakırs und zeitgleich Landkreis der Provinz Diyarbakır), Abdullah Demirbaş, einen Artikel. Demirbaş hatte in kurdischer Sprache gearbeitet, wodurch ihm eine Gefängnisstrafe drohte. Er wandte sich an die Europäische Union mit der Bitte um Hilfe.⁴⁰ Casier beschreibt die vorangegangene Entscheidung zur Sprachnutzung wie folgt:

»The Sur municipality's decision had been made on the basis of a survey conducted among 8920 households in the municipality. As the members of the EP [European Parliament, Anm.d.Verf.] noted, 72 per cent of those responding to the survey identified Kurdish as their mother tongue. Only 24 per cent identified themselves as native speakers of Turkish. The remaining gave Arabic, Armenian and Syriac to be their language of daily life. Based on the results of the survey, Demirbaş agreed with Osman Baydemir, the mayor of Greater Diyarbakır, to implement a multilingual local policy. As a result of this agreement, Demirbaş had arrived in Brussels with a prison sentence of one to three years hanging over his head. Confronted with dismissal and prosecution, Demirbaş sought to mobilize sympathy and support in Europe.«⁴¹

Demirbaş und seine politischen Anhänger/-innen versuchten, die Europäische Union auf Demokratiemängel in der Türkei hinzuweisen in der Hoffnung, diese würde dann von außen Druck auf die Regierung ausüben. Da die Türkei mit der Europäischen Union in Beitrittsverhandlungen steckte, versprach man sich hiervon viel.⁴²

Casier beschreibt die generelle Darstellung der politischen Situation der Türkei durch Kurden folgendermaßen:

»Kurdish organizations [...] generally place the Kurdish question, and thus themselves, in a key position within a narrative on the democratization of Turkey. In their narration of the political situation, democracy will reign only once the Kurdish question in Turkey is resolved. In this way, they pose the Kurdish question as the root cause of the lack of democracy in Turkey. In their opinion, Turkey's policy towards the Kurds reveals the power of the military

40 Vgl. Casier 2010 : 10.

41 Casier 2010 : 10f.

42 Vgl. Casier 2010 : 19.

over civil power, the lack of human rights, the centralist character of political authority and the intolerant character of Turkish nationalism.«⁴³

Auch Neyzi formuliert:

»The emergence of a diaspora in Europe played a key role in the use of the language of democracy, human rights and citizenship in achieving political mobilization through the use of new media and communication technologies transcending national boundaries. Debates in the diaspora became instrumental in setting the agenda in Turkey itself.«⁴⁴

Casier sieht in diesen relativ neuen Möglichkeiten zur Selbstdarstellung jedoch nicht nur einen Strategiewandel, sondern auch eine entscheidende Komponente der Entwicklung kurdischen Selbstverständnisses.

»[...] reaching out to multiple policy levels can have a transformative effect on the actors and their messages. Adopting a discourse on human rights and democratization leads the actors to incorporate the meaning of that discourse, so that we cannot reduce it to a mere strategic move, but we have to see it as something that is changing the actors themselves as well.«⁴⁵

Doch nicht nur auf EU-Ebene kämpfen Kurden aus der Türkei für ihre Anerkennung. Kurden leben in unterschiedlichen europäischen Ländern und profitieren hier vom Recht der Meinungs- und Organisationsfreiheit, um Debatten auch auf nationaler Ebene voranzutreiben.

Über die Anzahl von Kurden in Europa existieren keine verlässlichen Zahlen, u.a. da die ethnische Zugehörigkeit keine offizielle Identitätskategorie darstellt und bei der Immigration daher nicht statistisch erfasst wird. Schätzungen zufolge leben ca. 1,5 Millionen Kurden aus verschiedenen Ländern in Europa. Die Kurden bilden laut Baser weltweit die größte staatenlose Diaspora.⁴⁶ Des Weiteren beschreibt die Autorin Deutschland als das Land mit dem höchsten kurdischen Bevölkerungsanteil Europas. Aufgrund der dominanten Rolle Deutschlands in der EU und der langjährigen deutsch-türkischen Beziehungen setzen Baser zufolge zudem europaweit Kurden und ihre Unterstützer/-innen Hoffnungen auf Deutschland als Vermittler mit der Türkei.

43 Casier 2010: 15.

44 Neyzi 2002: 93.

45 Casier 2010: 16.

46 Vgl. Baser 2017 in URL.

Deutschland sei somit zum »Knotenpunkt in Europa für kurdischen politischen Aktivismus im Exil« geworden.⁴⁷

Bereits 1979 fand ein Zusammenschluss der in Deutschland ansässigen kurdischen Organisationen im »Verbund der Vereine aus Kurdistan« (*Yekikiya Komelên Kurdistan [Komkar]*) statt.⁴⁸ Als weiterer Dachverband entstand die »Föderation der Kurdischen Vereine in Deutschland e.V.« (*Yekitiya Komalên Kurd li Elmanya [YEK-Kom]*), welche laut Østergaard-Nielsen politisch radikaler ausgerichtet ist und der PKK näher steht als Komkar.⁴⁹ 2014 wurde YEK-Kom in »Demokratisches Gesellschaftszentrum der KurdInnen in Deutschland e.V.« (*Navenda Civaka Demokratîk ya Kurdên li Almanyayê [NAV-DEM]*) umbenannt.

Doch nicht immer ist das politische Engagement der Kurden außerhalb der Türkei für jene innerhalb des Landes auf direktem Weg hilfreich. Østergaard-Nielsen formuliert:

»The Turkish authorities already scrutinize the relatively radical rhetoric and claims of Kurdish political organizations abroad. Therefore, interviewees from Kurdish political groups in Turkey are very careful not to point to particular links between them and diaspora political Kurdish groups. Close ties may serve to damage and further marginalize Kurdish political movements and parties in Turkey. Instead, legal political Kurdish activists in Turkey, such as those from the political party Hadep, welcome support from foreign human rights organizations or government institutions rather than specific Kurdish political organizations.«⁵⁰

Kurdische Aktivist:innen und Aktivistinnen in Deutschland kämpfen allerdings keinesfalls nur für das Leben der Kurden in der Türkei, sondern auch für jenes in der Diaspora selbst.

»On top of the immigrant political agenda is the demand for German authorities to accept the Kurdish people as a different nation (from Turks) in Germany. Thus, an integral part of the immigrant political work is to carry out activities related to the recognition of Kurdish identity, such as cultural events

47 Vgl. Baser 2017 in URL.

48 Vgl. Greve 2003: 246.

49 Vgl. Østergaard-Nielsen 2003: 54f.

50 Østergaard-Nielsen 2003: 121.

celebrating Kurdish traditions, and demands for mother-tongue teaching in Kurdish.«⁵¹

Greve schreibt im Jahr 2003, dass Schätzungen zufolge die Hälfte der kurdischen Intellektuellen – Schriftsteller/-innen, Künstler/-innen, politische Kader – in der Diaspora lebt. Zudem geht er davon aus, dass alle Musiker/-innen, die auf Zaza singen und produzieren, außerhalb der Türkei leben.⁵²

Dem Kulturausdruck kommt wie bereits erwähnt im kurdischen Kontext eine besondere Rolle zu. So schreibt Christensen:

»Perhaps more than any other people, the Kurds depend on music for their sense of belonging.«⁵³

Eine kurze Zusammenfassung der neueren Geschichte des kurdischen Kulturlebens in der Türkei soll hier Aufschluss darüber bieten. Unter Kurden war das Hörerpublikum stets größer als das lesende Publikum.⁵⁴ Musik konnte das Volk somit leichter erreichen als andere Formen expressiven Kulturausdrucks. Die Liedtraditionen wurden lange Zeit mündlich von einem Dorf ins nächste und von einer Generation an die folgende überliefert. Blum und Hassanpour weisen darauf hin, dass hierbei Sprachgrenzen eine untergeordnete Rolle spielten: Einzelne Individuen trugen die musikalischen Traditionen von einer Gegend in die andere, ungeachtet des dort vorherrschenden kurdischen Dialekts.⁵⁵ Dieses Phänomen wurde ab den 1920er Jahren verstärkt durch Radiosendungen, deren Schallwellen die durch kurdische Gebiete gezogenen Ländergrenzen überwandten. Radio Eriwan (auch Yerevan oder Jerewan) aus Armenien kam eine übergeordnete Rolle für Sendungen in Kurmanci zu; es wurde auch in der Türkei empfangen und gehört.

»Despite being officially suppressed in Turkey, Kurdish music survived in the countryside. The airwaves from Yerevan, Baghdad and Kirmanshah carried music into private homes, despite the fact that listening to Kurdish broadcasts was considered an act against the Turkish state.«⁵⁶

51 Østergaard-Nielsen 2003: 54.

52 Vgl. Greve 2003: 248ff.

53 Christensen 2002: 743.

54 Vgl. Blum/Hassanpour 1996: 326f.

55 Vgl. Blum/Hassanpour 1996: 327f.

56 Blum/Hassanpour 1996: 330.

1967 wurde ein Gesetz verabschiedet, welches die Verbreitung sowie den Besitz von Schallplatten in einer anderen Sprache als Türkisch unter Strafe stellte. Polizeikontrollen in Privathaushalten wurden durchgeführt und der Fund von Aufnahmen als Anzeichen einer separatistischen Haltung gewertet.⁵⁷ Später rückte das totale Verbot kurdischer Sprache(n) auch die Livemusik-Praktiken in die Illegalität. Blum und Hassanpour kommentieren dies:

»Those who tell Kurds that their language does not exist create conditions in which singing or listening to a popular song are a sign of life.«⁵⁸

Erst 2004 wurde in der Türkei die Ausstrahlung von Radio- und TV-Sendungen in kurdischer Sprache ermöglicht.⁵⁹ Als einen der Gründe für die Lockerung der Assimilierungsvorhaben benennt Saraçoğlu den Druck der Europäischen Union, mit der die Türkei im Jahr 1999 zu Beitrittsverhandlungen schritt.⁶⁰

Der menschlichen Stimme kommt in der kurdischen Musik eine übergeordnete Rolle zu. Je nach Genre und Gegend lassen sich Instrumente wie die Davul oder die Zurna (ein Blasinstrument, zur Gruppe der Doppelrohrblattinstrumente gehörend) finden. Im Kontext der Türkei ist aber – wie auch in der türkischen Volksmusik – insbesondere die Bağlama, gelegentlich ersetzt durch die Tanbur (ebenfalls eine Langhalslaute), bedeutsam und wird überwiegend zur Begleitung des Gesangs eingesetzt.⁶¹

Kurdische Musiker/-innen ecken in der Türkei jedoch nicht hauptsächlich durch die musikalische Gestaltung ihrer Lieder an, sondern – nun, da auch der Gebrauch der Sprache(n) wieder legal ist – durch den Kontext ihres kulturellen Engagements. Boyce-Tillman formuliert:

»Musical performances contain both implicit and explicit value systems. Some are within the sounds of the music itself and some are to do with the context of the music making. Extrinsic values are present in the context of the performance.«⁶²

Castelo-Branco spezifiziert:

57 Vgl. Blum/Hassanpour 1996: 325f.

58 Blum/Hassanpour 1996: 325.

59 Vgl. Künnecke 2010: 117.

60 Vgl. Saraçoğlu 2011: 58.

61 Vgl. Christensen 2002: 745f.

62 Boyce-Tillman 2008: 43.

»Music expresses political allegiance and embodies nationalist sentiment and ›mythic discourse‹ [Herv.i.O.] about nation or region; it marks ethnic, national, and religious identities and ideologies, for specific repertoires, styles, and musical instruments are associated with rival factions [...]. Music, dance, and song lyrics also constitute an arena for counter discourses, a locus for resistance where asymmetrical power relations are defied, political hegemony is critiqued and can be subverted, and conflict and violence can be combated.«⁶³

Der Ausdruck der kulturellen Zugehörigkeit und somit der politischen Positionierung durch Musik ist im Kontext kurdischen Kulturlebens in der Türkei und in Deutschland bis heute bedeutsam.

Insbesondere während der Jahre, in denen das Produzieren kurdischer Musik in der Türkei verboten und somit so gut wie unmöglich gemacht worden war, entstand ein Großteil der kurdischsprachigen Musikproduktionen in der Diaspora, auch in Deutschland, wo die Strukturen für kurdische Musikproduktionen schon früh ausgebaut wurden. Bereits 1983 entstand der »Verband der patriotischen Künstler aus Kurdistan« (*Yekitiya Hunermendên Welatparêzên Kurdistan [Hunerkom]*) als erste kurdische Organisation mit künstlerischer und kurdisch-nationalistischer Zielsetzung in Deutschland: Folklore- und Musikgruppen wurden hier unterstützt, Kassetten herausgegeben und alljährig ein kurdisches Folklore- und Musikseminar veranstaltet. 1986 wurde in der Nachfolge von Hunerkom die »Kurdische Akademie« (*Akademiya Kurdî*) in Neuss gegründet. Sie entwickelte sich zum bedeutsamsten kurdischen Musikzentrum Westeuropas, von wo aus große zentrale Festivals und europaweite Wettbewerbe organisiert und Kassetten in Kooperation mit dem Kölner Musikstudio »Roj« herausgegeben wurden. Ableger der Akademie entstanden in Berlin und Basel.⁶⁴

Doch obwohl Kurden in Deutschland von Anfang an die Möglichkeit bekamen, uneingeschränkt zu musizieren und zu produzieren, machten nicht alle Musikschaffenden hiervon Gebrauch. Solomon beschreibt, wie kurdische Rapper in den 1990er Jahren teilweise aus Selbstschutz darauf verzichteten, als »kurdisch« aufzutreten:

»A number of prominent ›Turkish‹ [Herv.i.O.] rappers in Germany are Kurds who choose to be ›Turkish‹ in their public personas and rap in Turkish and/or

63 Castelo-Branco 2010: 245.

64 Vgl. Greve 2003: 259f.

German. [...] These choices of how to publically identify oneself and perform that identity should be understood in the context of the civil war in the predominantly Kurdish region in southeast Turkey during the 1990s, and the Turkish state's repression of any public expression of Kurdish identity during that period. [...] For Turkish Kurds resident in Germany who wanted to be able to freely travel back and forth between Germany and Turkey, calling too much attention to their Kurdishness (as, for example, by rapping in Kurdish) may have created problems for them ›in the homeland‹ [Herv.i.O.].⁶⁵

Jedoch schreibt Solomon auch, dass nach den 1990er Jahren – der Zeit, als in der Türkei selbst das Verbot, kurdisch zu sprechen oder gar zu sein, gelockert wurde – das öffentliche Auftreten als Kurde in Deutschland durchaus an Bedeutung gewann und dabei helfen konnte, sich ein spezifisches Image aufzubauen. Das gleiche Phänomen konnte in Bezug auf die Identitätskategorien »Zaza« und »Alevit« beobachtet werden.⁶⁶

Zum Verhältnis von kurdischen und türkischen Immigrierten und ihren Nachfahren in Deutschland zueinander gibt es widersprüchliche Aussagen: Greve schreibt, die Spannungen hätten in der neuen Umgebung kaum noch Bedeutung, da die Gemeinsamkeiten zwischen Kurden und Türken gegenüber Herkunftsdeutschen mehr zum Vorschein kämen.⁶⁷ Hanrath hingegen beschreibt das Klagen Kurdischstämmiger über die Diskriminierung durch Türkischstämmige innerhalb Deutschlands.⁶⁸ Gelegentlich wird von Kurden aus der Türkei im Kontext des Diaspora-Lebens der Begriff »Türkiyeli« (aus der Türkei stammend) als Selbstbezeichnung gewählt, um die Frage einer ethnischen Definition zu umgehen.⁶⁹ Meine Interviewpartner/-innen berichteten ebenfalls sowohl von Annäherungen der Kurden und Türken in Deutschland als auch von anhaltender Diskriminierung.

Der Austausch zwischen den in der weltweiten Diaspora lebenden Kurden und den Kurden in den Herkunftsregionen ist rege. Blum und Hassanpour schreiben:

»Emigrants keep in touch with current styles of dancing and of ›Kurdish dress‹ [Herv.i.O.] as they receive video-tapes of weddings, television pro-

65 Solomon 2008: 79.

66 Vgl. Solomon 2008: 79.

67 Vgl. Greve 2003: 247.

68 Vgl. Hanrath 2011: 20.

69 Vgl. Greve 2003: 247f.

grammes and concerts from Kurdistan; tapes of events in the Diaspora are also sent back home.«⁷⁰

Das Interesse der Diaspora-Communitys gilt hierbei den gesamten Erscheinungen kurdischer Kultur, wie sie in den zu unterschiedlichen Ländern gehörenden Gebieten, ausgedrückt in unterschiedlichen Sprachen, gelebt werden.⁷¹

3.2 Beobachtungen: kurdische Konzerte in Deutschland

Über die Jahre besuchte ich einige kurdische Konzerte in Köln und Berlin. Ein paar der Beobachtungen möchte ich hier zur näheren Charakterisierung des Kulturlebens präsentieren.

Von allen Konzerten, die ich im Rahmen meiner Studie besuchte, waren die kurdischen die lebhaftesten. Der Spaß des Publikums an den Veranstaltungen war hier bemerkenswert groß. Eine wichtige Rolle spielte dabei stets der gemeinsame Tanz: Häufig erlebte ich es, dass Konzertbesucher/-innen sich an den Händen fassten, die Arme im Rhythmus vor und zurück bewegten und anfangen, in einer Reihe zu tanzen. Schnell schlossen sich ihnen dann andere an; wer die Tanzschritte nicht beherrschte, durfte trotzdem mittanzen. Man musste nur eine Hand am Ende der Reihe zu fassen kriegen, seine andere Hand dem nächsten potentiellen Tänzer bzw. der nächsten potentiellen Tänzerin hinhalten und dabei mit den Füßen einigermaßen den Rhythmus halten.

Das erste Mal bekam ich eine ausgestreckte Hand zu fassen und wurde in den Reihentanz gezogen, als ich im Juni 2015 Mehmet Akbaşs Auftritt auf dem Kölner Festival »Birlikte« besuchte (zu Mehmet Akbaş siehe Kapitel 3.3.2). Es handelte sich um ein großes Open-Air-Fest mit zahlreichen Bühnen und verschiedensten Musizierenden. Mehmet's Bühne lag jedoch etwas abgelegener als die meisten anderen und so fanden sich hier eher weniger zufällig vorbeischlendernde Festivalbesucher/-innen ein. Das befreundete Fanpublikum, das extra nach Mehmet's versteckter Bühne gesucht hatte, und das die Kunst des Reihentanzes bereits beherrschte, dominierte auf dieser Wiese. Es war ein sonniger Tag, wir waren umgeben von Essens- und Getränkständen und

70 Blum/Hassanpour 1996: 331.

71 Vgl. Blum/Hassanpour 1996: 331.

von feiernden Menschen, und so war ich nicht verwundert über den spontanen Tanz und die ausgestreckte Hand – es passte für mich in die Festivalstimmung. Erst später begriff ich, wie typisch der Reihentanz für kurdische Konzerte im Allgemeinen ist.

Im April 2017 besuchte ich ein Konzert von Sakîna Teyna und dem Anadolu Quartet im Atze-Musiktheater in Berlin (zu Sakîna Teyna siehe Kapitel 3.3.3). Sakîna, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Geschichte der Kurden in den deutschsprachigen Gesellschaften bekannt zu machen, hatte ich zuvor mehrfach im Rahmen von Konzertveranstaltungen kultureller Begegnung auftreten sehen, beispielsweise bei der interkulturellen Nevroz-Feier einer evangelischen Kirche.

Im Atze-Musiktheater traten sie und das Anadolu Quartet jedoch nicht mit mehreren anderen Bands und Kulturbotschaftern und Kulturbotschafterinnen im Rahmen eines kulturpolitischen Projektes auf, sondern als Headliner eines abendfüllenden Konzertprogramms mit Vorband. Im Publikum saß diesmal eine kurdische Fangemeinde, die sichtlich emotional gerührt von der Musik war. Ich kannte den Veranstaltungsort bereits von Theateraufführungen (es handelt sich um einen mittelgroßen Theatersaal), die Tickets waren vergleichsweise teuer gewesen und insgesamt hatte ich vor Konzertbeginn im Theaterfoyer den Eindruck gewonnen, die Leute kämen her im Sinne eines gediegenen abendlichen Ausgehens. Als im späteren Verlauf des Abends die Bühne von ein paar Konzertgängerinnen gestürmt und ein Reihentanz gestartet wurde, mit ausgestreckten Händen in Richtung des restlichen Publikums, von dem sich Teile auch spontan anschlossen, war ich ehrlich überrascht. Auf der Wiese vor Mehmet Akbaşı Festivalbühne war mir dies stimmig vorgekommen. Im bestuhlten Theatersaal, in dem alles wohlorganisiert schien, von den gedruckten Hochglanz-Konzertpostern bis hin zur professionellen Beleuchtung der Bühne, jedoch war mir dies auch knapp zwei Jahre nach Mehments Konzert noch neu. Das Konzertpublikum tanzte wohlgermerkt nicht vor der Bühne – auch das hätte ich in einem bestuhlten Saal schon eher ungewöhnlich gefunden –, sondern auf der Bühne, um Sakîna und das Anadolu Quartet herum. Die Stimmung im Saal war fantastisch und die Musiker/-innen strahlten. Hier wurde kurdische Kultur wirklich gelebt.

3.3 Portraits kurdischer Musikschafter

Mithilfe von fünf detaillierten Portraits kurdischer Musikschafter möchte ich nun einen genaueren Einblick in das Community-Leben samt seiner Konzertorganisation ermöglichen.

3.3.1 Musikerportrait Nurettin Kanoğlu alias Ardil Ariya

Mein erster kurdischer Interviewpartner war Nurettin »Nuri« Kanoğlu, ein kurdischer Sänger und Bağlama-Spieler. Ich hatte ihn kennen gelernt, als er in meinem Interview mit Kemal Sahir Gürel übersetzt hatte. Das Interview mit ihm selbst fand im Juni 2015 – einem hoffnungsvollen Monat für die Kurden – in seiner Wohnung in Köln-Mülheim im Beisein seiner Frau und seiner Tochter, zu dem Zeitpunkt ein Baby, statt.

Nurettin ist in Büyükbeşkavak, einem Dorf in der Nähe Konyas, aufgewachsen. Während seiner Kindheit hatte er wenig Kontakt zum eigenen Vater, da dieser sich aus politischen und wirtschaftlichen Gründen nicht im Heimatland aufhalten konnte, sondern mal in Deutschland, mal in der Schweiz lebte. Aus humanitären Gründen war sein Asylantrag bewilligt worden. Nurettin gibt jedoch heute an, der Hauptgrund für die Immigration seines Vaters sei wirtschaftlicher Natur gewesen: Von Europa aus habe er sowohl seine Herkunftsfamilie als auch seine eigene kinderreiche Familie ernähren sollen. Die Verdienstmöglichkeiten in der Türkei selbst waren ihm und seiner Familie aus Gründen der Diskriminierung der kurdischen Identität bedrohlich stark eingeschränkt worden.

Nurettin besuchte die Schule in Anatolien und wurde hier aufgrund seiner Singstimme für die musikalische Gestaltung festlicher Zeremonien ausgewählt.

1995 zogen er und seine Familie zum Vater nach Deutschland nach. Zunächst kam die Familie in Königswinter unter. Nurettin beendete hier seine Schullaufbahn und studierte später Bauingenieurwesen in Aachen und Köln.

Während seiner Studienzzeit war Nurettin in kurdischen Studentenvereinen in Deutschland aktiv und machte hauptsächlich als Funktionsmusiker von sich Reden: Er war hier für die musikalische Untermalung verschiedener politischer und/oder kultureller Vereinsveranstaltungen zuständig und trat des Weiteren auf Hochzeiten auf. Mal spielte er hierbei solo (nur Gesang und Bağlama-Spiel), gelegentlich trat er auch mit einer Band mit westlichen Instrumenten (Gitarre, Bass, Schlagzeug) auf. Er gibt an, deutlich lieber auf Kur-

disch als auf Türkisch zu singen, und sagt zudem aus, seine Begleitmusiker/-innen seien über die Jahre fast immer Kurden gewesen, er habe jedoch auch über längere Zeit mit einem türkischen Gitarristen zusammengearbeitet. Bis heute singt Nurettin meistens auf Einladung kurdischer Institutionen. Er erzählte im Interview aber auch, dass ein paar türkischsprachige Songs, die er gesungen und bei YouTube hochgeladen habe, sich der Beliebtheit beim türkischen Publikum erfreuen würden.

Bezüglich meiner Frage, ob er sich politisch in Deutschland engagiere, verwies Nurettin erneut ausführlich auf seine Tätigkeiten in kurdischen Kulturvereinen – wie auch für meine anderen kurdischen Interviewpartner/-innen scheinen für ihn der Erhalt kurdischer Kultur und der politische Kampf Hand in Hand zu gehen.

»Bis ich angefangen [habe], zu arbeiten, da hatte ich Zeit und da habe ich mich auch politisch sehr engagiert. Wie gesagt, während des Studiums [...] war ich in diesem kurdischen Studentenverband tätig, da war ich in kurdischen Kulturvereinen. [...] Da habe ich zum Beispiel auch 2003 angefangen, so Musikunterricht zu nehmen, also Gitarrenunterricht, Saz-Unterricht und Gesangsunterricht. Nach [ein] paar Jahren habe ich dann angefangen, auch die Kinder zu unterrichten und habe das auch, diese Tätigkeit, fünf Jahre lang gemacht. [...] Indirekt auch immer mit der Politik hat man 'was zu tun, weil wir sind immer auf politische Veranstaltungen eingeladen worden. [...] Also, ich sag' mal so: Dieser Verein, da hat man zwar hauptsächlich jetzt sich kulturell beschäftigt, aber die meisten Sänger, die da waren, [...] die hatten mit diesen politischen Vereinen [zu tun]. Die waren auch sehr aktiv da tätig. Und die Leute, die uns besucht haben, waren meistens Kurden, die auch sehr politisch aktiv waren in Deutschland. Also, so war unser Alltag sowohl von Kultur, von Musik, als auch natürlich von Politik geprägt.«

Ich hatte ihn jedoch in einem völlig anderen Kontext kennen gelernt: 2015 nahm Nurettin unter dem Namen Ardil Ariya ein Soloalbum in Kemal Sahir Gürels Tonstudio auf, mit dem er sich von der Funktionsmusik entfernen wollte. Während des Interviews mit Kemal, für das er übersetzt hatte, war mir bewusst geworden, wie repräsentativ die Kooperation der beiden für die Aktivitäten in Kemals Studio im Allgemeinen waren, und so widmete ich mich einen Monat später im Interview mit Nurettin selbst auch explizit dieser Produktion.

Bei der Produktion handelte es sich um Nurettins Debütalbum; er finanzierte es selbst. Von zehn Stücken waren laut seiner Angabe neun Neukom-

positionen, eines traditionell. Von den Neukompositionen hatte er für zwei die Texte selbst geschrieben, für die anderen traditionelle kurdische Gedichte vertont. Kemal nutzte als Nurettins Produzent und Arrangeur seine Kontakte in der Türkei, um dort zusätzliche Musiker/-innen für die Aufnahmen zu gewinnen.

»Wir haben zusammen entschieden, bei welchem Lied [...] welche Instrumente dann halt spielen sollen. Und so haben wir die komplette[n] Instrumente in Istanbul von den Profi-Musikern spielen lassen. [...] Also nicht mit meiner eigenen Band. [...] In meiner Band habe ich nur drei, vier Instrumente, aber in meinem Album haben wir schon über 15 verschiedene Instrumente spielen lassen. Es war nicht möglich innerhalb der Band.«

Auf die Frage, ob er mit seiner Musik einen politischen Anspruch verfolge, antwortete Nurettin, dass er dies früher getan habe und sich für die Zukunft auch wieder vorstellen könne, mit dem erwähnten Debütalbum jedoch einfach einmal nur als Künstler wahrgenommen werden wolle. Er beschrieb mir dies als eine sehr bewusste Entscheidung und sagte, es sei ihm klar, dass dies die Vermarktung erschweren werde.

»[Das Album wird] ›Die Farben der Liebe‹ heißen. Ich habe nur einfach mir als Thema einfach nur jetzt die Liebe vorgenommen und wollte mit meinem ersten Album nicht unbedingt irgendwelche politische[n] Motive nutzen, um an die Leute heranzukommen. Ich wollte einfach erst mal mein Talent, meine Stimme, einfach so auf dem Markt, sagen wir mal, testen lassen, ohne dass jemand [...] aus 'nem politischen Motiv irgendwie zuhört. [...] Es würde [...] die Sache viel einfacher machen, wenn ich irgendwelche politischen Motive [verwenden würde]. Die kurdische Freiheitsbewegung und die Leute, die da natürlich ihr Leben dafür geopfert haben, da könnte ich auch 'n Lied über die singen. Das würde wahrscheinlich mir einige Sachen erleichtern, aber ich wollte nicht das für mein[en] eigene[n] Profit irgendwie nutzen. Ich hab' gesagt: Nee, so die Leuten sollen erst mal mich für meine Musik bewerten. Einfach so neutral erst mal.«

Hierbei ist es für ihn von Vorteil, nur ein semi-professioneller Musiker zu sein.

»Ich habe gearbeitet, ich habe studiert und Musik war einfach für mich 'ne Leidenschaft, aber ich wusste: Ich will später eigentlich mein Geld nicht mit der Musik, sondern mit meinem Beruf verdienen, weil wenn man mit der

Musik Geld verdient, muss man nur das machen, was 'nem Publikum gefällt oder was zurzeit so ›in‹ ist. [...] Ich] mache gerade die Musik, die mir gefällt und [die] aus dem Herzen kommt.«

Als Kurde hat er in Deutschland jedoch nicht nur Vorteile – wie etwa den Zugang zum vielseitigen Vereinsleben mit dem verbundenen Musikmarkt – erlebt, sondern war auch erneut Diskriminierung ausgesetzt. So berichtet er, in seiner Studienzeit mehrfach von türkischen Ultranationalisten fast verprügelt worden zu sein.

Wenn er Deutschen ohne Vorkenntnis zur Gesellschaft der Türkei erklären wollte, dass er zwar aus der Türkei kommt, aber nicht türkischer Herkunft ist, so stieß er, laut eigener Aussage, zudem nicht immer auf Interesse. Gelegentlich sah er zwar auch Deutsche ohne biographischen Bezug zur Türkei auf kurdischen Veranstaltungen – z.B. Mitglieder der Linkspartei –, doch dies blieb eher die Ausnahme. Sehr zufrieden ist er nun mit der Entwicklung, dass es auf Veranstaltungen für kurdische und/oder alevitische Zwecke in Deutschland mittlerweile häufig auch Slogans, Plakate und Banner in deutscher Sprache gibt, da er sich hiervon eine Öffentlichkeitswirksamkeit erhofft.

Nurettin war, was die politische Lage der Kurden angeht, bei unserem Interview sehr optimistisch – es sei hinzugefügt, dass das Gespräch am Tag nach dem beeindruckenden Wahlergebnis der HDP im Juni 2015 stattfand. So sagte er hier:

»Einiges hat sich jetzt ins Positive verändert. Man ist jetzt mutiger, man redet jetzt wirklich offen, zum Beispiel, über Probleme. [...] Ich denke mal schon, dass die Menschen einfach in der Türkei auch müde sind von diesen Polarisierungen: ›Du bist Türke, ich bin Kurde, du bist das!‹ [...] Die wollen jetzt einfach, ja, europäischen Standard leben. [...] Die wollen 'was von ihrem Leben haben und nicht ständig irgendwie im Kampf weiterleben. Ich denke mal, so in [den] nächsten hoffentlich so zwanzig, dreißig Jahren hat die Türkei auch diese Standards [wie] in Europa erreicht.«

Seine eigene Musik wollte er auch gerne in der Türkei verbreiten. Konkrete Schritte in die Richtung hatte er jedoch noch nicht unternommen.

Als ich knapp zwei Jahre später noch einmal per E-Mail in Kontakt mit Nurettin stand und fragte, wie sich die Vermarktung seines Albums ergeben habe, antwortete er (zitiert aus einer E-Mail vom 1.3.2017):

»Mein Album wurde Ende 2015 veröffentlicht. Leider zu einem Zeitpunkt, wo im türkischen Kurdistan der üble Krieg wieder angefangen hat. Deswegen habe ich keine Promo gemacht.«

Die Tendenz, in Situationen der Trauer die Werbung für die eigene Musikkarriere einzustellen, habe ich in kurdischen Kreisen mehrfach beobachtet. Ähnliches hierüber sagte auch Sakîna Teyna (siehe zu ihr Kapitel 3.3.3). Aus Solidarität zu in der Türkei lebenden Kurden lassen Musiker/-innen es mitunter zu, dass auch ihre in der Diaspora ausgelebten Musikkarrieren Schaden durch die Geschehnisse in der Türkei nehmen.

3.3.2 Musikerportrait Mehmet Akbaş

Mehmet Akbaş ist ein kurdischer Sänger, welcher mir von Kemal Sahir Gürel als weiterer Interviewpartner empfohlen worden war. Als Ort für unser Interview, was am 13.6.2015 stattfand, wählte er das Café »Goldmund« in Köln-Ehrenfeld aus.

Mehmet ist in Diyarbakır aufgewachsen, zog jedoch nach seinem Studium der Bautechnik im Jahr 2001 nach Istanbul. Nachdem er bereits als Jugendlicher bei Schulkonzerten aufgetreten war, bekam er hier ein Stipendium für Unterricht in klassischem Gesang angeboten. Er wurde Leadsänger einer Band, welche in seiner Muttersprache Zaza musizierte und vom mesopotamischen Kulturzentrum Unterstützung erhielt.

Ende 2004 kam Mehmet mit seiner Band für ein Konzert auf einem kurdischen Kulturfestival in Gelsenkirchen nach Deutschland. Seine geplante Rückkehr in die Türkei bereitete ihm Sorgen: Seit Längerem versuchte er dort, dem verpflichtenden türkischen Militärdienst zu entgehen, da er befürchtete, von türkischen Militärangehörigen als kurdischer Mann missandelt zu werden. Sein kleiner Bekanntheitsgrad als Musiker erhöhte für ihn die Gefahr, als Verräter eingestuft zu werden: Sich offen zum kurdischen Kulturleben zu bekennen, führt nicht selten dazu, als Separatist bewertet zu werden und schwerwiegende Konsequenzen ertragen zu müssen. Am Tag des Konzerts in Gelsenkirchen wusste Mehmet, bei seiner Rückkehr in die Türkei würde er seinen ablaufenden Pass verlängern lassen müssen – ein Amtsbesuch, der das sofortige Einziehen zum Militärdienst zur Folge haben könnte. Obwohl er nie zuvor in Deutschland gewesen war und nach wie vor eine Wohnung in Istanbul hatte, beschloss er spontan, in Deutschland zu bleiben.

Mittlerweile lebt Mehmet in Köln und verfolgt hier eine Solokarriere mit wechselnden Begleitmusikern und Begleitmusikerinnen, von der er jedoch nicht leben kann. Verschiedene Nebentätigkeiten ermöglichen ihm, seine musikalischen Ambitionen weiterhin zu verfolgen. Seine erste Zeit in Deutschland beschreibt er wie folgt: Vormittags habe er einen Deutsch-Sprachkurs besucht, danach in einem Café bis 22:30 Uhr gearbeitet, wonach er zu Musikproben gegangen sei. Ab 6 Uhr morgens habe er eine Kneipe putzen müssen, um finanziell zu überleben. Mittlerweile ist er etablierter und weniger auf Jobs neben seinen musikalischen Aktivitäten angewiesen. Ganz ohne Zuverdienste kommt er jedoch nicht aus.

Zunächst halfen Mehmet vor allem Kontakte aus der Türkei dabei, sich in Deutschland einen Namen als Musiker aufzubauen: Seine Premiere als Solokünstler gab er beim Edelweißpiratenfestival in Köln, bei dem auch persische Musikschafter, welche ebenfalls vorher am mesopotamischen Kulturzentrum in Istanbul aktiv gewesen waren, auftraten. Hieraufhin wurde er zu weiteren Festivals, wie bspw. einem kurdischen Filmfestival, als Musiker eingeladen.

Mittlerweile veranstaltet Mehmet viele Konzerte selbst und kümmert sich auch selbst um die Werbung. Dass er bei der Organisation auf sich alleine gestellt ist, ist seiner Aussage nach der Tatsache geschuldet, dass Musikagenturen aus den Diaspora-Communitys der Türkei keine Kurden in ihr Programm aufnehmen wollen. Dadurch bleibt er sich seiner Rolle des politisch Unterdrückten auch in Deutschland stets bewusst. Er sagt:

»Wir haben keinen Status. Deshalb unsere Musik, auch, hat keinen Status in der Welt. Und wir müssen tausend Mal mehr kämpfen als andere Musiker. [...] Das war ein Kampf für mich, auch ein Kulturkampf. Sowieso: Wir sind politisch! Wir sind Kurden und wir wollen unsere Wahrheit zeigen der Welt. Und das war auch ein Teil davon, als Musiker für meine Kultur kämpfen.«

Andererseits möchte Mehmet auch nicht für rein kurdische Organisationen spielen und seine Musik nicht konkreten politischen oder traditionell-feierlichen Anlässen widmen, sondern als Künstler bestehen, wodurch ihm wiederum Verdienstmöglichkeiten innerhalb der kurdischen Communitys in Deutschland verwehrt bleiben.

»Ich kann nicht nur mit Musik leben. Bei Kurden das ist auch problematisch. Wenn du machst keine politische Musik oder keine dieser Hochzeitsmusik,

dann du bist nicht kommerziell. Du hast etwas Sorgen über Kunst. Das macht dein Leben sehr schwierig.«

Mehmet versucht, ein internationales, künstlerisch interessiertes Publikum anzusprechen. Daher entschied er sich, auf Deutsch und Englisch für seine Konzerte zu werben, anstatt nur auf Kurdisch oder Türkisch wie so viele andere Musiker/-innen in Köln. Gelegentlich passt er sein Image zudem den Erwartungen des herkunftsdeutschen Konzertpublikums an. Als Beispiel hierfür möchte ich die Werbung für den Abend »Sharq-î Project: Songs of Middle East« anführen. Bei diesem Konzert in der evangelischen Martin-Luther-Kirche in Köln, die für Konzerte mit Musikschaffenden aus unterschiedlichen Teilen der Welt bekannt ist, sang er hauptsächlich kurdische Lieder, jedoch auch einige aus den Traditionen der Armenier, Perser, Assyrer und Araber.

Abbildung 3: Ankündigung von Mehmet Akbaş für das Konzert
»Sharq-î Project: Songs of Middle East«⁷²

Sa. 10. Jan. 2015
Lutherkirche Südstadt
Martin-Luther-Platz 4
50677 Köln
Eintritt: 15 € AK
VVK: 12 € + Gebühr bei KölnTicket



Mit viel Humor beschrieb Mehmet mir, wie er sich das Konzept für die Konzert-Werbung überlegt hatte:

»Ich wollte etwas politisch auch sagen. Kurdische Kleidung, kurdische internationale Farben, aber die Lieder aus dem Mittleren Osten. Und dieses Plakat war überall. Sieht ein bisschen exotisch aus, diese Idee ist ein bisschen von Orientalismus auch [geprägt] und hat funktioniert! In Europa, leider. Leider! [...] Nur das hat funktioniert. Ich hatte nur diese Möglichkeit.«

72 <http://heyevent.de/event/hd3ins7ccw532a/mehmet-akbas-bandsharq-i-project-songs-of-middle-east> [Datum des letzten Zugriffs: 9.6.2017].

Zudem sagt er aus, sein herkunftsdeutsches Publikum komme zu seinen Konzerten, um etwas über Kultur zu lernen. Die Meisten würden sich im Voraus darüber informieren, was es bedeute, zu einem kurdischen Konzert zu gehen, und durch das Konzert noch mehr erfahren wollen. An Abenden wie dem des »Sharqu-î Project« gibt Mehmet, um dem Publikum diesen Wunsch zu erfüllen, zwischen den Liedern Informationen hierzu. Menschen zu erreichen, die sich nicht sowieso über die kurdische Kultur informieren möchten, gelingt ihm, laut eigener Aussage, nicht.

»Die europäische Gesellschaft ist so: Die sind [eine] gebildete Gesellschaft, normalerweise. Sie wissen, wohin sie gehen. [...] Vorher, sie informieren sich etwas. [...] Bei Konzerten, wir erklären etwas über Kultur oder über Lieder oder so: [...] Was bedeutet das? Was erklärt dieses Lied? Von welcher Religion? Ist das ein Mystik-Lied oder ein Tanzlied oder ein alevitisches Lied oder sunnitische Lied oder so? [...] Europäische Menschen, wenn sie haben keine Ahnung, sowieso, sie kommen nicht. Sie sind nicht dabei.«

Mehmet wird mittlerweile auch zu Konzerten in anderen Teilen Europas eingeladen und tritt außerdem regelmäßig in der Türkei auf.

Unser Interview fand am Vortag eines Auftritts in Köln statt: vor jenem auf dem in Kapitel 3.2 bereits erwähnten Sommerfest »Birlikte«. Das Fest wird alljährlich in der Keupstraße in Köln-Mühlheim veranstaltet, in der viele Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei leben und arbeiten, und in der im Jahr 2004 ein rechtsextremistischer Anschlag verübt wurde. Das Fest – mit einer großen Konzertreihe – soll symbolisieren, dass Taten des Grauens und Gefühle des Misstrauens nun überwunden sind. Menschen aus der Türkei und Herkunftssdeutsche leben hiernach nun friedlich zusammen (*birlikte* = dt. zusammen).

Mehmet war eingeladen, auf dem Friedensfest aufzutreten, bemängelte jedoch, der einzige kurdische Musiker zu sein – und das obwohl insgesamt 500 Künstler/-innen angekündigt waren, viele davon mit biographischen Hintergrund aus der Türkei. Erschwerend hinzu kam für ihn, dass er auf einer sehr kleinen, abgelegenen Bühne der insgesamt 30 verschiedenen Bühnen auftreten sollte. Die Veranstalter bezahlten die Musiker/-innen zudem nicht, was für kommerziell erfolgreiche Musiker/-innen der Stadt Köln kein Problem darstellte, ihn jedoch fast vom Auftreten abgehalten hätte, da er als Solosänger Begleitinstrumentalisten oder Begleitinstrumentalistinnen engagieren musste, welche ebenfalls große Schwierigkeiten haben, sich mit Musik finanziell zu halten. Der Spielraum, was den Musikschaffenden finan-

ziell realisierbar erschien, war hierdurch sehr klein. In diesem Fall jedoch hatte Mehmet Glück gehabt: Er hatte Instrumentalisten gefunden, die bereit waren, ohne Bezahlung mit ihm auf dem Fest aufzutreten.

Der besagte Auftritt am Tag nach dem Interview verlief sehr gut. Obwohl die Bühne abgelegen platziert war, fand sich ein relativ großes Publikum zusammen, jedoch hatte ich den Eindruck, dass ein nicht unbeachtlicher Teil der Leute gezielt gekommen war. Es gab weniger zufällige Konzertbesucher/-innen als an den zentraler gelegenen Bühnen. Obwohl das Fest ansonsten zahlreich von Deutschen ohne biographischen Bezug zur Türkei besucht wurde, schien sich vor Mehments Bühne eher ein türkisch-kurdisches Insider-Publikum zu versammeln. Ich traf einige Bekannte, auch Nurettin Kanoğlu, vor Mehments Bühne und deutete dies als Zeichen dafür, dass die Vernetzung innerhalb der kurdischen Musikszene Kölns gut ausgebaut ist.

Dennoch finde ich es bedauerlich, dass selbst bei der Organisation eines politischen Festes, das die Menschen mit Migrationshintergrund aus der Türkei in Deutschland würdigen soll, übersehen wird, dass ca. ein Drittel dieser Menschen kurdischer Abstammung ist. Mehmet selbst sieht die Realität der in Deutschland lebenden Menschen aus der Türkei auf dem Fest »Birlikte« als nicht gut repräsentiert an. Er sagte im Interview: »Das ist etwas von oben, das ist nicht zivil.« Dies als politisches Event auszugeben empfinde er als ein »bisschen leicht«.

Zu der Frage, ob er selbst sich als politisch ansehe, antwortete Mehmet zunächst, dass er nicht Mitglied in einer Partei oder einem Verein sei, fügte dann jedoch hinzu:

»Als Person, ich bin politisch. Ich bin sehr politisch. Ich bin Kurde! In der Welt, wenn du singst auf Kurdisch, wenn du machst kurdische Musik, sowieso, du bist politisch. [...] Ich kämpfe für meine Wahrheit, für unsere Kultur, unseren Status. [...] Wir wollen [einen] Status haben!«

Probleme mit dem mangelnden Status ergaben sich für Mehmet in der Vergangenheit jedoch nicht nur bei der Organisation von Konzerten, sondern ebenfalls bei der Produktion von CDs. 2012 veröffentlichte er ein Doppelalbum, von dem ein Album in Deutschland, eines in der Türkei aufgenommen wurde. In den Musikläden der Türkei ist seine CD unter der Rubrik der »ethnischen Musik« (entspricht laut Mehmet unserer Kategorie der »Weltmusik«) zu finden, neben Alben von Europäern, Südamerikanern etc., anstatt der Musik der Türkei zugeordnet zu sein. Dieses Labeling kann zwar als befremdlich angesehen werden, da Mehmet in der Türkei geboren wurde und auf-

gewachsen ist und zudem anatolische Musik macht, bietet ihm jedoch die Möglichkeit, überhaupt seine CD in der Türkei zu vermarkten. Ähnlich wie er sich in Deutschland auf orientalistische Bilder einlässt, um sich einen kleinen kommerziellen Erfolg zu ermöglichen, hebt er hier nun die Produktion in Deutschland hervor, um die Auswirkung von Inlandskonflikten der Türkei bei der Vermarktung abzuschwächen. Er sagt:

»Die Leute, sie haben Interesse für [...] Produktionen aus Europa, so Deutschland. [...] Wenn du machst etwas mit europäischen Produkteuren oder so, sie finden [das] sehr interessant.«

Bezüglich der Organisation von Konzerten innerhalb Deutschlands hebt Mehmet hervor, wie groß die Freiheiten und die Möglichkeiten für Musiker/-innen seien, vorausgesetzt diese seien zahlungskräftig: Räumlichkeiten müssten gemietet und bezahlt werden, eine weitere Selektion finde nicht statt, wohingegen er in der Türkei trotz Möglichkeit, zu zahlen, an manchen Orten als Kurde nicht spielen dürfe.

Ein Leben in der Türkei zieht er nicht mehr in Betracht.

Das Leben in Deutschland ermöglicht es Mehmet zudem, mit Menschen aus anderen Kulturen zu kooperieren, auch mit anderen Kurden. Bei einem weiteren Konzert von ihm, das ich im März 2015 im »Kulturbunker« in Köln besuchte, spielte er u.a. zusammen mit Rony Barrak, einem Darbuka-Spieler aus dem Libanon, welcher zu Gast in Deutschland war, und mit Nurê Dlovanî, einer Violinistin und zudem armenischen Kurdin, die wie er in Köln lebt. Über Zusammenschlüsse mit Kurden aus anderen Ländern sagt er:

»In Europa, wir haben [die] Einheit geschafft. [...] In Kurdistan nicht, aber in Europa haben wir das.«

Insgesamt scheinen mir kurdische Musiker/-innen innerhalb Deutschlands sehr gut miteinander vernetzt zu sein. Bei meiner späteren Interviewphase in Berlin traf ich Mehmet wieder – er kannte natürlich auch die kurdischen Musiker/-innen dort und war von einem von ihnen für ein gemeinsames Konzert eingeladen worden.

3.3.3 Musikerinportrait Sakîna Teyna

Sakîna Teyna ist eine kurdisch-alevitische Sängerin aus Varto (Provinz Muş). Das Alevitum nimmt in ihrem Leben nicht die Funktion einer Religionszugehörigkeit ein, sondern die der Zugehörigkeit zu einer kulturellen Gruppe.

Ihre Muttersprache ist Zaza. Fast alle Musiker/-innen, die ich gefragt hatte, wen ich für meine Studie interviewen könnte, hatten auf sie verwiesen. Und so fand unser Interview am 15.3.2016 im »Restaurant LyLy« am Alten Markt in Köln statt. Sie kam in Begleitung einer ebenfalls kurdischen Freundin. Die von Sakîna vorgeschlagene Location kannte ich bereits von vorangegangenen Abenden mit meinem türkischen Chor. Es ist ein beliebter Treffpunkt für links ausgerichtete Kurden und Türken in Köln.

Sakîna sagt aus, in der Türkei aus vier Gründen, die alle mit dem Buchstaben »K« beginnen, diskriminiert worden zu sein: als *Kürt* (Kurdin), *Kızılbaş* (Alevitin), *Komünist* (Kommunistin) und *Kadın* (Frau).

Musik spielte in Sakînas Leben schon früh eine Rolle: Als kleines Kind versuchte sie bereits, zur Musik ihrer vier Saz-spielenden Brüder zu singen. In der Grundschule wurde sie für den offiziellen Schulchor ausgewählt. Heute betrachtet sie es mit Bedauern, dass sie dort immer türkisch-nationale Marschlieder singen musste. Auch auf der weiterführenden Schule und der Universität sang sie bei Veranstaltungen. Außer bei Hochzeitsfeiern, so sagt sie, habe es hierbei aber keine kurdische Musik gegeben – das kurdische Repertoire habe sie erst später kennen gelernt.

Die Diskriminierung, die sie selbst in ihrer Jugend erlebte und bei ihren Mitmenschen mit ansah, beschreibt Sakîna als sehr groß. In der Schule bekam sie einen strengen türkischen Nationalismus gelehrt; das zu Hause Erlebte schien hierzu aber nicht zu passen. Gelegentlich erwischte sie ihre Mutter dabei, wie sie den kurdischen Radiosender Eriwan aus Armenien hörte und dabei weinte. Doch sobald die Mutter sie entdeckte, schaltete sie den Radiosender aus und duldet keine Fragen hierzu. Auch als Sakînas älterer Bruder versuchte, mit den Eltern konkret über die kurdische Identität zu sprechen, wurden alle Fragen abgewehrt. Sakîna beschreibt die Erkenntnis, nicht zu wissen, wer die eigenen Eltern in Wahrheit seien und was sie täten, als verwirrend.

In den 1980er Jahren bekam Sakîna als Kind mit, wie ihr Nachbar, ein Lehrer, wegen »politischen Engagements« gefoltert wurde. Sie begleitete ihre Mutter zu Krankenbesuchen und sah den schwerverletzten Mann. Eines Tages hörte sie schließlich dessen Tochter laut schreien; in diesem Moment wurde der Mann ermordet. Zudem waren die Cousins ihrer Mutter Guerilla-Kämpfer, weshalb deren gesamte Familien regelmäßig inhaftiert wurden. Ein 8-jähriger Cousin wurde laut Sakînas Beschreibung vom Militär, während er zusehen musste, wie die eigene Mutter gefoltert wurde, dazu genötigt, Aussagen über den Vater zu treffen. Um der Mutter zu helfen, sagte das verängstigte

Kind die gewünschten Dinge aus – sie wurde daraufhin vom Militär mitgenommen. Sakîna berichtete im Interview von einigen Fällen wie diesen; Ergebnisse der Art scheinen eine Schlüsselrolle in ihrer Identitätsentwicklung gespielt zu haben.

Als sich Sakîna schließlich um einen Studienplatz bewarb, wurde ihr ein Universitätsplatz in Edirne zugeteilt – am anderen Ende des Landes, 26 Busstunden entfernt von Varto. Sie erzählte mir, wie sie sich um einen Platz im Studentenwohnheim dort bemüht habe und man ihr geantwortet habe, für »Terroristen« aus kurdischen Gebieten gebe es keine Betten. Dies machte das Studieren in Edirne für sie geradezu unmöglich. Zwar zog sie dorthin, jedoch konnte sie sich dem Studium nicht richtig widmen.

Von einer Gruppe linker Studenten (kurdische und türkische Linke), die Kultur- und Bildungsaktivitäten organisierten, wurde sie schließlich eingeladen, auf Veranstaltungen zu singen. Somit begann ihr politisches Engagement mit Musik. In der Nachbarstadt Tekirdağ sang sie erstmals ein Konzert auf Kurdisch. Da die Polizei einschreiten wollte, musste sie jedoch von einem Auto schnell weggebracht werden. Über das Singen in kurdischer Sprache generell sagt sie:

»Die anderen schauen dich immer politisch [an]. [...] Du sprichst Kurdisch – das ist Politik. Du singst auf Kurdisch – das ist Politik. Egal, was du singst. Da kannst du ein Liebeslied singen, aber du bist »Terroristin«, weil du auf diese[r] Sprache singst. [...] Du kannst nicht weglaufen. Das ist ein Teil von deinem Leben.«

Sakîna beschrieb mir, wie die Leute in Edirne davon träumten, nach Istanbul zu gehen, da die Stadt für größere kulturelle und politische Veranstaltungen, welche zudem häufiger positiv verliefen, bekannt war. Sie ergatterte schließlich einen Praktikumsplatz in Istanbul und tauchte hier in die kurdische Musikszene ein. Das Singen auf politischen Veranstaltungen kam ihr laut eigener Aussage jedoch irgendwann zu passiv vor, sodass sie sich mehr und mehr inhaltlich an den politischen Veranstaltungen beteiligte. Dies war so zeitaufwendig, dass sie die musikalische Laufbahn zugunsten des politischen Engagements vernachlässigte.

Jahrelang sang Sakîna nur noch zum Spaß für Genossen und Genossinnen; Konzerte gab sie keine mehr. Ihr nun aktiveres politisches Engagement führte jedoch dazu, dass sie dem türkischen Staat auffiel und sich zunehmend bedroht fühlte. Letztendlich bat Sakîna in europäischen Ländern um politisches Asyl – in Österreich wurde ihr Antrag akzeptiert.

Heute lebt Sakîna in Wien, ihr musikalisches Engagement betreffend ist sie jedoch auch in Deutschland verwurzelt, insbesondere in Köln. Sie sagt hierzu:

»Deutschland war für mich [...] wichtig. Es gab sehr viele Studio-Möglichkeiten in Köln. Köln ist wirklich eine sehr, sehr super lebendige Stadt. Du kannst alles finden. Es gibt sehr viele Aktivitäten – kulturelle, künstlerische Aktivitäten auch –, deswegen wollte ich hier sein. Und ja, ich habe meine erste CD-Aufnahme auch in Köln gemacht.«

Sakîna singt in drei verschiedenen musikalischen Projekten: »Sakîna and Friends« (lokal in Wien angesiedelt), gemeinsam mit dem »Anadolu Quartet« (welches für die Zusammenarbeit mit ihr projektweise aus der Türkei ange-reist kommt) und »Trio Mara« (gemeinsam mit der in Köln lebenden Geigerin Nurê Dlovanî, die bereits im Kapitel über Mehmet Akbaş erwähnt wurde, und Nazê Îşxan, einer Pianistin, die in Hannover wohnt, – beide auch Kurdinnen, jedoch aus Armenien).

Sakîna bezeichnet es als einen langjährigen »Traum«, eine kurdische Frauenband zu gründen, und beschreibt die Zusammenarbeit wie folgt:

»[Ich mache das] so wegen meine[r] ethnische[n] Identität und natürlich Geschlechtsidentität auch, sexuelle Identität auch, das ist ganz wichtig. Ich bin eine Feministin und ich wollte immer, dass wir als kurdische Frauen die Lieder, die die Frauen gemacht haben oder [die] über Frauen gemacht wurden, noch mal irgendwie singen oder neu arrangieren. Klavier und Geige [...] sind westliche Instrumente, aber wir wählen immer ganz traditionelle kurdische Lieder und neu arrangieren wir das.«

Konzertreisen führten sie auch in die Niederlande, in die Schweiz und nach Frankreich. In der Türkei jedoch kann sie nicht spielen – bei der Einreise in das Land, so befürchtet sie, würde sie verhaftet werden.

Sakîna singt auf allen drei mit der kurdischen Identität in Zusammenhang stehenden Sprachen – Kurmanci, Sorani und Zaza –, gelegentlich auch auf Türkisch, Armenisch, Aserbaidshänisch und Griechisch. Mit ihrer Musik verfolgt sie einen politischen Anspruch. Die Texte handeln laut eigener Aussage von Konflikten im Inneren der kurdischen Kultur, wie beispielsweise der lange Zeit vorherrschenden feudalen Gesellschaftsordnung und der Zwangs-heirat, jedoch singt sie auch gerne über Natur und Liebe. Auf die Interviewfrage, wie dies beim deutschsprachigen Publikum ankomme, antwortete sie:

»Ich bekomme von einige[n] europäische[n] Menschen so eine Kritik, dass ich ganz melancholisch bin. [...] Aber solche Menschen wollen nicht die Probleme von anderen teilen, ich denke. Das Leben ist nicht immer Freude, sorry! Das ist ein Teil und jeder Künstler oder Künstlerin singt, malt, spielt sein Leben. Ich habe das, diese[n] Schmerz, erlebt. Und diese Schmerzen verlassen uns nicht. Das ist ein Teil [von] unserem Leben – täglich.«

Dennoch nimmt sie sich die Kritik zu Herzen und singt zum Ausgleich bewusst auch fröhliche Tanzlieder.

Bei einem Konzert des Trio Mara, das ich im September 2016 im Rahmen des »Türk Müzik Festivali« an der Komischen Oper in Berlin besuchte, bekam ich zusätzlich den Eindruck, dass die stimmungsmäßig leichteren Lieder auch beim kurdischen Publikum herausragend gut ankamen. Das Konzert fand in einem legeren Rahmen im Foyer der Oper statt. Getränke und Speisen aus der Türkei wurden angeboten. Die Deutschen ohne oder mit wenig Vorkenntnissen zur kurdischen Musik freuten sich sicherlich, als das Trio Mara seine schwermütigeren Lieder mit ein paar fröhlicheren Melodien abwechselte, klatschten aber rhythmisch eher unbeholfen mit. Einige vermutlich kurdische (eventuell auch türkische) Frauen jedoch standen sofort auf und begannen, zu tanzen.

Der Name der Veranstaltung »Türk Müzik Festivali« (dt. türkisches Musikfestival) ist hinsichtlich einer Repräsentation verschiedener Ethnien aus der Türkei zu hinterfragen. In einem anderen Kontext hätten kurdische Musiker/-innen wie Sakîna es u.U. auch abgelehnt, als »türkisch« aufzutreten. Bei der Konzertreihe in der Komischen Oper jedoch handelte es sich um ein simples Schlagwort: Die verschiedenen Kulturen aus der Türkei stellten sich gemeinsam in einer Institution deutscher Hochkultur vor. Die kulturellen Unterschiede verschiedener Gruppierungen wurden zwar abgebildet, jedoch nicht gezielt beleuchtet oder diskutiert.

Sakîna gibt an, sich in Richtung Weltmusikmarkt entwickeln zu wollen. Sie hofft, die Geschichte der Kurden mit Musik verbreiten zu können.

»Ich möchte nicht, dass meine Musik nur in [der] kurdische[n] Gesellschaft bleibt. [...] Ich habe eine Geschichte und ich möchte das erzählen, meine[s] Volks Geschichte auch erzählen natürlich. Und das ist ein guter Weg. Musik ist ein sehr, sehr guter Weg, einfacher Weg. Und die Menschen haben keine Angst vor Musik. Ehrlich! Aber nette Menschen natürlich! So die, die Macht [über] Kultur haben, die haben Angst vor Liedern auch [und] vor Büchern. [...] Ehrliche Menschen – wirklich Menschen – mögen Musik. Und das ist eigent-

lich eine eigene Sprache.[...] Jeder kann das verstehen! Das ist [die] einzige Sprache auf dieser Erde, [die] jeder verstehen kann.«

Zur Zeit unseres Interviews im März 2016 wurde Sakîna mit dem Trio Mara vom Kultursekretariat Nordrhein-Westfalens unterstützt als eine von mehreren Weltmusik-Bands. Sakîna beschrieb mir die Unterstützung folgendermaßen: Sie seien in einem Katalog gelistet worden, und Veranstalter, die sie eingeladen hätten, hätten vom Kultursekretariat eine finanzielle Unterstützung von bis zu 40 Prozent der Ausgaben erhalten. Hierdurch, sagte sie mir, seien sie noch viel mehr gebucht worden als zuvor.

Grundsätzlich tritt Sakîna mit dem Trio Mara viel vor herkunftsdeutschem Publikum auf Weltmusik-Veranstaltungen auf. Neben ihrem Auftritt in der Komischen Oper möchte ich den beim »Frühlingsfest der Kulturen« der Evangelischen Martin-Luther-Kirche in Köln im März 2016, anlässlich von Nevroz, anführen. Ich saß hier zwischen mehreren deutschen Konzertbesuchern und Konzertbesucherinnen ohne Vorkenntnisse zum Thema Nevroz. Alle Leute, die ich sprach, zeigten sich interessiert an der Musik des Trios. Das Konzert fand zu einer Zeit statt, in der die schwierige Situation der Kurden in der Türkei regelmäßig für Schlagzeilen in den Zeitungen sorgte. Das Publikum nahm die kulturelle Darbietung – so kam es mir vor – mit einem gewissen Sinn für den Ernst der Lage auf. Den Musikerinnen des Trio Mara kam hierbei die Rolle von Kulturbotschafterinnen zu.

Jedoch bietet das Trio Mara nicht nur dem herkunftsdeutschen Weltmusik-Publikum Neues. Auch die kurdische Hörerschaft zeigt sich laut Sakîna häufig erstaunt über die Musik.

»Bei Trio Mara haben wir super positive Reaktionen – ganz besonders [durch] die Menschen, die da aus der Türkei kommen, aus Kurdistan kommen. Die finden das super. Das ist ganz neu für [die]: Klavier, Geige und Gesang – und kurdische Musik. Aber für eine[n] europäische[n] Mensch[en], das ist nicht neu, weil wir [spielen] eure Instrumente. [...] Aber mit Gesang [...] kann man das vielleicht anders machen. Weil unser[e] traditionelle[n] Lieder sind anders. Mit [dem] Gesangsstil kann man das anders machen.«

Ihre Rolle als Sängerin ermöglicht ihr, spielerisch die traditionellen Stile verschiedener Völker miteinander zu verbinden. Diesem Prinzip folgt sie jedoch nicht ausschließlich bei ihrem Musikprojekt mit dem Trio Mara.

Im April 2017 sah ich Sakîna – wie bereits im Exkurs über Reihentänze beschrieben – live mit dem »Anadolu Quartet« im Atze-Musiktheater in Berlin.

Abbildung 4: Konzertankündigung von Sakîna und dem Anadolu Quartet⁷³



Wie auf dem Plakat zu erkennen ist, handelt es sich bei dem »Anadolu Quartet« (dt. anatolisches Quartett) um ein Streichquartett. Einer der Musiker erzählte mir nach dem Konzert, er sei gerade nach Deutschland gezogen. Die anderen Musiker leben in der Türkei – bis kurz vor dem Konzert waren alle Mitglieder des Anadolu Quartet dort wohnhaft gewesen. In den vorangegangenen Jahren der Kooperation mit Sakîna, wie sie sie auch im März 2016 im Interview beschrieben hatte, waren alle vier Instrumentalisten stets nach Europa angereist, um hier mit ihr touren zu können. Sie selbst kann nicht mehr in die Türkei einreisen.

Die Verbindung des klassisch-europäischen Instrumentariums mit traditionellem anatolischem Repertoire und Gesang ist hier ebenfalls bemerkenswert – jedoch gibt es kein Klavier. Beim Trio Mara scheint insbesondere die Kombination mit dem Klavier für Aufsehen zu sorgen.

Im Verlauf des Konzertabends im Atze-Musiktheater standen einige Menschen auf, liefen auf die Bühne und tanzten dort. Rice beschreibt die innerhalb größerer Gemeinschaften durch Musik ausgelöste verbindende Begeisterung wie folgt:

73 <http://berlin.carpediem.cd/events/2649256-ki-nehir-aras-werte-di-cema-at-atze-musiktheater/> [Datum des letzten Zugriffs: 9.6.2017].

»Singing can express not only the individual emotions of the performer but collectively felt emotions as well. Often a cathartic function has been attributed to singing, a way to let off steam and release tension, whether over a personal problem or the social rage of the powerless or the expression of feelings deemed inappropriate or even forbidden in everyday verbal interactions.«⁷⁴

Dies konnte ich auf dem Konzert auf eindrucksvolle Art beobachten.

Über die Jahre hat Sakîna mehrere Studio- und Livealben aufgenommen – solo, mit dem Trio Mara sowie mit dem Anadolu Quartet –, die sie z.T. auch in der Türkei vermarktet hat. Um die Aufnahme in den türkischen Musikmarkt zu ermöglichen, hob sie – ähnlich wie Mehmet Akbaş – hervor, in Europa zu leben. Sie sagte mir, wenn die türkischen Behörden eine europäische Kontaktadresse sähen, würden sie die Identität des/der Musikschaftenden nicht gründlich prüfen. Sie habe lediglich alle Lieder ins Türkische übersetzen müssen, damit die Texte auf »terroristischen Inhalt« hin hätten überprüft werden können. Ein von ihr aufgenommenes Lied habe tatsächlich nicht erscheinen dürfen, wobei sie den Eindruck erhalten habe, es handele sich um eine bloße Schikane. Die Behörden hätten ihr Fehler im Nachweis der Urheberrechte vorgeworfen, die gar nicht bestünden.

In Europa meldet Sakîna nun ihre Songs bei der Gema an. In der Türkei, sagt sie, sei es immer schwierig, zuzugeben, Urheber/-in eines kurdischen Liedes zu sein, weshalb die meisten Songs keinen rechtlichen Schutz hätten. Die Situation des Rechtsschutzes in Europa weiß sie zu schätzen.

Bezüglich ihres deutschen Publikums beobachtet Sakîna eine Entwicklung:

»Ich habe zum Beispiel bei einige[n] Konzerte[n] so halb-halb [Verhältnisse im Publikum]: halb kurdisch[e], türkisch[e] und halb deutsch[e] Zuhörer gehabt. Sie haben mitgeweint, mitgelacht, mitgetanzt. [...] Und momentan mit dieser Flüchtlingskrise, eigentlich, die Seiten sind ganz klar geworden – irgendwie die, die Fremdenhass haben oder nicht haben. Es gibt keinen Zwischenmenschen.«

Sakîna selbst engagiert sich auch in der Arbeit mit Flüchtlingen. Laut eigener Aussage bekommt sie zwar Geld hierfür, betrachtet es jedoch nicht nur als einen Job, sondern als eine Lebenseinstellung. Sie nimmt das mit den Flüchtlin-

74 Rice 2014 a: 49f.

gen Erlebte immer mit in den Feierabend und versucht, auch in ihrer Freizeit auf die Belange von Flüchtlingen einzugehen.

3.3.4 Musikerportrait Bülent Emir

Bülent Emir ist ein kurdisch-alevitischer Bağlama-Spieler und in der Gruppe meiner Interviewpartner/-innen der Musiker, welcher als letzter nach Deutschland immigriert ist, erst im September 2013.

Unser Interview fand am 17.1.2017 statt – nach den Putschaktivitäten des Sommers 2016 und somit in einer Zeit neuer Hoffnungslosigkeit kurdischer Musiker/-innen in der Türkei. Hatte bereits zwischen dem verhältnismäßig optimistischen Interview mit Nurettin 2015 und dem ein Jahr später geführten Interview mit Sakîna eine negative Entwicklung stattgefunden, so muss nun konstatiert werden, dass Bülents Aussagen zu seinem Heimatland in einem noch dunkleren Licht zu sehen sind.

Als Ort für das Interview wählte Bülent das »Café Kotti« am Kottbusser Tor in Berlin-Kreuzberg aus. Zwar wohnt Bülent nicht in dieser Gegend, sondern in Berlin-Wedding, jedoch gibt er an, sich in seiner eigenen Wohngegend aufgrund der hohen Anzahl konservativer Anwohner/-innen aus der Türkei nicht gerne aufzuhalten. In Kreuzberg, sagt er, würde er hingegen viel auf Gleichgesinnte mit biographischem Bezug zur Türkei treffen, weshalb er den Weg immer wieder gerne auf sich nehme.

Da das Café gut besucht war und das Interview hierdurch bedingt in lauter Atmosphäre geführt wurde, erstellte ich keine Tonaufnahme, sondern schrieb Bülents Aussagen per Hand mit. Dadurch bedingt gibt es aus dem Interview kaum direkte Zitate.

Bülent wurde in Dersim (türkischer Name der Stadt: Tunceli) geboren und wuchs in Elazığ auf. Bereits während seiner Kindheit spielte er inspiriert von den älteren Geschwistern Bağlama.

1992, nach seinem Gymnasialabschluss, zog Bülent auf Wunsch des Vaters, dem die Sicherheitslage in der Türkei Sorgen bereitete, nach Österreich zu einem vorher bereits dorthin immigrierten Bruder. Ein Jahr später jedoch kehrte er in die Türkei zurück und lebte fortan in Istanbul. Hier spielte er, laut eigener Angabe, bis er 30 Jahre alt war, hauptsächlich Protestmusik. Anfangs musizierte er in unterschiedlichen Bars und sammelte hierbei Kontakte zu Mitwirkenden des Musiklebens. Später wirkte er als Begleitmusiker bei zahlreichen CD-Produktionen, u.a. begleitete er die beiden kurdischen Berühmtheiten Şivan Perwer und Aynur Doğan. Heute jedoch möchte er Musik mehr

für sich selbst machen als für andere, die einem Begleitmusiker – so Bülent – im Studio immerzu Anweisungen geben.

Bülent ist mit einer deutschen Wissenschaftlerin verheiratet, welche mir auch den Kontakt zu ihm vermittelt hatte. Gemeinsam lebten sie zunächst in Istanbul. Dann jedoch bekamen sie ein Kind und entschieden sich aufgrund der sich zuspitzenden politischen Lage, dieses Kind in Deutschland großzuziehen. Bülent bestand auf dem Wohnort Berlin, da er sich hier als Bağlama-Lehrer – welcher er zusätzlich zu seiner Tätigkeit als freischaffender Musiker bereits war – keine Sorgen um Jobchancen zu machen brauchte. Er sagte mir, ihm sei immer klar gewesen, dass hier genug Menschen aus der Türkei mit Interesse an Musik leben würden.

Während des Gezi-Protests im Sommer 2013 verlebte Bülent seine letzten Tage am Istanbuler Wohnort. Sein Kind war gerade geboren worden, seine Frau mit dem Kind bereits in Deutschland; er jedoch wollte sich noch einmal für die Zivilbevölkerung in der Türkei einsetzen. Seine Wohnung lag unweit des Taksim-Platzes (dem Hauptort des Geschehens) und so besuchte er dort einen seiner Bağlama-Schüler, als dieser bei einer Kundgebung der kurdenfreundlichen HDP mitwirkte. Die Polizei kam, um die Kundgebung aufzulösen, was sich laut Bülent zum Startschuss für den Gezi-Protest entwickelte. Er bekundete im Interview immer wieder seinen Stolz für den Gezi-Protest und beschrieb mir die Tage folgendermaßen:

»Dreißig Tage gab es keinen Staat. Es gab kein Problem mehr. Ohne Staat kann man noch besser leben.«

Drei Mal musste Bülent während der Gezi-Tage nach Gasangriffen der Polizei ins Krankenhaus. Er erzählte mir, das Gas sei bis zu seinem Haus gedrungen, und überlegte laut, wie gefährlich dies für sein Baby hätte sein können, wenn es zu dieser Zeit in der Istanbuler Wohnung gewesen wäre.

Kurz nach der Niederschlagung des Gezi-Protests zog Bülent zu seiner Frau und seinem Kind nach Berlin. Hier unterrichtet er seitdem Bağlama.

Insgesamt hat Bülent laut eigener Angabe 70 Schüler/-innen, alleine samstags 45, aufgeteilt auf sechs Gruppen à maximal zehn Schüler/-innen. Die meisten seiner Unterrichtsstunden finden in einem alevitischen Verein statt; hier unterrichtet er ausschließlich alevitische Schüler/-innen. Außerhalb des Vereins betreut er weitere kurdische, türkische und einige wenige deutsche Bağlama-Lernende.

Bülent berichtet, in der Türkei noch eine gewisse Toleranz gegenüber Anhängern und Anhängerinnen anderer politischer Richtungen aufgebracht zu

haben: Ein Schüler sei sogar Mitglied der rechtsextremen »Partei der Nationalistischen Bewegung« (*Milliyetçi Hareket Partisi [MHP]*) gewesen. Bülent habe sich zurückgehalten mit Wertungen der politischen Gesinnungen und so auch selbst keine Erfahrungen mit direkter Zensur gemacht. Heute jedoch, so erzählt er, nehme er sich die Freiheit, Menschen aufgrund politischer Ansichten als Bağlama-Schüler/-innen abzulehnen. Zu Anhängern und Anhängerinnen von Erdoğan's Regierungspartei AKP, wie er sie früher unterrichtet hätte, sage er heute wortwörtlich: »Geh nach Hause!«

Bülent formuliert es so: Er möge zwar keine Politik, aber das System der Türkei zwingt ihn zu einer Positionierung und dazu, zu argumentieren und zu streiten.

Zum Zeitpunkt unseres Interviews, im Januar 2017, hatte Bülent noch kein organisiertes Konzert in Deutschland gespielt, jedoch schon bei deutschen CD-Produktionen und bei Improvisationen bzw. Jamsessions im privaten Rahmen mitgewirkt. Hierbei hatte er eine interessante Entdeckung gemacht: Die herkunftsdeutschen Zuhörer/-innen hatten sich für ihn als dankbareres Publikum entpuppt als die kurdischen und türkischen.

Für die Zukunft plant er, auch in Berlin offizielle Konzerte zu geben. Als freischaffender Musiker in Berlin arbeitet er mit einem italienischen Kontrabassisten zusammen, welcher Jazzharmonien zu seiner kurdischen, türkischen und gelegentlich auch armenischen Musik spielt. Auf internationaler Ebene beteiligt er sich zudem an einem Projekt mit einem italienischen Gitarristen, der in Frankreich lebt.

Da Bülent erst seit Ende 2013 in Deutschland lebt, ist seine Identifikation mit den Musikschaaffenden in der Türkei – verglichen mit einigen anderen Interviewten – noch besonders groß. Er berichtete mir, dass nach den Putschaktivitäten im Juli 2016 ein neues Gesetz zum Festivalverbot eingeführt worden sei, welches die Musiker/-innen vor Ort wirtschaftlich in die Enge getrieben habe. Seine Zukunftsprognose für das Musikleben in der Türkei fiel negativ aus:

»Ich kann nichts Positives sagen; es wird nicht besser.«

Bülent sagt, seine Musikerkollegen und -kolleginnen aus der Türkei würden ihn zahlreich anschreiben, um zu fragen, wie es in Deutschland liefe. Ihr Plan sei es, die Türkei zu verlassen – in Richtung Europa.

3.3.5 Musikerportrait Adir J. Tekîn

Adir Jan Tekîn ist ein kurdischer Singer-Songwriter, Tanbur-Spieler und zum Zeitpunkt unseres Interviews Frontmann der Band »Adirjam«. Das Genre der Band beschreibt er als »Cosmopolitan Kurdesque«. Aufgefallen war er mir, als Adirjam Mehmet Akbaş als Gastmusiker zu einem Konzert eingeladen hatten, das ich besuchte, um Mehmet wiederzusehen und live zu hören. Kurz darauf traf ich Adir im Konzertpublikum des erwähnten Konzerts von Sakîna und dem Anadolu Quartet wieder. Unser Interview fand schließlich am 10.5.2017 im »Südblock« in Berlin-Kreuzberg – unweit des Café Kotti, dem Ort des Interviews mit Bülent – statt. Der Südblock ist tagsüber ein Café, nachts ein Club. Adir bezeichnete ihn im Interview als sein »zweites Wohnzimmer«.

Adir ist in Berlin geboren und dort nach wie vor wohnhaft. Seine Familie stammt aus der kurdischen Stadt Çewlig (türkischer Name der Stadt: Bingöl). Nach einem Erdbeben im Jahr 1971 bekamen Einwohner der zerstörten Stadt die Möglichkeit, in Deutschland unterzukommen. Adirs Familie machte hiervon Gebrauch – er sagt, sie hätten die Gelegenheit genutzt, um als Arbeitsmigranten und Arbeitsmigrantinnen neu zu beginnen.

Adir kann laut eigener Aussage von Musik im Großen und Ganzen leben. Zusätzlich arbeitet er gelegentlich freiberuflich als Lehrer für Deutsch als Zweitsprache, als Berater für Lehrkräfte, als Dolmetscher sowie im Bereich der Prävention von häuslicher Gewalt. Im sozialen Bereich jobbte er zum Zeitpunkt unseres Interviews bereits seit zehn Jahren; studiert hat er Philologie.

Im Musikleben macht sich Adir neben seiner Tätigkeit als Sänger auch als Organisator verdient. So erzählte er im Mai 2017 von seiner gemeinsam mit Tülin Duman organisierten Reihe »Zembîl« im Südblock. Dies ist eine monatlich stattfindende Konzertreihe (abzüglich einer dreimonatigen Sommerpause), auf der Adir selbst und Gastmusiker/-innen spielen. Zum Zeitpunkt unseres Interviews hatte die Veranstaltung bereits 22 Mal stattgefunden. Es war im Rahmen von Zembîl, dass ich Adirjam gemeinsam mit Mehmet Akbaş live gesehen und den Südblock zum ersten Mal betreten hatte. Hieran erinnere ich mich wie folgt:

An einem Samstagabend gegen 22 Uhr wartete eine lange Schlange an Menschen draußen auf dem Bürgersteig darauf, in den Club gelassen zu werden. Ich war mir gleich der Tatsache bewusst, dass dieses Konzert anders werden würde als alle kurdischen Konzerte, die ich zuvor erlebt hatte. Mit Ausnahme von Mehments Festival-artigem »Birlikte«-Auftritt hatten diese stets als

organisierte Kulturevents stattgefunden, ähnlich einer Theateraufführung, in bestuhlten Sälen am früheren Abend. Hier nun aber wurde eine Party gefeiert. In der Schlange traf ich gleich eine Bekannte, die mir einmal von Sakîna Teyna nach einem Konzert vorgestellt worden war. Diese erzählte mir, dass sie zum wiederholten Mal in den Club käme und auch viele der anderen Leute Stammgäste seien. Durch einen Eingangsbereich kamen wir an einer Bar vorbei in den Südblock – ein Raum, dominiert von einer Bühne und einer schillernden Diskokugel.

Den ersten Teil des Konzerts bestritt Mehmet Akbaş, begleitet von Adirjam-Musikern. Das Konzertpublikum drängte sich nah an die Bühne und ging Populärmusik-typisch im Takt mit. Mehments klassisch ausgebildete Gesangsstimme, die Instrumentalbegleitung der »Cosmopolitan Kurdesque«-Instrumentalisten und das Partypublikum unter der Diskokugel stellten eine interessante Mischung dar. Ein neben mir stehender Konzertsänger griff schließlich nach meiner Hand und reihte mich in den lockeren Ansatz eines kurdischen Reihentanzes ein.

Die zweite Hälfte des Konzerts sang Adir J. Tekîn mit seiner Band. In unterschiedlichen Sprachen – z.T. mehreren Sprachen pro Song, etwa auf Deutsch, Englisch, Kurmanci und Zaza – gab er Songs u.a. über homosexuelle Liebe zum Besten. Adir ist ein wahres Bühnentalent: Nicht nur sang er auf verschiedenen Sprachen, auch seine Stimme bzw. Gesangstechnik änderte er immer wieder. Sein Bühnen-Outfit mit der extra orientalischen Pluderhose (siehe Adirjam-Foto), seine ausdrucksstarke Mimik und seine Band steigerten die Stimmung. Auch kam es zu einem Duett zwischen Mehmet und Adir: Gemeinsam sangen sie einen von Adir geschriebenen Song über einen angebeteten Franzosen.

Im Interview tagsüber im Südblock, den ich kaum wiedererkannte – auch auf der Bühne waren nun Tische und Stühle für den Café-Betrieb aufgebaut –, erzählte Adir, wie er zunächst davon ausgegangen sei, mit seiner Musik eine hauptsächlich kurmanci- und zazasprachige Hörerschaft zu finden. Letztendlich sei es anders gekommen und Adirjam hätten nun auch sonstige asiatische, europäische und lateinamerikanische Fans.

Privat, sagte Adir, habe er jedoch nicht viel mit herkunftseuropäischen Leuten zu tun. Er grenzte sich im Interview selbst von den »weiß-Deutschen« – wie er es formulierte – ab.

Abbildung 5: Adirjam (Adir J. Tekîn: erster v.l.) aufgenommen von Oli Knoth⁷⁵



»Ich habe relativ wenig weiße Menschen in meinem Umfeld, also privat. Beruflich schon teilweise, aber privat wenig. [...] Also, ein weniger weißes Umfeld, sondern »people of colour« und sehr viel türkisch- und kurdischsprachig, aber nicht nur.«

Diese Bezeichnung überraschte mich zunächst, da ich Adir selbst als hellhäutig wahrnahm. Es scheint mir daher mehr um eine politisch bedeutsame Abgrenzung von Teilen der deutschen Gesellschaft zu gehen als um eine rein optische Beschreibung.

Angesprochen auf sein politisches Engagement berichtete Adir, lange Zeit ehrenamtlich in kurdischen Organisationen tätig gewesen zu sein: bei »Komkar« (Verband der Vereine Kurdistans) als Teil des Berliner Regional-Vorstands und bei »Komciwan« (kurdischer Kinder- und Jugendverband) sogar als Bundesvorsitzender.

75 <http://adirjam.com/gallery/> [Datum des letzten Zugriffs: 9.6.2017].

Drei, vier Jahre zuvor, erzählte er, habe er aber alle Ämter niedergelegt, um sich auf seine Musik zu konzentrieren. Mit dieser verfolge er jedoch nach wie vor einen politischen Anspruch.

»[...] der Fakt, dass du – hauptsächlich zumindest – kurdische Musik machst, [ist] schon politisch – ob du es willst oder nicht. Ich sage: leider. So, also, ich wünschte es wäre nicht ein Politikum. Für mich ist es einfach natürlich. Und dadurch, dass ich auch sehr viel über mein eigenes Leben schreibe, also auch über meine Liebschaften, was dann eben schwule Liebe ist. Oder auch Homophobie. Oder manchmal, wenn mich irgendetwas bedrückt, wie zum Beispiel der Angriff von Daesh in Şingal – dann wird es eben auch politisch.«

Auftrittsmöglichkeiten in der Türkei blieben ihm jedoch aufgrund der politischen Ausrichtung bisher verwehrt: Dort gilt es bereits als gewagt, Aufmerksamkeit für homosexuelle oder kurdische Identität schaffen zu wollen. Adir sagt, die Kombination aus beidem führe dazu, dass ihm von Auftritten in der Türkei abgeraten werde.

»Ich würde sehr gerne in der Türkei spielen. Ich würde auch sehr gerne in Kurdistan spielen. Mir wird aber auch von Bookern und Managern drüben gesagt – also, [von] gute[n] –: ›Du kannst hier jetzt nicht spielen!‹ Also, zum einen wird eh wenig gespielt, zum anderen aber auch da durch die Musik, die ich mache, durch die Inhalte, wird mir offen gesagt: ›Wir würden dich sehr gerne rufen, aber das geht nicht.«

In Deutschland hingegen finden die Zuhörer/-innen ihn gerade aufgrund der von ihm angesprochenen und verkörperten Inhalte bemerkenswert.

»Manche freuen sich, dass ich Themen anspreche, die sonst nicht so oft angesprochen werden. Manche benutzen das, was wir machen, um ... also für ihr eigenes Leben. [...] Also, ich glaube, dass wir auch Liebe geben und auch Liebe zurückbekommen.«

Ganz selten, sagt Adir, sei es im Rahmen von Veranstaltungen der kurdischen Diaspora-Community in Deutschland vorgekommen, dass Zuhörer/-innen sich beim Veranstalter über die homosexuellen Inhalte beschwert hätten. Das von ihm als »weiß-deutsch« bezeichnete Publikum äußere Homophobie nicht offen. Er weist jedoch explizit darauf hin, dass dies nicht zwangsläufig bedeute, dass es hier keine gebe.

Adir sagt aus, persönlich noch nie von homophoben Leuten nach Konzerten angesprochen worden zu sein. Es sei ihm aber schon häufig Zuspruch zuteil geworden, manchmal auch von Müttern oder Vätern.

Zum Zeitpunkt unseres Interviews war Adir selbst 33 Jahre alt und grenzte seine Kern-Zuhörerschaft als ca. 25- bis 45-jährig ein. Es freue ihn jedoch sehr, sagte er, wenn einmal deutlich ältere oder auch deutlich jüngere Leute an seiner Musik Gefallen fänden.

Die Kontexte, in denen Adir auftritt, sind sehr vielfältig. Neben der Konzertreihe Zembil zählte er im Interview beispielhaft Nevroz-Veranstaltungen, wiederholte Auftritte auf der Fusion (einem der bekanntesten und größten Electro-Festivals Deutschlands) sowie auf Jahrmärkten und auf repräsentativen politischen Veranstaltungen, wie bspw. dem Friedensfest der Stadt Augsburg, auf. Auch sah ich Flyer für einen Auftritt der Band Adirjam auf dem Kreuzberger »MyFest« anlässlich des 1. Mai 2017. Adir sagt hierzu:

»Wir [die Band Adirjam] passen in viele Sachen rein einfach. Also, wir passen in Kultur rein, wir passen in Party rein, wir passen in Politik rein. [...] Also, in verschiedenste Kontexte passen wir eigentlich rein.«

Adir gibt an, sich nicht einer speziellen Szene des Musiklebens zugehörig zu fühlen. Nicht nur passe seine Musik zu unterschiedlichen Gelegenheiten und Kontexten, auch würden sich – u. a. durch seinen Gesang in unterschiedlichen Sprachen – mehrere Diaspora-Communitys angesprochen fühlen. Adir sagt, er habe hierdurch zwar keine schützende Community, jedoch hauptsächlich Vorteile, da er flexibel bleibe bezüglich der Auftrittsmöglichkeiten.

Die Auftritte, sagt er, hätten sich alle durch Mund-zu-Mund-Propaganda ergeben. Ein Management habe er nicht, wobei er dies für die Zukunft gerne ändern würde.

Auf die Frage, ob sich durch die Vielfältigkeit der Konzertkontexte auch Schwierigkeiten ergeben würden, antwortete Adir:

»Manchmal habe ich selbst ein bisschen Vorurteile – die werden dann aber nicht bestätigt und dann bin ich zufrieden. [...] Manchmal denke ich: ›Okay, vielleicht kommt das, was wir hier machen, nicht so an‹, oder ›Vielleicht kommen hier blöde Reaktionen‹, oder, oder, oder. Aber die werden nicht bestätigt bisher. Ich bin zufrieden.«

Zur Frage, ob Musik dabei helfen könne, auf Minderheiten-Identitäten innerhalb der Communitys aus der Türkei hinzuweisen und das Bild der Her-

kunftsdeutschen von »dem türkischen Einwanderer« zu durchbrechen, antwortete er:

»Ich habe Leute, die nach 'nem Konzert – warum auch immer; ich kann's mir selbst nicht erklären – immer noch denken, ich hätte türkische Musik gemacht, obwohl ich noch die Sprache benenne von den Liedern und sage: ›Okay, das ist jetzt auf Kurdisch.‹ Oder auf Zaza oder meinetwegen Persisch oder Arabisch. Aber ich denke, dass bei einigen 'was ankommt. Und die dann kapieren auch, dass es kurdisch ist. Aber es ist immer noch schwierig.«

Grundsätzlich hält er Musik jedoch für ein geeignetes Mittel, um am Ansehen der verschiedenen Gruppierungen mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland zu arbeiten.

»Also Musik – wird ja oft gesagt – hat so 'ne verbindende Kraft oder was auch immer. Ich denke schon, dass es auch in der Hinsicht 'ne wichtige Funktion oder Rolle erfüllen kann.«

Wir diskutierten darüber, ob Musikveranstaltungen mit einer bewusst politischen Ausrichtung – wie etwa das Friedensfest einer Stadt – wohl mehr Einfluss auf herkunftsdeutsche Zuhörer/-innen habe oder zufällige Besuche von Konzerten mit politischen Inhalten etwa im Partyleben. Adir sagte, grundsätzlich könnten alle Konzerte Einfluss ausüben; vielleicht seien die zufälligen Konzertbesuche manchmal noch effektiver, jedoch sei er als Musiker aus ökonomischen Gründen abhängig von größeren, zielgerichteten Veranstaltungen. Die Förderungsmöglichkeiten, die ihm als kurdischem Musiker in Deutschland zur Verfügung stehen, beschreibt er generell als unzureichend.

3.4 Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen

Hier möchte ich nun bereits erste Antworten auf meine drei Forschungsfragen, wie sie sich bei der Analyse der Aussagen meiner kurdischen Interviewpartner/-innen ergeben, präsentieren.

3.4.1 Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren

Einige meiner kurdischen Interviewpartner/-innen sind sehr musikalisch-politisch aktiv.

Sakîna Teyna beantwortet die Frage, ob sie politische Absichten mit ihrer Musik verfolge, mit einem ganz entschiedenen: »Natürlich!« Sie wolle mit ihrer Musik die Geschichte der Kurden außerhalb der kurdischen Communitys bekannt machen – im Kampf um Anerkennung. Des Weiteren sagt sie aus, auch inner-kurdische politisch-gesellschaftliche Probleme, wie beispielsweise Gesellschaftsordnungen oder die Zwangsheirat, in ihren Songs zu berücksichtigen, und auch auf weiteren Sprachen, wie etwa Armenisch, Griechisch und Aserbaidschanisch, zu singen, um auf unterdrückte Kulturen in der Türkei generell hinzuweisen. Aktuelle politische Geschehnisse wie etwa die Trauer um Anschlagopfer in Ankara kommentiere sie in ihren Konzerten durch Ansagen und/oder Lieder.

Auch Mehmet Akbaş verweist ganz entschieden auf den Kulturkampf der Kurden und sagt, er kämpfe mit seiner Musik für den kulturellen Status seines Volkes. Bis heute fühlt Mehmet sich kulturell stark diskriminiert, u. a. dadurch, dass ihm die Aufnahme in eine Musikagentur gegenüber türkischen Musikschaffenden auch in Deutschland erschwert bis unmöglich gemacht wird. Der Wunsch, mit Musik sein Volk kulturpolitisch zu vertreten, ist bei ihm daher stark ausgeprägt und nach wie vor aus einer akuten Not heraus getrieben.

Adir J. Tekîn sagt ebenfalls, alleine die Tatsache, kurdische Musik zu machen, sei bereits politisch. Des Weiteren beschreibt er das Singen von Liedern über Homosexualität als politisch motiviert – schließlich geht hiermit der Kampf gegen Homophobie einher. Außerdem verarbeitet auch Adir J. aktuelle politische Geschehnisse in der Türkei (und den angrenzenden Gebieten, wie im von ihm gegebenen Beispiel über Angriffe auf Kurden im irakischen Şingal) beim Songwriting.

Diese drei Musiker/-innen sind auffallend politisch.

Sakîna und Mehmet sind zudem beide aus einer besonders akuten Not heraus aus der Türkei emigriert: Mehmet auf der Flucht vor dem Einzug zum Militärdienst – bei dem er laut eigener Aussage um sein Leben fürchtete –, Sakîna als Systemkritikerin, welche von türkischen Sicherheitskräften als Gefahr eingestuft worden war, sogar mithilfe eines politischen Asylantrags. Alle drei hier aufgeführten Interviewpartner/-innen sind zudem freischaffende Musiker/-innen und versuchen (weitestgehend), von Musik zu leben. Die Bedeutung, die sie dem Musikleben damit zukommen lassen, begünstigt sicher die Entscheidung, auch mit Musik für politische Überzeugungen einzutreten. Andere Interviewpartner stehen durchaus auch für ihre politischen Ansichten ein, aber wählen nicht immer Musik als Medium hierfür. Jedoch möchte ich

hinzufügen, dass sich Sakîna und Adir J. auch außerhalb ihrer musikalischen Aktivitäten sozial engagieren, u.a. in der Arbeit mit Flüchtlingen.

Bülent Emir hingegen sagt aus, sich bewusst dagegen entschieden zu haben, weiterhin einen politischen Anspruch mit seiner Musik zu verfolgen. Er trat in der Türkei noch bis vor relativ kurzer Zeit in politischen Kontexten auf, immigrierte erst nach dem Gezi-Protest nach Deutschland und zeigte sich im Interview sehr frustriert über das Musikleben in der Türkei. Er gibt – ähnlich wie im vorangegangenen Kapitel Kemal Sahir Gürel – nach Jahren des musikalisch-politischen Engagements an, Musik fortan nur noch als Kunst ansehen zu wollen.

Eine ähnliche Aussage traf auch Nurettin Kanoğlu: Zwar möchte er nicht kategorisch ausschließen, sich in der Zukunft mit Musik politisch zu engagieren, jedoch entschied er sich nach Jahren der Mitgliedschaft in kurdischen Kulturvereinen und dem hiermit verbundenen Singen von bewusst für kurdisch-politische Zwecke ausgewähltem Liedrepertoire, sein Debütalbum unpolitisch zu gestalten. Hierfür verzichtete er auf die Vermarktungsvorteile, die ihm eine kurdisch-politische Ausrichtung hätte bieten können. Jedoch hält er sich offen, wie er sein musikalisches und politisches Wirken in der Zukunft gestalten möchte.

3.4.2 Die Darstellung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland

Es gestaltet sich nicht immer einfach, Aufmerksamkeit für die Heterogenität der Menschen aus der Türkei in Deutschland zu schaffen. So sagte Adir J. Tekîn beispielsweise etwas genervt im Interview, er könne nicht begreifen, wieso manche Herkunftsdeutsche nach Konzerten, auf denen er explizit dazu gesagt habe, auf Kurdisch zu singen, immer noch dächten, gerade ein türkisches Konzert gehört zu haben. Bei anderen deutschen Konzertbesuchern und -besucherinnen sei die Information über seine ethnische, sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit aber längst angekommen.

Adir J. bejaht die Frage, ob er an einen Einfluss von Musikveranstaltungen auf das Ansehen der Communitys aus der Türkei in Deutschland glaube, und verweist auf die allgemein hin verbindende Kraft der Musik. Manchmal, so berichtet er, habe er im Vorfeld selbst Sorgen gehabt, ob seine Musik beim herkunftsdeutschen Publikum gut ankomme, ob es passen würde, aber seine Befürchtungen hätten sich nie bestätigt. Er sagt, er erkenne Aufmerksamkeit in den Gesichtern seiner herkunftsdeutschen Zuhörer/-innen, wenn er

etwas zu seinen Liedern erkläre. Entgegen seiner ursprünglichen Erwartung, ein hauptsächlich kurmanci- und zazasprachiges Publikum anzusprechen, erfreut sich seine Musik der Beliebtheit bei Hörern und Hörerinnen unterschiedlicher Nationalitäten. Grundsätzlich beschreibt er die Musik der Band Adirjam als passend für die Bereiche Kultur, Party und Politik und sieht hierin einen Vorteil begründet: Sie werden zu vielen ganz verschiedenen Veranstaltungen – auch von herkunftsdeutscher Seite – eingeladen.

Sakîna Teyna kommt – insbesondere, wenn sie mit der kurdischen Frauenband Trio Mara auftritt – häufig die Rolle einer von deutsch-institutioneller Seite ausgewählten Kulturrepräsentantin zu: Ich sah die Band beim »Frühlingfest der Kulturen« in der Lutherkirche in Köln und beim »Türk Müzik Festivali« der Komischen Oper in Berlin. Außerdem berichtete sie von der Aufnahme der Band in den Katalog des NRW-Kultursekretariats für zu fördernde Gruppen aus dem Bereich Weltmusik in der Saison 2015/16. Sakîna lobt deutsche Veranstalter, die es sich zum Ziel gesetzt haben, mithilfe von Konzerten über die Heterogenität anatolischer und nah-östlicher Kulturen aufzuklären, und führt als Beispiel das Morgenland Festival in Osnabrück an.

Bezüglich der Offenheit der deutschen Gesellschaft gegenüber dem Kulturleben der Communitys aus der Türkei und aus arabischen Ländern hat sich ihrer Beobachtung nach durch die aktuelle Flüchtlingswelle eine Polarisierung ergeben: Manche Herkunftsdeutsche betrachten es nun als relevanter, sich mit der Kultur auseinanderzusetzen, wohingegen andere jedoch die Sympathie hierfür verlieren.

Sakîna und die in verschiedenen Kooperationen mit ihr zusammenarbeitenden Musiker/-innen kombinieren anatolische und klassisch-europäische Musiktraditionen miteinander. Grundsätzlich erhält sie für diese musikalischen Arrangements viel Lob, jedoch berichtet auch sie – ähnlich wie die Musiker im vorangegangenen Kapitel –, ihr herkunftsdeutsches Publikum nehme ihre Musik z.T. als zu melancholisch wahr. Somit bestätigt sie, dass die ästhetischen Vorstellungen der Communitys aus der Türkei und der deutschen Gesellschaft grundlegend verschieden sind und es hierdurch begründet manchen Menschen trotz des politischen Interesses schwerer fällt, einen Zugang zur Musik zu finden.

Nurettin Kanoğlu äußert sich ähnlich wie Kemal Sahir Gürel im vorangegangenen Kapitel: Ja, er glaube an die Möglichkeit, mit Musikveranstaltungen auf die Heterogenität der Communitys aus der Türkei hinzuweisen, aber es müsse in Zukunft deutlich mehr zweisprachig organisiert und moderiert werden. Nurettin erzählt, wie er sich während seiner Zeit im kurdischen

Studentenverband Mühe gegeben habe, Prospekte für Kulturveranstaltungen auf Deutsch zu drucken und z.B. Filmvorführungen immer mit deutschen Untertiteln zu ermöglichen. Er weist darauf hin, dass dennoch kaum Herkunftsdeutsche gekommen seien – einige wenige hätten sich jedoch sehr interessiert an kurdischen Kulturveranstaltungen gezeigt. Als positives Beispiel einer gelungenen Musikveranstaltung führt er das Fest »Frühling der Kulturen« (anlässlich von Nevroz) der Lutherkirche in Köln an, welches ich im Kontext von Sakîna Teyna und ihrem Trio Mara bereits beschrieben habe. Hier, sagt er, seien zwei Drittel der Zuhörer/-innen Herkunftsdeutsche gewesen – mit wahren Interesse für die Tradition der Nevroz-Feiern. Beim von Nurettin beschriebenen Veranstaltungsort, der Lutherkirche, handelt es sich um die gleiche Kirche, in der auch Mehmet Akbaş sein Konzert »Sharq-î Project: Songs of Middle East« veranstaltete.

Mehmet sagt, bei seinem Konzert seien 50-60 Prozent der Zuhörer Herkunftsdeutsche gewesen – also ebenfalls mehr als die Hälfte. Er weist darauf hin, Plakate mit Informationen auf Deutsch und Englisch aufgehängt und auf Deutsch die Geschichten hinter seinen Liedern erklärt zu haben. Mehmet bedauert, dass ein stark orientalisierendes Auftreten seiner Erfahrung nach nötig ist, um die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit zu gewinnen, hat sich mit dieser Situation jedoch arrangiert.

Die Lutherkirche scheint ein geeigneter Veranstaltungsort zu sein, um ein interessiertes herkunftsdeutsches Publikum zu erreichen. Dies wirft die Frage auf, welche Bedeutung Orten/Räumlichkeiten im Allgemeinen zukommt. Möglicherweise informieren sich Konzertbesucher/-innen nach einem gelungenen Musikabend dort selbständig, wann wieder Veranstaltungen der Art stattfinden. Dies könnte die Konzertorganisation am gleichen Ort in der Zukunft erleichtern. Es ist davon auszugehen, dass mit der Zeit immer mehr Räumlichkeiten und Veranstalter einen Ruf für Konzertabende der Communitys aus der Türkei erhalten und die Konzertorganisation, mit der die deutsche Öffentlichkeit erreicht werden soll, sich peu à peu einfacher gestaltet.

Mehmet selbst jedenfalls hofft, dass kurdische Musik mit ihrer steigenden Präsenz in der deutschen Gesellschaft als »normaler« angesehen werde. Er berichtet, das herkunftsdeutsche Publikum sei etwas konservativ, komme aber durchaus, wenn man gezielte Werbung mache. Des Weiteren sagt er, sein Publikum verstehe, dass er sich als Kurde, nicht als Türke sehe. Er betrachtet seinen »kulturellen Status« als gestiegen an, wenn Leute extra kommen, um ihn als kurdischen Musiker live zu hören. Aber auch er weist wie Nurettin darauf hin, dass kurdische Musiker/-innen von sich aus noch mehr den Kon-

takt zu Herkunftsdeutschen suchen sollten, um bei ihnen verstärkt auf ihre Lage aufmerksam zu machen.

Bülent Emir wollte sich zur allgemeinen Wahrnehmung der deutschen Gesellschaft von Konzerten der Communitys aus der Türkei nicht äußern, da er zum Zeitpunkt des Interviews erst seit relativ kurzer Zeit in Deutschland lebte und noch kaum Gelegenheit zum Auftreten vor herkunftsdeutschem Publikum erhalten hatte.

3.4.3 Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei

Mehmet Akbaş und Sakîna Teyna hatten zum Zeitpunkt meiner Studie bereits Alben in der Türkei veröffentlicht. Bei diesen beiden Musikschaffenden handelt es sich zudem um die zwei Interviewten, die aus der dringendsten Not heraus emigriert sind. Für beide wäre es nicht möglich, in der Türkei zu leben, für Sakîna nicht einmal einzureisen. Da die beiden ihre Alben in Europa produziert hatten, konnten sie ihre kurdische Musik nun jedoch in der Türkei verkaufen. Mehmet bedauert es zwar, dass seine CD in einer Rubrik erschien, die unseren Weltmusik-Charts entspricht, und nicht in den generellen türkischen Charts (obwohl er in der Türkei geboren und aufgewachsen ist und anatolische Musik macht), dennoch konnten die Alben so immerhin auch dort an Hörer/-innen gelangen. Sakîna allerdings machte selbst mit einer in Europa produzierten CD Zensurerfahrungen: Einer ihrer Songs durfte aufgrund von Copyright-Problemen – ihrer Aussage nach ein vorgeschobener Grund – nicht erscheinen.

Livemusik in die Türkei zu importieren, gestaltet sich noch schwieriger. Mehmet tritt regelmäßig in der Türkei auf und auch Nurettin spielt mit dem Gedanken, dies einmal zu tun. Sakîna jedoch darf nicht einreisen und Adir J. Tekîn wurde aufgrund der Kombination der durch kurdische Sprachen zum Ausdruck gebrachten kurdischen Identität und den homosexuellen Inhalten der Songs von Bookern seines Vertrauens davon abgeraten, in der Türkei aufzutreten. Es lässt sich also festhalten, dass nur eine gewisse Auswahl an Songs – insbesondere, wenn es um Livemusik geht – in die Türkei gelangen kann. Sowohl bei Sakîna als auch bei Adir J. scheitert es keinesfalls an dem Wunsch, dort aufzutreten. Die ethnische, politische und sexuelle Diskriminierung aus der Türkei führt schlichtweg dazu, dass sie es nicht können bzw. es nicht ratsam wäre.

Tonträger können wie oben aufgeführt ebenfalls nicht immer problemlos in der Türkei erscheinen – im Fall von Studiomusik weichen die Musiker/

-innen dann jedoch häufig auf das Internet als Verbreitungsmedium aus. Das Internet ist laut Sakîna wortwörtlich der »beste Schwarzmarkt so für Musik in Kurdistan«.

Die Türkei (diesen Begriff verwende ich hier für die türkischen und kurdischen Gebiete gemäß der international anerkannten Grenzen der Republik Türkei) ist für die hier vorgestellten Musiker/-innen ein Wunsch-Rezeptionsland. Die Musiker/-innen haben die Türkei z.T. nicht freiwillig verlassen. Die Tatsache, dass alleine die politische Situation sie davon abhält, hier problemlos zu produzieren und aufzutreten, scheint für sie prägender zu sein als für meine anderen Interviewpartner. Die eigene Musik nicht in der Türkei vermarkten zu wollen, würde in diesem Fall eine Art Aufgeben bedeuten. Die Republik Türkei hätte dann endgültig gesiegt und die kurdischen Werke von ihrem Territorium verbannt. Die Verbreitung der eigenen Musik in der Türkei scheint für jene Musiker/-innen, die diese nur unter hohem Druck verließen, essentiell in puncto Identitätserhaltung zu sein.

Mehrere meiner kurdischen Interviewpartner/-innen – auch Adir J., der schon in Deutschland aufwuchs – bezeichnen ihr Wirken als »Kulturkampf«. Das Kampffeld hierfür ist deutlich mehr noch als Deutschland (wo es sich natürlich auch für sie lohnt, die kurdische Identität bekannter zu machen) die Türkei selbst – insbesondere, da hier weiterhin unterdrückte Menschen der eigenen Volksgruppe leben, denen die Solidarität der von Deutschland aus einen »kurdischen Kulturkampf« betreibenden Menschen gilt.

McDonald, der zu palästinensischen Diaspora-Konzerten forschte, formuliert über künstlerische Aktivitäten, die Aufmerksamkeit für ein in seiner Existenz umstrittenes Land schaffen sollen:

»As is the case in music and dance each act of resistance is a performance of an emerging power, a reclamation of history and presence from occupying forces, instantiating alterity and displacing entrenched power structures. Stone throwing, collective protest, music and dance performances, acts of civil disobedience, and in more severe cases, direct violence against occupation forces are each modes of mobilizing spectacle for the purpose of demonstrating a reclaimed history and identity.«⁷⁶

Einige meiner kurdischen Interviewpartner/-innen berichteten mir sogar von Familienmitgliedern, die nach wie vor in der Türkei leben und hier den Problemen tagtäglich ausgesetzt sind. Der Wunsch, ihnen aus der neuen sicheren

76 McDonald 2009: 79.

Heimat heraus etwas geben zu können, das auch ihr Leben verbessert, ist bei den Musikschaaffenden sehr präsent.

Auch bei den auf deutschem Boden gespielten Konzerten ist der Wunsch, das Leben der Kurden in der Türkei zu verbessern, wichtig: Wenn die Deutschen, die Europäer, die ganze Welt die kurdische Kultur anerkennen würden, könnte dies – so hofft man – Druck auf die Republik Türkei ausüben.

Die Türkei ist somit für die kurdischen Musiker/-innen meist mehr als ein Land, aus dem die Musiktradition kommt und in das man Tonträger verkaufen könnte. Die Lage in der Türkei und das Konzept »Kurdistan« im Kopf sind für einige kurdische Musiker/-innen die Hauptmotivation, weiterhin aufzutreten

4. Die Aleviten

Im Folgenden möchte ich die vorangegangenen Kapitel über Protestmusik und kurdische Musik durch eines zu alevitischer Musik ergänzen. Es sei jedoch angemerkt, dass von den bereits vorgestellten kurdischen Interviewten zwei auch Aleviten sind: Sakîna Teyna und Bülent Emir. Letzterer ist sogar als Bağlama-Lehrer sehr aktiv in alevitischen Vereinen. Die Musiker/-innen entschieden sich aber bei offiziellen Konzerten, das Label »kurdisch« dem Label »alevitisch« überzuordnen bzw. vorzuziehen.

Nun soll komplettierend eine weitere Nuance musikalischen und gesellschaftlichen Engagements präsentiert werden, welche von türkischstämmigen Aleviten geprägt wird und offiziell unter dem Label »alevitisch« stattfindet.

4.1 Allgemeines

Die Aleviten (im Deutschen auch Alewiten) stellen die zweitgrößte muslimische Religionsgemeinschaft der Türkei dar. Über ihre Größe existieren nur Schätzungen, da das Alevitum (auch Alevitentum) keine staatlich erfasste Identitätskategorie darstellt. Unterschiedliche Schätzungen gehen von 5 bis 20 Millionen Aleviten bzw. von einem Bevölkerungsanteil von 10 bis 25 Prozent aus.¹ Des Weiteren wird davon ausgegangen, dass ca. zwei Drittel türkisch-, ein Drittel kurdischstämmig sind.²

Anders als bestimmte nicht-muslimische Minderheiten, welche in der Türkei unter einem Schutz stehen, der ihnen die Selbstorganisation in Teilen gesellschaftlichen Lebens ermöglicht und hierbei Rechte – wie die Befreiung der Kinder vom offiziellen sunnitischen Religionsunterricht an Schulen –

1 Vgl. Künnecke 2010: 118.

2 Vgl. Drefßler 2013: 18f.

garantiert, zählen Aleviten offiziell zu den »Muslimen«. Die islamische Praxis ist in der Türkei einer staatlichen Kontrolle unterstellt, welche vom »Präsidium für Religionsangelegenheiten« (*Diyanet İşleri Başkanlığı* [DİB]) ausgeführt wird. Dreßler beschreibt die Arbeit des Präsidiums wie folgt:

»Diese personell und finanziell umfassend ausgestattete Behörde definiert und organisiert legitime Formen des öffentlichen Islam und ist für den Moscheebau ebenso zuständig wie für das Erstellen von Fatwas (islamische Rechtsgutachten) und die Organisation der Pilgerfahrt nach Mekka. Eine außerhalb der Oberaufsicht des *Diyanet* [Herv.i.O.] organisierte und praktizierte Form des Islam ist in der Türkei formal gesehen illegitim. Während das *Diyanet* nun behauptet, ohne Unterschied alle Muslime der Türkei, und darunter fasst es auch die Aleviten, zu repräsentieren, werden alevitische Belange *de facto* [Herv.i.O.] gleichwohl kaum berücksichtigt.«³

Aleviten präsentieren sich im Kontext der Türkei häufig als Gegenstück zum sunnitischen Islam. Nicht selten werden Definitionen des Alevitums über eine Aufzählung dessen, was die Religionsgemeinschaft mit den Sunniten an Idealen und Traditionen nicht teilt, erbracht.⁴ Bei diesen Aufzählungen wird erwähnt, dass alevitische Frauen kein Kopftuch tragen, Männer und Frauen nicht getrennt beten und das Verzehren von Schweinefleisch nicht als verboten angesehen wird. Dass einige für Sunniten verpflichtende Regeln von den Aleviten nicht beachtet werden, ist jedoch keinesfalls als gelockerte Auslegung des Islam zu verstehen, sondern auf ein anderes Grundverständnis der Beziehung zwischen Mensch und Gott zurückzuführen. Sökefeld formuliert:

»Der Mensch wird als ein Wesen betrachtet, das sich auf dem Weg zu Gott befindet, und auf diesem Weg unterschiedlich weit vorangekommen sein kann. Das Ziel ist der »vollkommene Mensch« [Herv.i.O.] (*kamil insan*), der letztlich die Einheit mit Gott erreicht. Ähnlich wie der Sufismus unterscheidet das Alevitentum vier Stufen auf dem Weg zu Gott, die als Stufen der Erkenntnis gedacht werden. Auf diesem Stufenweg können Menschen unterschiedlich weit voran kommen, und Aleviten gehen davon aus, dass sie die erste Stufe, die Scharia (türk.: *şeriat*) bereits überwunden haben. Für sie gilt also der legalistische Islam nicht mehr.«⁵

3 Dreßler 2013: 16.

4 Vgl. Sökefeld 2008: 17.

5 Sökefeld 2008: 17f.

Dies stößt jedoch bei gläubigen Sunniten auf Unverständnis: Aleviten gelten für sie als vom Weg abgekommene Muslime, die erneut zu missionieren sind.⁶

Aufgrund der starken Verehrung Alis werden die Aleviten gelegentlich auch als historisch mit den Schiiten verbunden angesehen. Dreßler beschreibt die Gemeinsamkeiten jedoch als gering und ordnet die Aleviten nicht der schiitischen Tradition zu.⁷ Solomon bezeichnet die Gemeinschaft als »quasi-ethnic group in Turkey«.⁸

Bezüglich der staatlichen Behörde für Religionsangelegenheiten DİB nehmen verschiedene alevitische Gruppierungen und Organisationen unterschiedlich Stellung. Sie alle sehen in der Tatsache, dass ihre Interessen nicht unterstützt werden, eine Verletzung der Staatsneutralität, wünschen sich jedoch verschiedene Lösungen: Ein Teil der Aleviten möchte im DİB repräsentiert sein und fordert, ein Prozentsatz der finanziellen Mittel solle an die Aleviten gehen, das Alevitum im offiziellen muslimischen Religionsunterricht repräsentiert und die *dede* (Oberhaupt der religiösen Gemeinschaft) als Staatsbedienstete eingestellt werden. Andere erklären, die Behörde müsse die Unabhängigkeit vom Staat erlangen; die Aleviten müssten zudem eine parallele, gleichberechtigte Behörde für die Organisation ihrer eigenen Belange schaffen. Wieder andere wünschen sich die Abschaffung der Behörde und des Religionsunterrichts an Schulen allgemein.⁹

Seit 2000 werden die Aleviten in den jährlichen Türkei-Fortschrittsberichten der Europäischen Kommission erwähnt. Ihre Anerkennung als Religionsgemeinschaft und ihre politische Gleichberechtigung sind hierbei angemahnt worden.¹⁰ Schwierigkeiten bezüglich einer offiziellen Definition des Alevitums ergaben sich jedoch auch für die Europäische Kommission:

6 Vgl. Seufert/Kubaseck² 2006: 145.

7 Dreßler beschreibt die wenigen Gemeinsamkeiten mit den Schiiten wie folgt: »Wie die Zwölferschiiten erinnern die Aleviten ihre eigene Geschichte als Leidensgeschichte, die ihren Kristallisationspunkt in der Erzählung der Tragödie von Kerbela hat, dem Gründungsmythos der Zwölferscharia. Schiitischer Tradition zufolge wurden in der Wüste nahe bei dieser irakischen Siedlung im Jahr 680 n. Chr. der Sohn Alis und dritte Imam Hüseyin sowie seine ihn begleitenden Angehörigen von umayyadischen Truppen massakriert. Über die ritualisierte Erinnerung der mythologisch verklärten Schlacht von Kerbela hinausgehend haben die Aleviten allerdings wenig mit dem Mainstream der Zwölferschia gemein.« (Dreßler 2013: 29.)

8 Solomon 2008: 80.

9 Vgl. Massicard 2013: 52.

10 Vgl. Sökefeld 2008: 31.

»[...] die Frage der Definition des Alevitums [hat] im offiziellen Kommissionsbericht des Öfteren zu heftigen Diskussionen geführt, insbesondere als die Aleviten hier als ›muslimische Minderheit‹ [Herv.i.O.] (2004), ›nicht sunnitische muslimische Gemeinschaft‹ (2005) und als ›staatlich nicht anerkannte muslimische Gemeinschaft‹ (2006) definiert worden waren. Seit 2007 vermeiden es die jährlichen Berichte der EU-Kommission zur Türkei, das Alevitum religiös zu definieren. Somit nahm die Spezifität der Definition von Jahr zu Jahr ab, und zwar im Verhältnis zu den durch die jeweiligen Definitionen hervorgerufenen, empörten Reaktionen von türkischer Seite. Mit anderen Worten: Die EU-Kommission hatte wohl erkannt, wie hochpolitisch die Frage der Definition des Alevitums ist und sich deshalb augenscheinlich dazu entschlossen, sich aus der Diskussion herauszuhalten.«¹¹

Die Frage, ob das Alevitum überhaupt religiös zu definieren ist, wird jedoch nicht nur von außen geführt: Auch innerhalb der Gemeinschaft gibt es Gruppierungen, die sich von der Religion abgewandt haben, aber auf der Zugehörigkeit zu einer kulturellen Gruppe bestehen. Dies ist u. a. darauf zurückzuführen, dass seit den 1960er Jahren alevitische Intellektuelle und Künstler/-innen begannen, sich in politisch linken Organisationen zusammenzufinden. Die alevitische Geschichte wurde von ihnen neu interpretiert und zu einer politischen Geschichte umgeschrieben. Daher begreifen manche das Alevitum als eine Philosophie bzw. Lebenseinstellung ohne religiöse Charakteristika, welche »sowohl spezifisch anatolische als auch universal humanistische Züge«¹² aufweist. Massicard formuliert:

»Certain left-wing writers consider it as first and foremost an oppositional political belief, which subsequently acquired a religious dimension, with the Alevi having adopted *Ali qua* [Herv.i.O.] representative of oppressed justice. [...] Aleviness, which is particularly prevalent amongst disadvantaged classes, is seen here as a form of a proto-collectivism serving to address material problems, and characterised by its perpetual opposition, as confirmed by the popular revolts during the Ottoman Empire. This Marxist thesis enables non-believers to perceive themselves as Alevi. Alevi identity can thus be reconstructed, even along non-religious lines.«¹³

11 Drefßler 2013: 13.

12 Drefßler 2013: 15.

13 Massicard 2013: 63.

Parallel zu dieser Tendenz kann jedoch auch in Teilen des Alevitums eine Wiederbelebung und neue Inszenierung von Religiosität seit den 1990er Jahren beobachtet werden.¹⁴

Somit lässt sich konstatieren, dass unter dem Begriff des Alevitums heute unterschiedliche, zuweilen sich gegenseitig ausschließende, Definitionen existieren.

In diesem Kontext zeigt sich auch die Schwierigkeit der Festlegung auf eine gemeinsame Geschichte. Hendrich beschreibt den Wunsch nach dieser wie folgt:

»[...] das Alevitentum der Gegenwart [sucht] in einem Umfeld nach der eigenen Identität [...], in dem Geschichte als Identifikator und Anspruchsbe-gründung ein akzeptiertes Mittel, wenn nicht gar eine Waffe, darstellt, und in dem parallel dazu einem Kollektiv ohne Geschichte das Selbstverständnis als Kollektiv, ein Partizipationsrecht am öffentlichen Raum und die kulturelle Anerkennung verweigert werden.«¹⁵

Werden nun meist die *Kızılbaş*¹⁶ (Elitetruppen der schiitischen Safaviden, welche für Aufstände gegen die osmanischen Herrscher bekannt sind) als direkte Vorgänger der Aleviten genannt, so wird dennoch gelegentlich auch schlichtweg von *Turkmenen*¹⁷ (viele der *Kızılbaş* waren *Turkmenen*) gesprochen oder sich auf die *Bektaşî* gestützt. Letztere werden jedoch zuweilen auch als eigene, vom Alevitum unabhängige Gruppierung verstanden. Kurz soll hier die Geschichte der *Bektaşî* umrissen werden.

Die *Bektaşî* genossen im Osmanischen Reich im Gegensatz zu den *Kızılbaş* zeitweise politischen Einfluss, stellten jedoch ebenfalls keine homogene Gruppe dar.

»Religiöse Autorität ist [...] bei den *çelebi-Bektaşîs* [Herv.i.O.] an Abstammung gebunden. Nicht so jedoch bei den *baba-Bektaşîs*, denn die *tarikât* der *baba-Bektaşîs* ist eine Initiationsgemeinschaft. [...] Die *çelebi-Bektaşîs* waren die offiziellen Verwalter des Hauptkonvents (*zaviye*) von *Hacıbektaş*, der als religiöse Stiftung (*vakıf*) in die osmanische Verwaltung eingegliedert war. Die *baba-Bektaşîs* hingegen hatten eine enge Verbindung zum Janitscharenheer. Somit waren beide *Bektaşî*-Zweige institutionell über staatliche Strukturen

14 Vgl. Drefßler 2013: 21.

15 Hendrich 2008: 42.

16 Vgl. Sökefeld 2008: 11.

17 Vgl. Seufert/Kubaseck² 2006: 142f.

an das osmanische Herrscherhaus angebunden, während die *Kızılbaş* sozial und ökonomisch weitgehend marginalisiert waren – insbesondere diejenigen, die nicht mit der *Bektaşîye* affiliert waren.«¹⁸

Manche *Kızılbaş* schlossen sich dem Bektaschitum an. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden unter Sultan Mahmud allerdings auch ihre Klöster und Gebetsorte zerstört oder in Stätten des sunnitischen Islam umgewandelt.¹⁹

Massicard beschreibt die Bektāşi dennoch als – auch nach der Republikgründung – weniger marginalisiert als die Aleviten und konstatiert für die 1960er Jahre, viele Aleviten hätten sich den Bektāşi angeschlossen, um sich die Eingliederung in die türkische Gesellschaft ein wenig zu erleichtern.²⁰ Auch der vereinte Term »Alevi-Bektāşi« kann heute als Selbstbezeichnung vorgefunden werden.²¹ Hendrich formuliert:

»Die gesamte bektaschitisch-alevitishe Bewegung der Gegenwart ist auf der Suche nach ihrer Meistererzählung und sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass es auch in diesem Bereich, genauso wie in Fragen der Glaubenslehre und der Rituale, an einer dogmatischen Instanz ›mangelt‹ [Herv.i.O.]. Also stehen sich der Wunsch nach einem identitäts- und einheitsstiftenden Geschichtsbild und die kreative Freiheit jedes alevitischen Individuums, ein persönliches Geschichtsbild zu entwerfen, anscheinend unversöhnlich gegenüber. Dieses Problem verhindert jedoch auf keinen Fall die private und öffentliche Diskussion zum Thema und hat eine Reihe von ›Lösungsmöglichkeiten‹ [Herv.i.O.] hervorgebracht.«²²

Einige Gemeinsamkeiten lassen sich jedoch finden: In den unterschiedlichen historischen Herleitungen ist stets von Verfolgung, dem zurückgezogenen Leben in abgeschiedenen Gegenden und von *Takîyya*, der geheim gehaltenen alevitischen Identität und damit verbundenen versteckten Religionsausübung, die Rede.

Elemente von Verfolgung prägten auch die vergangenen Jahrzehnte, das alevitische Leben des 20. Jahrhunderts. So kam es zwischen 1978 und 1980 zu

18 Dreßler 2013: 24f.

19 Vgl. Massicard 2013: 14ff.

20 Vgl. Massicard 2013: 27.

21 Vgl. Dreßler 2013: 24.

22 Hendrich 2008: 43.

Pogromen: Alevitische Nachbarschaften wurden attackiert. Was von kleineren Gruppen anti-alevitischer Aktivisten und Aktivistinnen gestartet worden war, erhielt von der Zivilbevölkerung weitestgehend Unterstützung.²³ Massicard fragt nach den Gründen hierfür und untersucht den Aspekt des Gesellschaftsaufstiegs von Aleviten.

»What role did the competition for economic resources play? Social differentiation meant that the Alevi – including those in towns in central Anatolia – started to occupy positions (in trades, business, the liberal professions and the upper echelons of the civil services) that had previously been the preserve of Sunnis. And since they were starting from a lower point, they climbed the social ladder more rapidly in relative terms. The upheaval of the social hierarchy was apparently not well received by certain Sunnis [...]«²⁴

Nach dem Militärputsch von 1980 wurden alevitische Organisationen geschlossen und Menschen in Leitungspositionen vor Gericht gestellt und des Separatismus angeklagt. Positionen des Staatsapparates, welche zuvor auch von Linken mit Engagement für Minderheitenrechte übernommen worden waren, wurden nun durch Konservative neu besetzt. Die Aleviten wurden hierdurch bei der Ressourcenverteilung noch schlechter gestellt als zuvor.²⁵

Ein Element, das zur weiteren Zersplitterung der alevitischen Community beitrug, soll erwähnt sein: Massicard untersuchte die Unterschiede der Mobilisierungstechniken in den lokalen alevitischen Organisationen und stellte hierbei fest, dass nicht nur die Definition der eigenen Gemeinschaft des Alevitums variiert, sondern vor allem auch das Bild »des Anderen«. Für die Aleviten in Sivas beschreibt sie klassisch die Sunniten als jene Gruppe, von der man sich distanzieren wolle, wohingegen sie für Malatya festhält, hier käme es den alevitischen Organisationen vor allem darauf an, sich von kurdischen Nationalisten und radikalen Linken abzusetzen.²⁶

Im Zuge der großen Wellen der Emigration aus der Türkei verließen auch zahlreiche Aleviten ihr Heimatland. Heute verfügt Deutschland über die größte und politisch aktivste alevitische Bevölkerung Europas.²⁷ Im Kontext des Diaspora-Lebens erlebten die Aleviten eine bemerkenswerte Veränderung

23 Vgl. Massicard 2013: 31.

24 Massicard 2013: 31.

25 Vgl. Massicard 2013: 35ff.

26 Vgl. Massicard 2013: 173.

27 Vgl. Massicard 2013: 185.

ihrer gesamtgesellschaftlichen Stellung: War die türkische Mehrheitsgesellschaft ihnen mit gezielter Ablehnung begegnet, so zeigte sich die deutsche Mehrheitsgesellschaft ihren Besonderheiten gegenüber indifferent.²⁸

Zunächst führten viele Aleviten ihre versteckte Form der Religionsausübung fort. Organisierten sie sich in Vereinen oder traten sie bereits bestehenden Vereinen bei, so waren diese politisch ausgerichtet, nicht religiös oder kulturell, insbesondere sozialdemokratisch, z.T. aber auch linksrevolutionär.²⁹

Erst in den späten 1980er Jahren begannen Aleviten in Deutschland als eine Gemeinschaft mit gemeinsamen religiösen und/oder kulturellen Idealen öffentlich aufzutreten. Sökefeld benennt folgende Gründe für diese Veränderung:

»[...] zum einen [geschah dies] als Antwort auf Gewalttaten und den wachsenden Einfluss des politischen Islam in der Türkei, zum anderen in Reaktion auf einerseits einen verstärkten Rassismus und andererseits die wachsende Popularität der Multikulturalismus-Idee in Deutschland.«³⁰

Im Dezember 1988 gründete sich die »Alevitische Kulturgruppe«, welche im Oktober 1989 die »Alevitische Kulturwoche« in Hamburg – samt Diskussionen, Konzerten von aus der Türkei eingeflogenen alevitischen Musizierenden und *Cem* (Gottesdienst) – veranstaltete. Die Aleviten stellten hier Forderungen an die Türkei, wie etwa die Garantie von Religionsfreiheit, jedoch auch an die deutsche Öffentlichkeit: Forschungen und Debatten über Migranten und Migrantinnen aus der Türkei dürften künftig nicht nur den sunnitischen Islam berücksichtigen. Die Gemeinsamkeiten der alevitischen Kultur mit der deutschen – im Gegensatz zur sunnitischen – wurden hervorgehoben.³¹ Sökefeld beschreibt die Vorgehensweise der alevitischen Aktivisten und Aktivistinnen wie folgt:

»Im Gegensatz zur gängigen Strategie von Einwanderergruppen, ihre Identität durch die Betonung des Unterschieds zur Mehrheitsbevölkerung zu definieren und die Anerkennung dieser Differenz einzufordern, betonen Aleviten in Deutschland, vor allem aber die in den Organisationen aktiven Aleviten, den Unterschied zu sunnitischen Türken. Indem Aleviten

28 Vgl. Greve 2003: 278.

29 Vgl. Sökefeld 2008: 20f.

30 Sökefeld 2007: 174.

31 Vgl. Sökefeld 2008: 23f.

die Unterschiede des Alevitentums zu einem weitgehend ›fundamentalierten‹ [Herv.i.O.] Bild des sunnitischen Islam herausstellen, betonen sie gleichzeitig die Kompatibilität von deutscher und alevitischer Kultur. [...] Tatsächlich gleichen sich der dominante alevitische und der dominante deutsche Islamdiskurs bis aufs Haar: In beiden wird die potentielle oder tatsächliche Gefährlichkeit des Islam herausgestellt und Islam häufig mit Islamismus gleichgesetzt.«³²

Jedoch lassen sich auch hier gegenläufige Beobachtungen anstellen. So formuliert Hendrich, nicht in Bezug auf den öffentlichen Islamdiskurs, doch als Verweis auf die alltäglichen Beziehungen zwischen (auch nicht politisch organisierten) Aleviten und Sunniten:

»Das Verhältnis zu den ›historischen Feinden‹ [Herv.i.O.], den Sunniten in Deutschland erfährt eine deutliche Modifikation. [...] ihr Alltag und ihre Erfahrungen in Deutschland [sind] denen der Aleviten oft näher als denen der deutschen Mehrheitsgesellschaft. Das Zusammenleben und die notwendige Solidarität zwischen den Migranten erfordert, die Verfolgung der Aleviten durch die Sunniten zu relativieren oder als ›vergangen‹ [Herv.i.O.] aus dem kollektiven Gedächtnis herauszunehmen.«³³

Infolge der Kulturwoche entstanden weitere Vereine, welche es sich zum Ziel setzten, das Alevitum bekannt zu machen und für seine Anerkennung zu werben. Nach dem Massaker an Aleviten während eines Kulturfestivals in Sivas (Türkei) im Juli 1993 wuchs die Selbstorganisation nochmals an: 60.000 Aleviten aus ganz Deutschland und aus Nachbarländern demonstrierten in Köln gegen die Gewalttat; im folgenden Jahr entstanden in Westeuropa über hundert neue alevitische Vereine. Der Zusammenschluss in einem Dachverband mit Sitz in Köln wurde schließlich vollzogen. Nach mehrfachem Namenswechsel heißt dieser heute »Alevitische Gemeinde Deutschland« (*Almanya Alevi Birlikleri Federasyonu*, [AABF]) und umfasst über hundert Vereine; weitere Organisationen existieren außerhalb der AABF.³⁴

Die zuletzt gewählte Selbstbezeichnung der alevitischen Community als »Gemeinde« setzt einen erneuten Schwerpunkt auf die Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft (in Abgrenzung zu einer rein kulturellen Gruppierung). Dieser Name wurde hauptsächlich aufgrund der hiermit in

32 Sökefeld 2008: 26f.

33 Hendrich 2008: 61.

34 Vgl. Sökefeld 2008: 24ff.

Deutschland verbundenen rechtlichen Vorteile gewählt: Die Anerkennung als Glaubensgemeinschaft wurde hierbei angestrebt und erfolgte letztendlich im Jahr 2005. Diese bietet den Aleviten nun die Möglichkeit, in Kooperation mit dem deutschen Staat Religionsunterricht an staatlichen Schulen zu erteilen.³⁵ Als weiteren Wunsch der alevitischen Gemeinschaft beschreibt Aksünger die Gründung eines alevitischen Friedhofs, der die Ausführung spezieller ritueller Handlungen der Totenfeiern in Deutschland praktikierbar macht.³⁶

Jedoch bieten sich durch die Eingliederung der alevitischen Emanzipationsbewegung in den deutschen rechtlichen Rahmen nicht nur neue Vorteile, sondern auch neue Schwierigkeiten: Die Ausbildung der Verantwortlichen für religiöse Bildung muss nun standardisiert werden. Aksünger schreibt:

»Während im traditionellen Kontext das sakrale Wissen innerhalb der Familie primär mündlich tradiert wurde, steht man im Migrationskontext nunmehr vor der Herausforderung, die *Dede/Ana* [Herv.i.O.] im Rahmen von institutionellen Weiter- und Fortbildungsangeboten »theologisch« [Herv.i.O.] zu qualifizieren. Auch hier müssen die Lehrinhalte verschriftlicht und somit auch generalisiert werden, so dass regionalspezifische Formen des religiösen Wissens und der rituellen Praxis bei der Ausbildung der *Dede* nur noch von peripherer Bedeutung sind. Andererseits reflektiert sich in einer solchen delokalisierten Form der Wissensvermittlung auch die Realität der im Migrationskontext gegebenen Zusammensetzung der alevitischen Ritualgemeinden. Während sich diese in den Herkunftsregionen auf verwandtschaftlicher Basis konstituierten, sind sie im Migrationskontext aus einer heterogenen Gruppe von Ritualteilnehmern zusammengesetzt. Die *Dede/Ana* müssen sich somit per definitionem einer standardisierten und homogenisierten Form des Wissens und der Ritualpraxis zuwenden, um die Heterogenität der Partizipanten transzendieren zu können.«³⁷

Im Jahr 2002 schlossen sich verschiedene in Europa ansässige alevitische Verbände zu einer noch größeren Vereinigung zusammen, der »Konföderation der Alevitengemeinden in Europa« (*Avrupa Alevi Birlikleri Konfederasyonu [AABK]*), ebenfalls mit Sitz in Köln. Die Vereinbarkeit »alevitischer« und »europäischer« Werte wird hier auf noch höherer Ebene hervorgehoben. So ver-

35 Vgl. Aksünger 2013: 144f.

36 Vgl. Aksünger 2013: 171.

37 Aksünger 2013: 232.

öffentlichte die AABK vor der Europawahl 2004 ein Flugblatt in sieben Sprachen mit folgender Mitteilung:

»Die Alevitische Union Europa begrüßt, dass die in Europa lebenden Aleviten sich als ein Teil der europäischen Gesellschaft verstehen. Alevitische Wertvorstellungen sind mit europäischen Werten weitgehend konform. Unsere vorrangigsten Ziele sind:

- Rechtstaatlichkeit [sic!]
- Gerechtigkeit, Meinungs- und Glaubensfreiheit
- Das gemeinsame Streben nach Frieden
- Der Kampf gegen Rassismus, Fundamentalismus und Terrorismus.«³⁸

Massicard weist jedoch darauf hin, dass die AABK keinesfalls alle alevitischen Vereine repräsentiere.³⁹ Wie so häufig, wenn es um alevitische Selbstdarstellung geht, scheint hier nur eine Auswahl an Aspekten integriert zu sein.

In Deutschland wird teilweise sogar eine eigenständige Kulturorganisation kurdischstämmiger Aleviten angestrebt. Seit 1996 existiert die »Kurdische Alevi-Föderation« (*Federasyona Elewiyên Kurdaistanî [FEK]*), welche ca. 20 Organisationen umfasst und ihren Sitz auch in Köln hat. Eine Zusammenarbeit zwischen der deutschen AABF und der FEK wurde mehrfach angestrebt, scheiterte jedoch immer wieder aufgrund politischer Ansichten.⁴⁰ Massicard schreibt:

»[...] the Federation of Kurdistan Alevi was created, something which would have been unthinkable in Turkey where its review (*Zülfikâr* [Herv.i.O.], subsequently renamed *Semah*) was banned.«⁴¹

Jedoch blieb der Föderation auch in Deutschland die offizielle Anerkennung aufgrund von Verbindungen zur PKK, welche auch hier als illegal eingestuft wird, verwehrt.⁴²

38 AABK, nach Sökefeld 2007: 177.

39 Vgl. Massicard 2013: 54.

40 Vgl. Aksünger 2013: 143.

41 Massicard 2013: 188.

42 Massicard formuliert: »The possibility of setting up a body linked to the PKK was envisaged in 1993, following on from events in Sivas. The public authorities in Berlin, who were aware of its links to the PKK, did not accord it official status. [...] Only a few people were active: since it is not possible to be the director of a non-existent association, there was little benefit in mobilisation, which was thus a form of illegal volunteering. Partly for the same reasons, this phantom association was considered illegitimate by the other Alevists in Berlin who were reluctant to be in contact with it, thus further

Viele kurmanci- und zazasprachige Aleviten organisieren sich aber in den der AABF angehörigen Teil-Organisationen, wie bspw. innerhalb des Berliner »Kulturzentrum anatolischer Aleviten« (*Anadolu Alevileri Kültür Merkezi [AAKM]*).⁴³

Der alevitischen Diaspora-Situation wird häufig nachgesagt, die alevitische Emanzipationsbewegung in der Türkei mitbeeinflusst zu haben. Erol schreibt:

»[...] since association activities and publication started a bit earlier in the Alevi diaspora than in Turkey, one can assume that migrants in Europe may have to some extent stimulated the Alevi awakening in their native country.«⁴⁴

Nachdem infolge des Militärputschs die politischen Möglichkeiten in der Türkei zeitweise extrem eingeschränkt worden waren, wurde sich in den späten 1980er Jahren jedoch auch hier dem kulturellen Identitätsdiskurs zugewandt. Soziale Ungleichheiten und das politische Konzept der Homogenisierung wurden nun aus einem anderen Blickwinkel als vor dem Putsch kritisiert: Die Mobilisierung wurde jetzt nicht von genuin politischen, sondern von kulturellen Gruppierungen vorangetrieben.⁴⁵ Die Bewegung, welche in intellektuellen Kreisen der Großstädte startete und erst später auch mittelgroße und kleine Städte erreichte, bestand zunächst zu einem bedeutenden Teil aus Aktivistinnen und Aktivistinnen, die schon vorher politisch aktiv gewesen waren. Bereits existierende politische Netzwerke konnten daher für die aufkeimende alevitische Bewegung genutzt werden.⁴⁶ Jedoch waren die Interessensvertretung und die Organisation von Aktionen auch hier wieder divers und von unterschiedlichen – z.T. gar sich widersprechenden – Subrichtungen geprägt. Massicard unterscheidet drei Hauptströmungen der 1990er Jahre: die kulturelle Bildung und kulturelle Wiederbelebung, die politische und

marginalising it. [...] The Alevi branch of the PKK sought to mobilise people primarily via traditional ceremonies (weddings, circumcisions) and concerts or Kurdish nationalist events. The autonomy of the ›Kurdistan Alevi‹ [Herv.i.O.] is thus purely relative, and it is not necessarily much easier to voice an openly Kurdish nationalist form of Alevism in Berlin than it is in Turkey.« (Massicard 2013: 180f.)

43 Vgl. Massicard 2013: 181.

44 Erol 2008: 155.

45 Vgl. Massicard 2013: 38.

46 Vgl. Massicard 2013: 42ff.

soziale Ausrichtung und die religiöse Organisation.⁴⁷ Hierbei weist sie auf folgende Problematik hin:

»Who is able to speak in the name of the ›Alevi community‹ [Herv.i.O.] that all Alevists say exists? Whenever Alevists were invited to talks with the government or parties, they nearly always came as a delegation of various organisations, often unable to agree amongst themselves. Equally, whenever an organisation was in contact with a political leader, the others lost no time in publicly stating that it is not representative, thus undermining its negotiating capacity.«⁴⁸

Mit der Zeit überdachten die meisten Organisationen und Parteien der Türkei ihre Haltung zum Alevitum. Die PKK, ursprünglich von Kurden aus sunnitisch geprägten Gebieten gegründet und unterstützt, warb ab der Mitte der 1990er Jahre explizit um die Beteiligung kurdischstämmiger Aleviten.⁴⁹ Auch die Islamisten formulierten ihre Beziehung zum Alevitum umsichtiger als zuvor. Massicard schreibt:

»The Islamist parties have thus adapted numerous initiatives to woo Alevists, seeking to come across not as Sunni but as great gathering of the faithful, including Alevists, against the ›materialist‹ [Herv.i.O.] with the goal of finally setting faith free – an attitude that has also been adopted to some extent by the AKP [...] They present themselves as the allies of the Alevists, but keep denying them any specificity: they are Muslims like others and don't need separate places of worship or whatsoever. Many Islamists present Alevism as a form of Turkish Islam.«⁵⁰

Auch in Deutschland nahmen im Laufe der Zeit immer mehr Parteien das Aleviten-Thema in ihr Programm auf. Massicard führt dies auf die Tatsache zurück, dass sich zunehmend Menschen türkischer oder sogar spezifisch alevitischer Herkunft in deutschen Parteien engagieren.⁵¹

Im Folgenden soll nun das Kulturleben der Aleviten – ein besonders verbindendes Element – näher beleuchtet werden mit einer Schwerpunktsetzung auf der Musikkultur. In der alevitischen Tradition spielt Musik gemeinhin eine große Rolle – auch bei der Durchführung religiöser Praktiken. So

47 Vgl. Massicard 2013: 49.

48 Massicard 2013: 52.

49 Vgl. Massicard 2013: 73f.

50 Massicard 2013: 75f.

51 Vgl. Massicard 2013: 192.

wird eine *Cem*-Zeremonie (Gottesdienst) mithilfe von Musik strukturiert. Greve schreibt:

»Geleitet wird eine solche *cem* [Herv.i.O.] von einem geistigen Führer, *pir* oder *mürşit*, bzw. meist von einem ihrer Vertreter, einem *dede*. Frauen nehmen gleichberechtigt an *cem* teil. Zunächst bespricht der *dede* aktuelle Streitigkeiten unter Gemeindemitgliedern. Dann beginnt ein Sänger und *bağlama*-Spieler (*zakir*, *post* oder *âşik*), das Glaubensbekenntnis (*ikrar*) zu singen, später *duvaz*, Hymnen zu Ehren der zwölf Imame, sogenannte *deyiş*, Lieder religiösen bis philosophischen Inhalts, *mersiye*, Klagelieder um den Tod von Hüseyin sowie *miraçlama* (Auferstehungslieder), zu denen die ersten *semah*-Tänze erfolgen. Unter den insgesamt zwölf religiösen Diensten bildet der *semah* einen der spirituellen Höhepunkte jeder *cem*. Theoretisch gehört der *zakir* (Musiker) zu den zwölf Dienern, die für den Ablauf einer *cem* verantwortlich sind, in den Dörfern sangen allerdings häufig die *dede* selber, heute sind nicht selten auch zwei oder drei Musiker beteiligt.«⁵²

Im religiös gelebten Alevitum symbolisiert die *Bağlama* zudem den Glauben. Leicht unterschiedliche Beschreibungen der Repräsentation von wichtigen Elementen des Alevitums durch den Instrumentenkörper existieren hierbei. Markoff schreibt:

»For the Alevis, the *bağlama* [Herv.i.O.] has become a powerful symbol of their group identity and their creed. It is also a material representation of Imam 'Ali and the tenets of his faith: the resonator is said to represent his body, the neck his sword *Zülfikār*, the twelve strings (and sometimes frets) the twelve Shi'ite imams, and the lower course of strings the Prophet Muhammad.«⁵³

Hendrich formuliert in leichter Variation hierzu:

»Der Korpus symbolisiert Ali oder das geheime Wissen, der Hals das mythische Schwert Alis »*Zülfikār*« [Herv.i.O.] oder, aufgrund seiner formalen Ähnlichkeit zum arabischen Buchstaben Alif, »Allah« sowie »Ali«. Der Steg erinnert an die Türschwelle (*eşik*), die in weiten Teilen der zentralasiatisch und/oder durch Türkmeneen beeinflussten Kulturen tabu ist. Wenn das Griffbrett zwölf Bünde aufweist oder das Instrument mit zwölf Saiten bespannt ist (wie die

52 Greve 2003: 286.

53 Markoff 2002: 796.

große ›*çöğür*‹ genannte Laute Ostanatoliens), dann verweist diese Zwölfheit auf die Reihe der zwölf, den Aleviten und Schiiten heiligen Imame.«⁵⁴

Sogar die Bezeichnung »Koran mit Saiten« (*telli kuran*) für die Bağlama existiert.⁵⁵

Jedoch spielt Musik keinesfalls nur im Kontext ausgelebter Religiosität eine Rolle für alevitische Gemeinschaften: Selbst im 21. Jahrhundert erlernen Jugendliche, für die die Frage nach religiöser Tradition in den Hintergrund gerückt ist, zahlreich das Bağlama-Spiel⁵⁶, und auch in Deutschland organisieren alevitische Kulturvereine zahlreich Bağlama-Kurse und Unterricht im Tanz Semah⁵⁷, welcher an sich ein gottesdienstliches Ritual darstellt.

Massicard sieht in den musikalischen Traditionen gar die einzig unumstrittenen Elemente der alevitischen Kulturzugehörigkeit.

»In order to affirm Alevi difference in symbolic ways, its defenders have also invented and deployed markers [...]. [...] These figures have three different orders of significations. A portrait of Ali, first, represents Ali; second, is a marker of Aleviness; and, third, it denotes a specific conception within the Alevi semantic field. The range of pro-Alevi symbols goes from Zülfikar, the sword of revolt, to the dove of peace often associated with Hacı Bektaş. It is a heteroclitite set making it possible to condense a wide range of significations. The only neutral signs are the *semah* [Herv.i.O.] and *saz*, since they are viewed by everyone as symbols of Aleviness and denote no more than this.«⁵⁸

Die Musik der Aleviten dient zudem mitunter dem Vorantreiben gesellschaftlicher Debatten:

»Their musical repertoire was politicized and appropriated by leftist revolutionaries because its themes spoke to contemporary struggles. [...] From the 1970s until the late 1980s, Alevi performers concealed their sacred repertoire: they replaced the names 'Ali and Huseyn with *dost* ›friend‹ [Herv.i.O.], or they used less threatening texts with the melodies of sacred works such as hymns in praise of the twelve Shi'ite imams.«⁵⁹

54 Hendrich 2004: 168f.

55 Vgl. Greve 2003: 287.

56 Vgl. Seufert/Kubaseck² 2006: 145.

57 Vgl. Sökefeld 2008: 26.

58 Massicard 2013: 64f.

59 Markoff 2002: 798.

Dass die Thematik des politischen Widerstands in alevitischen Gedichten und Liedern so häufig vorkommt, ist auf die bereits dargestellte Geschichte der Ausgrenzung und Verfolgung von Aleviten zurückzuführen. Auch heute wird ihnen noch eine politisch subversive Grundhaltung nachgesagt. Nach den Gezi-Protesten etwa ließ die türkische Polizei verlauten, 78 Prozent der rund 5500 festgenommenen Demonstrationsteilnehmer/-innen seien alevitischen Glaubens – und dies obwohl die alevitische Identität nicht offiziell erfasst wird und daher nicht statistisch gemessen werden kann.⁶⁰

Der Beliebtheit alevitischer Musik in großen Teilen der Gesellschaft tut dies jedoch keinen Abbruch. Markoff beobachtete bereits in den 1980er Jahren eine Wiederbelebung alevitischen Repertoires und führte dies auf den besonders gefühlvollen Charakter der Musik zurück.⁶¹ Dass alevitische Musik zum einen sehr beliebt und zum anderen besonders emotional sei, sagten auch wieder und wieder meine Interviewpartner/-innen – sowohl die alevitischen als auch die nicht-alevitischen.

4.2 Beobachtungen: alevitisches Kulturleben in Deutschland

Ich lernte Adil Arslan, Leiter der Deutsch-Türkischen Musikakademie, im August 2015 kennen. Per E-Mail war ich mit ihm in Kontakt getreten und er hatte angeboten, mir eine Führung durch die Musikakademie zu geben. Die Akademie und ihren Leiter möchte ich hier kurz präsentieren und dabei aufzeigen, als wie viel stärker institutionalisiert und nicht marginalisiert ich die Organisation alevitischer Musik in Deutschland von Anfang an im Vergleich zur Protestmusik und insbesondere zur kurdischen Musik wahrnahm.

Die Deutsch-Türkische Musikakademie liegt in einem großen Altbau in Berlin-Schönefeld und gehört zu einem Künstlerkollektiv: In den verschiedenen Etagen des Hauses sind unterschiedliche Kunstformen vertreten. Im Musikakademieflur hängen Zeitungsartikel, Projektberichte und Poster von Kampagnen, an denen Adil Arslan und die Akademie beteiligt waren, gerahmt an den Wänden, u.a. ein großes Plakat, auf dem der ehemalige Berliner Bürgermeister Klaus Wowereit und Adil jeder eine Bağlama in der Hand halten – um für kulturelle Vielfalt in Berlin zu werben.

60 Vgl. Yücel 2014: 164.

61 Vgl. Markoff 1986: 51.

Adil empfing mich, führte mich in einen der großen, hellen Räume und zeigte mir Konzertprogramme vorangegangener Großprojekte der Akademie, u. a. in der Berliner Philharmonie. Auch schenkte er mir zwei CDs aus seiner eigenen beeindruckenden Karriere.

Später gingen wir unweit der Akademie essen. Türkische Instrumentalmusik erklang in dem kleinen Restaurant, das mich an Istanbuler Studentencafés erinnerte. Es war hier völlig anders als in den meisten Lokalen, die meine anderen Interviewpartner/-innen über die Jahre für Treffen vorgeschlagen hatten und im weiteren Verlauf meiner Studie noch vorschlagen würden, in Köln-Ehrenfeld, der Kölner Innenstadt und Berlin-Kreuzberg – und erst recht als in jenen Wohngebieten Deutschlands, die dafür bekannt sind, beliebt bei konservativeren Anwohnern und Anwohnerinnen aus der Türkei zu sein, wie Köln-Mülheim, Berlin-Wedding und Berlin-Neukölln. In Adils Musikakademie und den Lokalen drum herum – später einmal begleitete ich ihn nach einem Konzert seines Chores in ein weiteres Restaurant der Gegend – lag etwas sehr Gepflegtes und Intellektuelles in der Luft.

4.3 Portraits alevitischer Musikschafter in Deutschland

Portraits von türkischstämmigen alevitischen Musikschaftern sollen nun einen Einblick in das musikalisch-politische Schaffen der Community ermöglichen.

4.3.1 Musikerportrait Kemal Dinç

Kemal Dinç ist ein alevitischer Bağlama-Virtuose aus Istanbul, welcher mir von allen zuvor im Rahmen dieser Arbeit Interviewten für ein Gespräch empfohlen worden war. Ich traf ihn am 7.7.2015 in der Kölner Innenstadt, wo wir uns ein ruhiges Restaurant als Ort für das Interview suchten.

Kemal wuchs bis zum Militärputsch 1980 in der Türkei auf als Sohn einer musikalisch interessierten Familie – sein Großvater besaß ein alevitisches Musikarchiv. Zu Zeiten des Militärputsches besuchte Kemal die Grundschule. Seine Mutter drängte darauf, zum Vater und Großvater, welche als Gastarbeiter in Deutschland untergekommen waren, nachzureisen, um sich in Sicherheit zu bringen. Zunächst kamen sie nach Süddeutschland und Kemal besuchte hier die Hauptschule. Laut eigener Aussage erfuhr er erst nach Er-

lebnissen in der deutschen Schule von der Zugehörigkeit seiner Familie zum Alevitum.

»Ich wusste nicht, dass ich Alevit bin [...] und ich habe hier das gelernt. [...] Weil in der Türkei man [die alevitische Identität] versteckt hat halt. Ich habe das später eigentlich gemerkt, dass mein Großvater und Großmutter und so weiter, die haben halt nicht wirklich direkt gesagt, dass wir Aleviten sind, weil die haben Angst gehabt. Zweitens, mein Großvater, für ihn war das alles gleich: Kurde, Sunnit, Alevit – es war unwichtig. Deswegen hat er nicht das betont. Aber später hier, als ich in der [Schul]klasse war, es gab viele Sunniten. Später merkte ich, dass ich und nur ein Freund, den ich aus [der] Türkei, aus Istanbul, kenne, wir beide waren ein bisschen anders.«

Nach einer weiteren kurzen Lebensphase in Istanbul kam er erneut nach Deutschland und lebte hier in unterschiedlichen Städten, u.a. in Nürnberg, Leipzig – wo er klassische Gitarre studierte –, Berlin und nun Köln. Für Köln hat er sich schlussendlich entschieden, da er hier besonders viele Kontakte zu anderen Musikschaaffenden pflegt. Obwohl er selber türkischer Abstammung ist, kooperiert er laut eigener Aussage insbesondere mit kurdischen Musikschaaffenden.

Des Weiteren ist Kemal Dozent für Bağlama an Hochschulen in Rotterdam (Niederlande) und Mannheim. Er erzählte mir, wie er einst selbst gerne Bağlama studiert hätte, es damals aber keine einzige Möglichkeit in Deutschland gegeben habe, das Instrument an einer Hochschule zu erlernen. Ersatzweise studierte Kemal klassische Gitarre.

Die erste Möglichkeit in ganz Europa, Bağlama in einem universitären Rahmen zu studieren, wurde mit dem Lehrstuhl für Bağlama an der Weltmusik-Akademie der »Codarts University of the Arts« in Rotterdam geschaffen. Das Studienprogramm wurde im Jahr 2000 initiiert, 2006 übernahm Kemal die Bağlama-Lehre.⁶² Greve beschreibt das Programm 2008 wie folgt:

»Currently Codarts offers a study course on Turkish folk music with Bağlama or percussion as main subjects, and in the future an extension at least to Turkish art music is intended. By now two different types of students can be recognized. Firstly, Turks who have grown up in the Netherlands and are

62 Vgl. Greve 2008: 90.

interested in an accredited bachelor's degree course in their country of residence. In autumn 2007, two Turkish students from Germany and one from London, for comparable reasons, enrolled in the study course. Secondly, particularly students of the masters program are interested in intercultural experiences.«⁶³

Aufbauend auf diesen Erfahrungen gelang es Kemal 2015, die Bağlama-Lehre auch in Deutschland universitär zu verankern, an der »Pop Academy« in Mannheim. Er lehrt hier als Hauptverantwortlicher des Studienschwerpunkts und leistet somit einen entscheidenden Beitrag zur akademischen Anerkennung des Instruments Bağlama – nicht nur im Sinne einer musikethnologisch wertschätzenden Sichtweise auf ein interessantes, aber im deutschen Kontext fremdes Instrument, sondern als ein für das Kulturleben in Deutschland relevantes und zu förderndes Instrument.

Ebenfalls bedeutsam ist sein Engagement als Jury-Mitglied für die Bağlama beim größten Jugend-Wettbewerb klassischer Musik in Deutschland »Jugend musiziert«. Das Erlernen und das Lehren des Bağlama-Spiels werden hier nun genau wie das Erlernen und Lehren der traditionell klassisch-europäischen Instrumente gewürdigt.

Auch als Komponist und auftretender Musiker ist Kemal erfolgreich. Er erzählt, als Teenager habe er in traditionellen Semah-Aufführungen gespielt, sich jedoch dann, da er im Alevismus keine Antworten auf seine Daseins-Fragen gefunden habe, politischen Gruppen angeschlossen und bis zum Studium hauptsächlich Protestmusik gespielt und leicht modernisierende Arrangements von Liedern der Volksmusik erstellt. Nach dem Studium habe er dann begonnen, europäisch-klassische Musikelemente in die Bağlama-Musik einzuarbeiten. Für die Neue Musik auf dem Instrument ist er ein Pionier.

»Nach meinem Studium gab es Änderungen in meinem Kopf, neue Horizonte. Dann es hat mich sehr viel beeinflusst, klassische Musik, deutsche klassische Musik besonders. Danach fünf Jahre lang [... habe ich] nur über neue Kompositionen [nach]gedacht, über Bağlama [nach]gedacht, weil ich habe fünf, sechs Jahr lang nicht gespielt, Bağlama, keine Volksmusik, nur klassische Musik. Danach habe ich auf der Bağlama viele Sachen geändert: akustisch und physisch und dann neue Kompositionen [erstellt] und so weiter. Es war [ein] bisschen schwierig. [...] Das ist ziemlich neu für die, also in Bağlama-Literatur. Sogar das ist [die] erste Komposition eigentlich. [...] Die

63 Greve 2008: 90.

Avantgardisten, die fanden [es] sehr interessant, die möchten auch Bağlama für irgendwelche Neue Musik verwenden. [...] Aber die Aleviten, die hören das nicht so gerne oder die Kurden, also bestimmte Traditionen.«

Als ich Kemal über sein Publikum ausfragte, sagte er bezüglich des herkunftsdeutschen Teils seiner Zuhörer/-innen:

»Hier in Deutschland ist das Publikum sehr intellektuell und mit sehr viel Erfahrung. Sehr musikalische Ohr[en]. [...] Wenn ich vor deutsche[m] Publikum spiele, bekomme ich also eine positive Energie. Auf jeden Fall.«

Dies gilt jedoch insbesondere für die Neue Musik auf der Bağlama. In Bezug auf traditionellere Aufführungen machte er im Interview auch gegenteilige Bemerkungen: Wenn das Publikum gar keine Vorkenntnisse zu Musikkulturen aus der Türkei habe, sei dies oft unangenehm. Auf die Frage, welche negativen Reaktionen er mitbekommen habe, antwortete er:

»Negativ[e] Reaktion heißt für mich als Musiker, der aus [dem] Ausland kommt und der ausländische Musik macht, [...] wenn es Kitsch ist, wenn es nicht ästhetisch oder wenn es wirklich nicht gute Musik ist, dann klatscht man, dann sagt man: ›Wow! Es war toll!‹ [...] Das ist eine negative Reaktion. [...] Natürlich die Deutschen, die kennen diese Musik nicht, nicht so tief, weil die haben nicht viele Alternativ[en] gehört. Und die meinen, dass es schön ist. Oder die wollen halt gastfreundlich sein.«

Bei gastfreundlichem Verhalten bleibt seines Erachtens eine wahre Anerkennung der Musiker/-innen als Kunstschaffende aus.

Auf die Frage, ob er mit seiner Musik einen politischen Anspruch verfolge, antwortete Kemal:

»Nein, ich denke nicht. Eher Philosophie zu tun, aber nicht direkt politisch. Also ich selber [bin politisch], ja, aber sehr passiv.«

Diese Aussage finde ich interessant, da ich sein Handeln durchaus als (kultur-)politisch bedeutsam wahrnehme. Ich denke, Kemal hat das Instrument Bağlama im deutschen kulturpolitischen Rahmen durch die Verankerung an Universitäten und im Wettbewerb »Jugend musiziert« stark aufgewertet – und damit auch einen Beitrag zur Anerkennung der Musiker/-innen aus der Türkei in Deutschland im Allgemeinen geleistet.

Hinsichtlich einer Kooperation mit der Türkei gibt Kemal an, dass es kein primäres Ziel für ihn sei, dort seine Musik zu verbreiten. Er weist darauf hin,

für die Menschen in der Türkei sei es interessanter, Klassik- oder Jazzmusiker/-innen aus Europa für Konzerte einfliegen zu lassen als Musiker/-innen von außerhalb, die aber die Musik von innerhalb des Landes spielen würden. Dennoch, sagt er, sei ihm ein gewisser Bezug zur Türkei wichtig.

Ein halbes Jahr nach unserem Interview traf ich Kemal einmal zufällig in Istanbul. Er deutete auf ein Haus und erzählte, dies sei sein Tonstudio; hier nehme er seine Musik auf. Dies verdeutlichte mir, wie sehr er – verglichen mit den anderen Interviewten – auch produktionstechnisch in der Türkei vernetzt ist, ein Punkt, auf den er in unserem Interview nicht näher einging, der hier aber dennoch erwähnt sein soll.

Außerdem berichtete mir mein Interviewpartner Bülent Emir anderthalb Jahre nach dem Interview mit Kemal, dieser habe in der Türkei durchaus Fans, insbesondere dank seines Musikprojektes mit dem zaza-sprachigen Sänger Ahmet Aslan, welcher ebenfalls in Deutschland lebt. Kurz darauf traf ich auf einer internationalen Tagung zudem eine Musikwissenschaftlerin und einen Bağlama-Spieler aus Izmir, die, als sie hörten, ich habe Kemal Dinç interviewt, ganz begeistert reagierten und angaben, bereits viel über seine Musik zu wissen und sein Bağlama-Spiel sehr zu schätzen. Ich werte es als Bescheidenheit, dass Kemal selber mir hiervon nichts erzählte.

Zusätzlich zum künstlerisch-musikalischen Networking auf Konzerten, in Studios etc. baut Kemal als Hochschulangehöriger auch Kontakt zu Universitäten in der Türkei auf. Am Tag unseres Interviews berichtete er von einer zu diesem Zeitpunkt aktuellen Anfrage eines Instituts in Dersim und seinem Wunsch, dieses Institut mit der Kölner und/oder der Mannheimer Musikhochschule zu vernetzen.

Neben der Zusammenarbeit mit Akteuren der Musiklehre und Musikproduktion in der Türkei lässt sich noch eine weitere interessante Kooperation Kemals anführen: die mit seinem Instrumentenbauer in Istanbul. Er berichtete mir im Interview, wie er an einer Veränderung der Bauart der Bağlama beteiligt gewesen sei, jedoch auch, wie schwer künstlerische Veränderung im Allgemeinen in der Türkei durchzusetzen sei.

»Mein Bağlama-Bauer ist in Istanbul. Der hat früher in München Gitarren gebaut. Und der ist sehr offen. Ich habe einmal nach meinem Studium sehr viel [... über Sound] nachgedacht, [...] weil es hat mir nicht gut gefallen, diese[r] traditionelle Sound. Es war zu eng und [es] fehlte[n] Bässe. Bass, Höhe auch – also [ein] nicht breite[r] Sound-Effekt. Dadurch habe ich ja sehr viele Bağlama-Bauer besucht. [...] Wenn] ich meine Idee denen erzählt habe, war

[die] Antwort immer: »Nee! Warum sollen wir [eine] neue Bağlama bauen? Es ist gut so. Es ist Tradition! Und die wollten das nicht halt ändern. Sehr konservativ! [...] Die [...] waren auch in Istanbul gewesen. Aber der [eine einzige], der hat sofort eine Skizze gemacht. Darüber haben wir viel geschrieben. [...] Der war ganz offen. Der hat sich gefreut. Und bis heutzutage, seit fünfzehn Jahren, arbeite ich mit ihm. [...] Nach und nach, er hat viel für die andere Musik auch diese Bağlama gebaut. [...] Es ist ziemlich, ziemlich schwer, 'was Neues in der Türkei [zu machen]. Es gibt sehr viel Energie, sehr viel Bewegung, unglaublich viel Energie, sogar viel [mehr] als hier in Europa, aber die Mentalität ist ein bisschen merkwürdig. [...] Die sind stur. [...] Die können nicht sagen: »Aha! Das ist ein anderer Effekt, andere Farbe. Schön!« [...] Das fehlt.«

Und im Vergleich hierzu merkte er an:

»Hier in Deutschland, das ist sehr, sehr, sehr offen. Ich fand hier die Mentalität gut.«

Zusätzlich zu einer gewissen Offenheit spielt sicher auch die Tatsache, dass die Herkunftsdeutschen die originalen Bağlama-Traditionen weniger kennen – auch weniger emotional hieran hängen – und dadurch bedingt weniger schützen wollen, eine Rolle. Dies erleichtert es Kemal, experimentelle Musik für die Bağlama in Deutschland voranzutreiben.

4.3.2 Musikerportrait Adil Arslan

Adil Arslan ist ein alevitischer Sänger und Bağlama-Spieler aus Tunceli⁶⁴. Er ist zudem der Leiter der »Deutsch-Türkischen Musikakademie« in Berlin. Unser Interview fand geführt über zwei Termine am 4.11. und 16.12.2016 statt, nachdem er mich bereits ein gutes Jahr zuvor, wie beschrieben, durch die Akademie geführt hatte.

64 Bei der Stadt »Tunceli« handelt es sich um dieselbe Stadt wie bei der in dieser Arbeit schon mehrfach erwähnten Stadt »Dersim«. Der offizielle Name lautet Tunceli, wird jedoch insbesondere in kurdischen Kreisen wenig verwendet. Hier hält man am älteren Namen Dersim fest. Ich übernahm jeweils die Bezeichnung, die die Interviewten wählten. Die Verwendung des Begriffs Dersim drückt heute häufig eine gesellschaftliche Positionierung aus und wurde im Rahmen der für diese Studie geführten Interviews fast immer verwendet. Von meinen Interviewpartnern und Interviewpartnerinnen nutzte nur Adil den Begriff Tunceli.

Wir trafen uns zunächst wieder in der Akademie und gingen dann für den Hauptteil des Interviews ins von Adil ausgewählte türkische Café »Meyan«, in Fußnähe der Akademie in Berlin-Schöneberg. Beim zweiten Termin trafen wir uns wieder im »Meyan«. Auf Adils Wunsch hin nahm ich dieses Interview nicht als Audiodatei auf. Stattdessen schrieb ich während der beiden Interviewtermine handschriftlich mit. Hierdurch bedingt gibt es nur wenige direkte Zitate.

Adils Familie stammt von einer Dede-Linie ab; das Bağlama-Spiel hat in seiner Familie Tradition. Adil berichtet, sein Vater habe auch selber Bağlamas für sich und Verwandte gebaut.

Früh jedoch ging der Vater als Gastarbeiter nach Deutschland; Adil blieb bei der Mutter und den Geschwistern in Tunceli. Seine ersten Bühnenerfahrungen sammelte er hier im Alter von ca. 15 Jahren. Zu der Zeit kamen Aşiks auf Tournee durch Anatolien in seine Provinz, suchten nach jungen Talenten, holten ihn auf die Bühne, gaben ihm eine Bağlama und ließen ihn vorsingen. Die Aşiks, so Adil, sagten, nach einem wie ihm hätten sie lange gesucht, und wollten ihn mit auf ihre weitere Tournee nehmen. Die Mutter, allerdings, wollte ihn nicht ziehen lassen.

In seiner Jugend in der Mitte der 1970er Jahre machte Adil hauptsächlich politische Musik. Das Musizieren sah er immer auch als direktes politisches Engagement an: Er wollte die Bağlama nutzen, um die Menschen politisch zu motivieren. Über die Bekennung zur Politik damals sagt er nun:

»Vom 7-jährigen Kind bis zum 70-Jährigen mussten alle sich entscheiden: links oder rechts? Die Mitte war immer gefährlich.«

1979, gleich nach seinem Schulabschluss, zog Adil auf Wunsch seines Vaters, der die politische Situation in der Türkei fürchtete, nach Berlin. Mittlerweile lebten hier beide Elternteile. Gerne hätte Adil Bağlama studiert, doch dies war in Deutschland, wie bereits im Kapitel über Kemal Dinç beschrieben, nicht möglich. So fuhr er acht Jahre lang vier bis fünf Mal jährlich nach Istanbul, um dort Unterricht bei Bağlama-Virtuosen zu nehmen. Parallel hierzu erhielt er ein Jobangebot von einer Berliner Musikschule: Ab 1982 unterrichtete er selber Bağlama.

Adil entwickelte die Idee von einer Synthese der klassisch-europäischen und der türkischen Musik. Er bezeichnet europäische Musik als »vertikal«, türkische als »horizontal« und wollte dies kombinieren. So beauftragte er den italienischen Gitarristen und Komponisten Carlo Domeniconi, Stücke für ein entsprechendes Projekt zu komponieren. Sie gründeten ein Kammerorches-

ter, welches sowohl die Neukompositionen als auch traditionelle alevitische Lieder mit westlichen Instrumenten spielte. Es kam zu einer Plattenaufnahme unter dem Titel »Concerto di Berlinbul« (Wortfusion aus »Berlin« und »Istanbul«). 1986 erschien zudem Adils Album »Batı-Doğu Divanı« – (dt. »Westöstlicher Divan«; nach Johann Wolfgang von Goethe). Hieraufhin erhielt er Anrufe von Studierenden der Musik aus der Türkei. Die Fusion von westlicher und östlicher Musik wurde musikwissenschaftlich ausgewertet; er wurde hierzu laut eigener Aussage immer wieder auch aus der Türkei interviewt.

Nachdem er jahrelang an unterschiedlichen Musikschulen unterrichtet hatte, gründete Adil 1998 eine eigene Musikschule. Auf Empfehlung des Senats hin bekam er einen Existenz-Zuschuss von einer Bank. Die Musikschule wurde im Kulturhaus Tempelhof-Schöneberg angesiedelt und lief zunächst unter dem Namen »Berliner Orient-Musikschule«. 2002 erfolgte die Änderung des Namens hin zu »Deutsch-Türkische Musikakademie«, eine Namensänderung, die auch die Eintragung als gGmbH ermöglichte. Die Räumlichkeiten sind aber nach wie vor die gleichen. Laut Adils grober Schätzung haben 70 Prozent seiner Schüler hier einen biographischen Bezug zur Türkei – sie sind Türken oder Kurden –, die anderen 30 Prozent setzen sich aus Syrern, Deutschen, Italienern und gelegentlich auch Menschen noch anderer Nationalitäten zusammen.

Im Dezember 2016 besuchte ich das Konzert »Die Farben anatolischer Balladen 2« des Musikakademie-eigenen Chors. Wie es für türkische Chöre üblich ist, musizierten hier die Sänger/-innen und einige Saiten- und Percussion-Instrumentalisten und -Instrumentalistinnen gemeinsam; es gab zudem zwei Gesangssolistinnen. Die Ensemblemitglieder hatten hierbei fast alle einen biographischen Bezug zur Türkei, es beteiligten sich jedoch auch zwei deutsche Musikerinnen ohne jenen Bezug. Adil selbst war nicht nur organisatorisch betrachtet der Leiter; er führte die musikalische Performanz aktiv als erster Bağlama-Spieler an. Als Aufführungsort war die »Weiße Rose« gewählt worden, ein Kulturzentrum, welches ebenfalls im Berliner Bezirk Tempelhof-Schöneberg liegt und einen Ruf für vielfältige kulturelle und politisch linke Veranstaltungen in der Stadt hat.

Auf die Frage, was er musikalisch unterstütze und zu bewirken hoffe, drückte sich Adil metaphorisch aus: Zwei Gesellschaften sollten sich ken-

nen lernen und wie Bäume zusammen in einem Wald leben⁶⁵. Des Weiteren sagt er:

»Die Welt gehört allen Menschen. Alle positiven Sachen dieser Welt gehören uns allen. Wenn man gute Sachen zueinander bringt und davon eine gemeinsame Kunst entwickelt, dann ist es ein Gewinn für die Menschheit. Es kann helfen, Tabus abzuschaffen.«

Die Rolle der Musik sei hierbei nicht zu unterschätzen.

Von seiner politischen Gesinnung her betrachtet sich Adil als linksgerichteten Demokraten. Er betont, nicht Mitglied einer Partei zu sein; die Weltanschauung des Humanismus liege ihm am meisten. Musik als Kunst sei ihm wichtig, aber er achte darauf, keine reine Unterhaltungsmusik zu machen. Seine Musik richte sich gegen Hass, Armut und wilden Kapitalismus.

Neben Adils Kooperationen mit deutschen Institutionen und deutschen Orchestern und Chören der klassischen Musik – beispielsweise berichtete er von einer Zusammenarbeit mit dem »Berliner Konzert Orchester« und dem »Berliner Konzert Chor« – sind auch jene mit Institutionen der Türkei vielfältig. So lud er beispielsweise einen Dirigenten vom staatlichen Konservatorium in Izmir als Gastdirigenten ein. Auch für das zehnjährige Jubiläum der Musikakademie 2009 im Tempodrom ließ er Musiker/-innen aus der Türkei einfliegen und stellte ihnen Begleitmusiker/-innen aus Deutschland zur Verfügung. Er betont jedoch, sich keinesfalls nur auf Kooperationen zwischen Musikschaffenden verschiedener Herkunft innerhalb Deutschlands und Kooperationen zwischen Kunstschaaffenden in Deutschland und in der Türkei beschränken zu wollen, und führt als Beispiel für eine andere internationale Zusammenarbeit seine Kooperation mit einem Dubliner Collegechor sowie ein gemeinsam mit einem Hamburger Sinfonieorchester gespieltes Konzert in Helsinki an. Seine Motivation hierbei beschreibt er wie folgt:

»Menschen, die kulturell und künstlerisch interessiert sind, werden selten Rassisten. Ich glaube, das ist selten. Musik ist eine Natur. Das Wichtigste ist, die Kunst mit den Träumen zu vereinen, ein Bild zu schaffen, die Gesellschaft zu motivieren, sich zu bilden.«

In diesem Sinne organisiert er auch Konzerte, mit denen er die alevitische Musik und die Sufi-Musik in der deutschen Gesellschaft bekannter machen

65 Mit dieser Formulierung bezieht Adil sich auf Nâzim Hikmets Gedicht »Davet« (dt. Titel: »Die Einladung«).

möchte. Er beschrieb mir einen solchen Konzertabend in der Philharmonie und die hierauf gefolgt interessierten Nachfragen, die er vom herkunftstypischen Publikum erhalten habe.

Adil sagt zudem, dass Tanz sich seiner Erfahrung nach gut eigne, um Unterschiede der anatolischen Kulturen untereinander zu visualisieren, und konstatiert, Semah-Aufführungen hätten einen entscheidenden Beitrag zum Bild des Alevitums in der deutschen Gesellschaft geleistet. Die Stellung des Alevitums in Deutschland hat sich seiner Meinung nach durch Kulturveranstaltungen bereits stark verbessert.

4.4 Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen

Die Interviews mit den türkischstämmigen alevitischen Interviewpartnern lassen bereits einige Antworten auf meine drei Forschungsfragen zu, welche hier präsentiert werden sollen.

4.4.1 Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren

Kemal Dinç und Adil Arslan antworten beide auf meine Frage, ob sie sich wünschen, mit Musik politisch zu kommentieren, dies eher nicht zu beabsichtigten.

Kemal berichtet, er sei früher durchaus aktiv in der linken Musikszene gewesen, wolle nun aber nicht mehr politisch mit Musik handeln, eher philosophisch. Auch Adil trat in seiner Jugend viel in explizit politisch linken Kontexten auf, sagt jedoch heute, sein musikalisches Engagement sei nur indirekt als politisch zu begreifen, da er sich als Humanist gegen die großen Probleme der Menschheit wie Hass, Armut und Kapitalismus richte. An aktuellen politischen Geschehnissen orientieren sich beide Musiker nicht, dennoch hoffen sie auf eine gewisse Beeinflussung der Gesellschaft durch ihre Musik. Dies interpretiere ich im weiteren Sinne durchaus als politisches Engagement; von den beiden Interviewpartnern wurde das eigene Handeln jedoch nicht als spezifisch politisch angegeben.

Möglicherweise spielt bei der Definition politischen Engagements die Zugehörigkeit zum Alevitum eine Rolle. Scheinen die zwei Musiker aus meiner Sicht politisch zu agieren, so handelt es sich für sie selbst offensichtlich eher um eine grundsätzlichere Haltung. Dreßler formuliert:

»[Manche] definieren Alevitum ohne Bezug auf Religion, begreifen es als eine Philosophie und Lebenseinstellung bzw. Art und Weise der Lebensführung, die sowohl spezifisch anatolische als auch universal humanistische Züge aufweise.«⁶⁶

Die Verkörperung »universal humanistischer Züge« wird in der Tat in den Biographien beider Musikschafter deutlich. Niemand sonst aus der Gruppe der Interviewten antwortete auf meine Frage nach dem Wunsch, mit Musik politisch zu kommentieren, auf diese Art und Weise. Während alle anderen schlichtweg bejahten oder verneinten, bewegten sich Kemal und Adil in einer Grauzone.

4.4.2 Die Darstellung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland

Kemal Dinç und Adil Arslan sind in Deutschland in intellektuellen Kreisen unterwegs, in der Lehre und in der Organisation des Kulturlebens tätig und somit in der Lage, ausführlich und differenziert ihre Möglichkeiten der Gesellschaftsbeeinflussung in Deutschland zu betrachten.

In Kemals Darstellungen ist die deutsche Gesellschaft wissbegierig. Er berichtet, wie ihm häufig vom herkunftsdeutschen Publikum Fragen zur Bağlama gestellt würden, allerdings auch, dass er in seiner langjährigen Lehrpraxis erst einen einzigen herkunftsdeutschen Bağlama-Schüler gehabt habe. Er beschreibt die Deutschen als gastfreundlich, bemängelt jedoch, dies führe manchmal dazu, dass sie bei schlecht präsentierten Musiktraditionen aus der Türkei begeistert applaudieren würden, und entlarve somit, wie wenig sie davon wirklich verstünden. Für ihn zählt somit nicht nur, dass bei Konzerten herkunftsdeutsches Publikum anwesend ist und sich erfreut über die Musik zeigt, sondern auch, dass die Kenntnis über die Musikkulturen in der Gesellschaft mit der Zeit besser wird. Er wünscht sich, dass die deutsche Öffentlichkeit die Musiker/-innen mit biographischem Bezug zur Türkei ernst genug nimmt, um sich die Mühe zu machen, gute von schlechten Aufführungen unterscheiden zu lernen. Wichtig ist ihm nach, dass sie häufiger Musikveranstaltungen der Art besuchen, um Vergleiche ziehen zu können.

Adil engagiert sich aktiv für das Bild des Alevitums in der deutschen Gesellschaft durch die Organisation von Musikveranstaltungen im großen Rah-

66 Dreßler 2013: 15.

men. Herkunftsdeutsche sind auf seinen Konzerten viel zugegen und stellen auch hier, wie er berichtet, interessiert Fragen. Allgemeinhin glaubt er an die Möglichkeit, verschiedene Kulturen durch Musikveranstaltungen einander näher zu bringen, und begründet dies damit, dass hierbei Tabus abgebaut werden könnten. Die gesellschaftliche Stellung des Alevitums in Deutschland habe sich so bereits stark verbessert – insbesondere jedoch auch aufgrund der Gemeinsamkeiten der Gemeinschaft mit westlichen Kulturen. Für die Ähnlichkeiten interessieren sich die Herkunftsdeutschen Adils Einschätzung nach besonders stark.

4.4.3 Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei

Kemal Dinç und Adil Arslan sind beide bereits mit musikalischen Produktionen in der Türkei erfolgreich gewesen, wodurch ihnen ein Zugang zum Kulturleben dort samt den Möglichkeiten einer Beeinflussung dessen offen steht bzw. stünde.

Adil Arslan, welcher im Jahr 1986 sein Album »Batı-Doğu Divanı« als eine Synthese von klassisch-europäischer und anatolischer Musik veröffentlichte, sagt aus, hiernach Anrufe aus der Türkei erhalten zu haben: Studierende der Musik hätten Fragen an ihn gehabt und die Komposition musikwissenschaftlich ausgewertet. Er sei um Interviews gebeten worden und habe viel Lob, u. a. vom Präsidenten des präsidentiell-sinfonischen Orchesters Ankara, erhalten. Die Leute hätten ihm gegenüber zudem ausgesagt, mehr Konzerte der Art komponieren zu wollen. Doch trotz vorangegangener Erfolge konzentriert sich Adil heute nicht auf eine musikalische Beeinflussung der Türkei.

Kemal hingegen tritt auch heute noch häufig in der Türkei auf, kooperiert darüber hinaus mit einem Bağlama-Bauer in Istanbul und ist im Gespräch mit Einrichtungen der Lehre wie dem erwähnten Institut in Tunceli/Dersim. Er ist zudem der einzige der Interviewten, welcher beim Interview im Juli 2015 angab, später gerne wieder in der Türkei leben zu wollen. Mit den Möglichkeiten, die sich ihm dort bieten als Musiker, der in Deutschland aufgewachsen und seit vielen Jahren in unterschiedlichen europäischen Ländern aktiv ist und ursprünglich aus einer alevitischen Familie stammt, scheint er weitestgehend zufrieden zu sein – er sieht hier einen Platz für sich in der Zukunft, und zwar trotz der aufgeführten Merkmale durchaus als Insider des Kulturlebens der Türkei.

Kemal Dinç und Adil Arslan berichten beide nicht von Zensurerfahrungen in der Türkei. Dies steht in Kontrast zu den Einschätzungen meiner kur-

dischen Interviewpartner/-innen zu ihren aktuellen und zukünftigen Möglichkeiten dort. Kemal versucht weniger, sein Herkunftsland von außen zu beeinflussen als als Teil dessen. Adil entschied sich dagegen, dort weiterhin zu wirken – dies geschah jedoch im Gegensatz zu den kurdischen Interviewten freiwillig und nach beachtlichem Erfolg dort. Er lebt mittlerweile schon lange in Deutschland, seine Karriere hier läuft sehr gut, die Kontakte in der Türkei verfolgte er mit der Zeit weniger intensiv. Die Freiwilligkeit der Entscheidung begünstigte sicherlich, in Frieden mit der Karriere in der Türkei abzuschließen.

Adil Arslan und Kemal Dinç sind beide – so wie auch Kemal Sahir Gürel (siehe zu ihm Kapitel 2.3.1) – in der Türkei und in Deutschland erfolgreich und können von Projekt zu Projekt selber entscheiden, welche der sich bietenden Gelegenheiten sie lieber verfolgen möchten. Im Gegensatz zu Kemal Sahir Gürel sind beide aber auch in die institutionelle Organisation des Musiklebens in Deutschland involviert, sodass sich für sie in Deutschland sehr viele reizvolle Gelegenheiten ergeben. Bei Adil, welcher selbst Gründer und Leiter einer solchen Institution ist, übertreffen die Möglichkeiten, die sich ihm zur Selbstverwirklichung in Deutschland bieten, mittlerweile jene in der Türkei. Die Türkei ist und war für meine beiden türkischstämmigen alevitischen Interviewpartner daher keine unerreichbare ehemalige Heimat, sondern ein Land realistischer Berufsoptionen, bezüglich derer es immer wieder Abwägungen zu treffen galt bzw. gilt.

5. Fazit

Die Interviews mit den zehn Musikschaaffenden haben mir ermöglicht, eine Reihe an Antworten auf meine drei Forschungsfragen zu finden. Je nach individuellem Lebenslauf und Zugehörigkeit zu kulturellen Netzwerken berichteten mir die Interviewpartner/-innen von ganz unterschiedlichen Erfahrungen. Die Beobachtungen, die ich selber auf ihren Konzerten anstellte, lassen ebenfalls vielfältige Schlüsse zu. Dennoch gibt es klare Tendenzen.

5.1 Antworten zur Frage nach Musik und politischem Kommentar

Im Rahmen dieser Studie stellte ich zehn sehr verschiedenen Menschen die Frage, ob sie mit ihrem musikalischen Schaffen politisch agieren wollen. Die Befragten sind und waren als Hobbymusiker, semi-professioneller Musiker, Profi-Musiker/-in, als Musikproduzent und/oder als Organisator von Musikveranstaltungen aktiv. Sie zählen zu verschiedenen Teil-Communitys der großen Gruppe an Menschen aus der Türkei in Deutschland, sind teilweise alevitisch, teilweise kurdisch, teilweise in der linken politischen Szene aktiv (gewesen) oder verkörpern mehrere dieser Identitätsmerkmale auf einmal. Einige der Interviewten sind in Deutschland geboren oder als Jugendliche mit ihren Eltern, welche die politische Situation in der Türkei fürchteten, immigriert. Andere trafen die Entscheidung, nach Deutschland zu kommen, selber als Erwachsene nach eigenen negativen beruflichen und politischen Erfahrungen in der Türkei. Manche entschieden sich dabei bewusst für Deutschland als neues Heimatland, andere flüchteten aus einer akuten Not heraus spontan aus der Türkei und wären in jedes europäische Land gegangen, das ihnen hätte Sicherheit bieten können. Die Assoziationen, die den einzelnen Musikschaaffenden zu politischem Engagement kommen, sind daher sehr verschieden und die Antworten unterschiedlich einzuordnen.

Hier möchte ich nun zunächst die Antworten, die die Interviewpartner/-innen bezüglich der Frage, ob sie selber politisch mit Musik kommentieren wollen, geben, gegenüberstellen. Anschließend werde ich die Beobachtungen der Interviewpartner/-innen zu einer Nachfrage an explizit kurdischen bzw. explizit alevitischen bzw. explizit linken Musikveranstaltungen in Deutschland wiedergeben. Hierbei interessiert mich, inwiefern der Besuch der Konzerte von Gruppierungen, die im Laufe der letzten Jahrzehnte starken Einschränkungen in der Türkei ausgesetzt waren, in Deutschland politisch motiviert ist. Sind bereits die Organisation und die Teilnahme an einem solchen Konzert als politisches Statement zu verstehen?

Im Rahmen meiner Studie beantworteten ausschließlich professionelle Musiker/-innen die Frage, ob das eigene musikalische Schaffen als politischer Kommentar zu verstehen sei, positiv. Interviewpartner, die als Hobbymusiker aktiv sind und hinter den Kulissen wirken (Sercan Gündüğ und Kadir Şahinkaya), hegen keine musikalisch-politischen Absichten. Dies führe ich u.a. darauf zurück, dass sie ihr musikalisches Schaffen wohlmöglich als gesellschaftlich weniger relevant einstufen als Profi-Musiker/-innen. Sie sind politisch durchaus interessiert, wählen aber nicht die Musik als Ausdrucksmittel hierfür. Der semi-professionelle Musiker Nurettin Kanoğlu verfolgt mit seinem aktuellen Album ebenfalls keinen politischen Anspruch, möchte dies jedoch für die Zukunft nicht ausschließen. Möglicherweise spielt die Tatsache, dass er semi-professionell musiziert, hierbei eine Rolle: Er wurde zu genügend größeren, politisch relevanten Veranstaltungen als Künstler eingeladen, um sich das Umfeld mit seinen Möglichkeiten vorstellen zu können, jedoch ist das Musizieren nicht sein Hauptberuf. Neben einer anderen herausfordernden Haupttätigkeit betrachtet er somit Musik möglicherweise als eine Art Hobby, bei dessen Ausübung Genuss und Freude gegenüber ernsthaften gesellschaftlichen Intentionen im Vordergrund stehen dürfen.

Die hohe Bedeutung, die Berufsmusiker/-innen dem Musizieren zukommen lassen, begünstigt sicherlich die Entscheidung, auch mit Musik für die politischen Überzeugungen einzutreten. Dies soll jedoch keinesfalls heißen, dass alle interviewten Berufsmusiker/-innen mit Musik politisch kommentieren möchten – in dieser Gruppe der Interviewten finden sich lediglich ein paar Repräsentanten und eine Repräsentantin hierfür wieder.

Ausschließlich kurdische Interviewpartner/-innen trafen ohne Einschränkung die Aussage, mit Musik einen politischen Anspruch zu verfolgen. Sakîna Teyna, Mehmet Akbaş und Adir J. Tekîn sagen, als kurdische Musiker/-innen

seien sie automatisch politisch aktiv. Die Kontexte, in denen ich die drei Sänger/-innen auftreten sah, waren sehr unterschiedlich: Diese reichten vom Auftritt bei einer Veranstaltungsreihe der Komischen Oper in Berlin zum Thema Türkei über das Anti-Rassismus-Fest »Birlikte« in Köln bis hin zu einer Club-Konzernacht im Kreuzberger »Südblock«. So unterschiedlich sich die Veranstaltungskontexte auch gestalteten, so ließen sich dennoch einige Gemeinsamkeiten finden.

Alle drei Sänger/-innen gaben im Interview an, viel auf kurdischen Sprachen zu singen und kurdisches Liedrepertoire darzubieten, dieses jedoch durch das anderer Kulturen zu ergänzen. Mehrets Konzert »Sharq-î Project: Songs of Middle East« bspw. beinhaltete zusätzlich zu kurdischen Liedern auch Lieder aus armenischer, persischer, assyrischer und arabischer Tradition. Sakîna singt nicht nur auf allen drei mit den Kurden in Zusammenhang stehenden Sprachen, sondern zusätzlich auf Türkisch, Armenisch, Aserbaidschanisch und Griechisch. Auch Adir J. Tekîn verwendet mehrere Sprachen. Die Musiker/-innen treten also als Botschafter/-innen von kultureller Vielfalt auf. Sie richten sich dabei zudem an ein kulturell vielfältiges Publikum. Die Botschaft hinter ihren Auftritten ist somit nicht nur als kurdisch zu verstehen, sondern auch als generelle Friedens-Mitteilung.

Alle drei inszenieren die eigenen Auftritte zudem als spezifisch anatolisch bis nahöstlich. Dies tun sie jedoch nicht unbedingt durch ihre musikalische Ausgestaltung. Zwar verwenden sie viel traditionelles bzw. von traditionellen Kompositionsschemata inspiriertes Repertoire, doch arrangieren sie dieses häufig mit einem westlichen Touch. Sakîna bspw. tritt in zwei ihrer drei Musikkollektive mit klassisch-westlichen Instrumenten auf: Sowohl das Trio Mara als auch das Anadolu Quartet beinhalten keine spezifisch kurdischen Instrumente. Mehmet ist zudem in klassisch-europäischem Gesang ausgebildet und wendet diese Gesangstechniken auf seinen Konzerten an. Und Adir J. bezeichnet das Genre seiner Band als »Cosmopolitan Kurdesque«, singt auch auf Deutsch und Englisch und musiziert in Adirjam gemeinsam mit Musikern unterschiedlicher kultureller Herkunft; auch ein Herkunftsdeutscher ist hier fest mit dabei. Die Konzerte der drei Musiker/-innen wirken dennoch gewissermaßen traditionsbewusst.

Alle drei Sänger/-innen kleiden sich für gewöhnlich bei Auftritten anatolisch bis orientalisches. Sakîna trug auf allen Konzerten, die ich von ihr besuchte, lange Kleider mit ethnospezifischen Mustern – ein Stil, der ihrer Alltagskleidung nicht entspricht, sondern den sie bewusst für Konzerte wählt. Mehmet spitzte diesen Gedanken mit seinem gezielt orientalisierten Auftre-

ten zu (siehe das »Sharq-î Project«-Plakat). Und auch Adir J. ist live und auf Adirjam-Bildern meist in einer orientalischen Pluderhose zu sehen. Das orientalisierte Outfit wirkt bei ihm zwar eher ironisch – mit seiner Mimik und Gestik setzt er sich stark von einem klischeehaften anatolischen Männerbild ab –, dennoch ist auch in seinem Fall die Kleidung ein Blickfang, der den für Herkunftsdeutsche exotischen Charakter der kurdischen Musik unterstützt. Optisch werden (vermeintlich) traditionelle Elemente also von allen dreien bei der Gestaltung der Konzerte genutzt.

Alle drei Sänger/-innen machen zudem zahlreiche Ansagen zwischen ihren Songs, in denen sie wieder als Kulturbotschafter/-innen auftreten: Die Lieder werden erklärt. Wer sich mit der Musik der repräsentierten Regionen noch nicht auskennt, kann hier etwas dazulernen.

Die Musiker/-innen verwendeten zudem auch im Interview eine bewusst politische Sprache. Bei anderen kurdischen Interviewpartnern vermischten sich die Begriffe »Türkei« und »Kurdistan« bzw. existierten parallel zueinander, sodass ein und der gleiche Interviewte sich sowohl mit der Aussage, aus Kurdistan zu stammen, als auch mit der Formulierung, aus der Türkei zu kommen, identifizierte – nicht so jedoch bei den hier präsentierten Interviewten! Sakîna formulierte, ihr Bruder sei zum Studium in die Türkei gegangen – so, als ob er sich vorher nicht in dieser aufgehalten hätte, sondern in einem anderen Land, namentlich Kurdistan. Adir J. antwortete auf meine Frage, ob er gerne auch einmal in der Türkei spielen wolle: »Ich würde sehr gerne in der Türkei spielen. Ich würde auch sehr gerne in Kurdistan spielen.« Hier wird eindeutig differenziert. Des Weiteren achten Sakîna und Adir J. beide auch grundsätzlich auf feminine Wortendungen, sprechen z.B. von »Musikern und Musikerinnen« – selbst, wenn sie schnell sprechen, selbst in Nebensätzen. Adir J. sagte mir des Weiteren, er identifiziere sich mit den »people of colour«. Und Sakîna machte deutlich, dass sie den Begriff »Minderheit« strikt ablehnt, da hier das Wort »minder« beinhaltet ist, was ihrer Erfahrung nach eine Abwertung der jeweils betroffenen Gruppierung mit sich zieht. Die Selbstdarstellung der drei Musiker/-innen – insbesondere von Sakîna und Adir J., aber etwas weniger ausgeprägt auch von Mehmet – wirkt somit sehr durchdacht und zielgerichtet politisch. In Rückbezug auf Hall möchte ich formulieren: Alles, was von ihnen gesagt, gesungen oder an Kleidung getragen wird, ist ein Code, der vom Publikum bzw. von dem Gesprächspartner oder der Gesprächspartnerin entsprechend dekodiert werden soll.

Sakîna Teyna, Mehmet Akbaş und Adir J. Tekîn bestätigen zudem alle drei die hohe Nachfrage an explizit kurdischen Konzerten in Deutschland und somit die Notwendigkeit von Rahmenbedingungen für kurdische kulturpolitische Events. Mitglieder der kurdischen Community in Deutschland besuchen ihnen nach gezielt die Veranstaltungen, auf denen kurdische Musik – bei deren Darbietung immer eine politische Note mitschwingt – gespielt wird.

McDonald, welcher zu palästinensischen Konzerten in der Diaspora forschte, beschreibt die Wirkungen eines gemeinschaftlich erlebten Konzerts von Menschen, denen es unmöglich gemacht wird, in einem gemeinsamen Heimatland zu leben, und die sich zudem über die schlechten Lebensbedingungen der nach wie vor in den Herkunftsregionen Lebenden bewusst sind, folgendermaßen:

»Confronted with signs of national intimacy across various aesthetic fields, participants are brought together into a shared communal arena for collective catharsis and release, creating a felt synchrony in movement, thought, and action. This social synchrony allows for participants to experience the nation, if only temporarily, and transcend the political realities within which they live. In this way these concerts become an embodied sign of the nation, a powerful means of supporting those living the occupation, respecting the families who have suffered, and constructing a public forum for the socialization of national political debate.«¹

Sakîna sagt aus, der politische Zusammenhalt sei häufig das Hauptmerkmal kurdischer Festivals und Konzerte: Das Publikum komme, egal, wer singe, solange der Musiker bzw. die Musikerin kurdisch sei.

Bei der Herausbildung persönlicher musikalischer Präferenzen gehen Musikpädagogen und Musikpsychologen von einem Phasenmodell aus (nach Behne). Dieses unterteilt den Prozess, in dem Menschen einen eigenen Musikgeschmack finden, in sechs Stufen: Klang, Körper, Gefühl, Glaubwürdigkeit, Stimmigkeit, Persönlichkeit/Moral.² Menschen beurteilen hiernach Musik zunächst nach rein ästhetischen Kriterien (wie sie sie in ihrem Umfeld kennen gelernt haben) und später zunehmend danach, ob sie mit ihren Werten und ihrer persönlichen Wahrnehmung von Identität in Einklang zu bringen ist. In den späteren Stufen des Phasenmodells wird sukzessiv miteinbezogen, was ein Individuum bereits erlebt hat. Musik

1 McDonald 2009: 68.

2 Vgl. Gembris 1998: 350.

kommt also immer mehr die Funktion zu, zu repräsentieren, wie ein Mensch sich selbst und seine Umgebung sieht – und kurdisch zu sein, ist für viele Community-Mitglieder das allentscheidende Identitätsmerkmal.

In Bezug auf die Community-Mitglieder möchte ich erneut auf die verbindende Kraft von gemeinschaftlich erlebten Livekonzerten aufgrund der hiermit einhergehenden physischen Reaktionen eingehen (wie im Zitat von Rice in Kapitel 1.1.1 beschrieben und wie auch im vorangegangenen Zitat von McDonald angeklungen). Turino bringt in seiner Beschreibung des Phänomens explizit das Element Tanz mit ein:

»[...] music and dance help people get into sync: moving together, and sounding together, they discover and rediscover an explicit way of being together. When things are right, the depth of such moments moves within and beyond the beauty and power of the sound and movement. Such moments cannot be rehearsed or prepared in specialized musical or choreographic terms alone, but rather – like musical practice itself – they are part of a much broader preparation for life.«³

Wie ich bei eigenen Konzertbesuchen im kurdischen Kontext beobachten konnte (siehe Kapitel 3.2), verfügt die kurdische Community über Tanztraditionen, die bei fast jedem Konzert zum Vorschein kommen. Der Reihentanz, bei dem sich einander fremde Konzertbesucher/-innen an den Händen fassen, hat eine stark verbindende Funktion und muss in der Tat nicht geprobt werden. Spontan wird hier ein Ort zum Tanzen gefunden. Ich gehe z.B. davon aus, dass auf dem Konzert von Sakîna und dem Anadolu Quartet der Tanz auf der Bühne, um die Musiker/-innen drum herum, so von niemandem geplant gewesen war. Es hätte auch zu einem Reihentanz vor der Bühne kommen können, aber stattdessen ergab er sich spontan auf dieser – vermutlich schlichtweg, da jene Konzertbesucherinnen, die mit dem Tanzen begannen, hier mehr Platz vermuteten.

Durch diese Spontanität wirken kurdische Konzerte sehr lebendig. Hier wird nicht nur Kultur präsentiert, hier wird Kultur gelebt: Aufgrund des traditionellen Tanzes ist das Publikum nicht nur Rezipient der Musik, sondern selbst Teil der expressiven Komponente von Kultur.

Zwei weitere kurdische Interviewpartner, welche nicht oder weniger politisch mit Musik kommentieren möchten, äußerten sich ebenfalls zur Nachfrage an explizit kurdischen Konzerten: Bülent Emir bestätigte diese unein-

3 Turino 1993: 93.

geschränkt, wohingegen Nurettin Kanoğlu jedoch meint, einen Rückgang an Interesse hierfür zu beobachten. Er weist darauf hin, dass kurdische Kinder in Deutschland häufig die kurdische Sprache bzw. die kurdischen Sprachen nicht mehr erlernen. Sehr zum Missfallen einiger kulturpolitisch engagierter Kurden sprechen kurdische Familien aus der Türkei zu Hause häufig türkisch. Da sich das Publikum Nurettins Einschätzung nach jedoch in der Regel wünscht, das Gesungene zu verstehen, ist ihm nach zu beobachten, wie die Bedeutsamkeit von auf Kurdisch gesungener Musik in Deutschland nachlässt.

Interessant sind auch die Aussagen jener Interviewpartner, die sich nicht mit der kurdischen Kultur identifizieren, zur Bedeutung kurdischer Konzertorganisation innerhalb der Gesamtheit der Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei in Deutschland. Sercan Gündüğü sieht das Interesse für kurdische Musik insgesamt als steigend an, berichtet, mit der ethnischen Zugehörigkeit werde immer offener umgegangen. Kemal Sahir Gürel und Kemal Dinç zeigen sich beide interessiert an kurdischer Musik: Kemal Dinç sagt aus, diese Musik besonders gerne zu hören, Kemal Sahir Gürel fungiert selber als Produzent kurdischer CD-Aufnahmen. Kadir Şahinkaya hingegen meint, keine Leute zu kennen, die Interesse an explizit kurdischen Veranstaltungen hätten, und Adil Arslan berichtet gar von negativen Erfahrungen mit kurdischen Konzerten: Meist würden ihm nach radikale kurdische Nationalisten hinter der Konzertorganisation stehen, was er ablehne.

Die Aussagen meiner Interviewpartner/-innen zeigen auf, wie kontrovers das kurdische Kulturleben innerhalb der Communities aus der Türkei in Deutschland betrachtet und diskutiert wird.

Bei den (nicht-kurdischen) alevitischen Interviewpartnern findet sich der Wunsch, die Gesellschaft zu verbessern, wieder. Kemal Dinç möchte diese philosophisch, Adil Arslan humanistisch beeinflussen. Beide Musiker begreifen sich nicht als unmittelbar politisch, wobei sie durchaus gesellschaftlich engagiert und an Schaffensprozessen des kulturellen Lebens in Deutschlands beteiligt sind.

Adil sagt, seine Musik richte sich gegen Hass, Armut und wilden Kapitalismus. Er habe die Hoffnung, mit Musik eine Synthese zu schaffen, die verschiedene Menschengruppen vereinen und langfristig friedensstiftende Wirkungen erzielen könne. Dies ist auch seine Leitlinie, wenn er Konzerte für größeres Publikum organisiert, u.a. zu alevitischer Musik und Sufi-Musik in der Philharmonie in Berlin.

Kemal half, das Instrument Bağlama an Universitäten und im Klassik-Musikwettbewerb »Jugend musiziert« zu verankern, und ermöglichte somit eine seriöse musikwissenschaftliche und kulturpolitische Betrachtung des Instruments – zuzüglich einer Anerkennung der Musiker/-innen, die es spielen. Ich möchte sogar argumentieren, dass die Anerkennung der Menschen aus der Türkei hierbei generell vorangetrieben wurde, da Teile ihrer Traditionen als fester Bestandteil des Kulturlebens in Deutschland Akzeptanz fanden. Aktivitäten dieser Art nehme ich durchaus als politisch relevant war, jedoch stellen sie keinen politischen Kommentar dar, eher ein Mitwirken an gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen.

Die Aktivitäten der hier präsentierten alevitischen Musikschaffenden dienen zudem nicht immer speziell dem Alevitum, sondern den Communitys aus der Türkei in Deutschland im Allgemeinen.

Explizit alevitische Konzerte organisiert in einem bewusst politischen Rahmen lassen sich in Deutschland generell deutlich weniger finden als kurdische. Zwar bestätigten mehrere Interviewpartner/-innen die hohe Bedeutung von Musik für das Selbstverständnis der Aleviten (Kemal Dinç bspw. erläuterte die Wichtigkeit von Bağlama- und Semah-Unterricht in alevitischen Kulturvereinen), doch scheint der musikalische Ausdruck der Aleviten weniger kontrovers betrachtet zu werden als der der Kurden und daher weniger politisiert zu sein. Nurettin Kanoğlu sagt aus, heute möge jeder aus der Türkei alevitische Musik, selbst rechte Leute, die sich in anderen Bereichen gesellschaftlichen Lebens gegen die religiöse Minderheit richten würden.

Mehmet Akbaş berichtet, unter den kurdischstämmigen Aleviten sei die Nachfrage an alevitischen Konzerten am größten. Hiermit möchte ich erneut darauf hinweisen, dass eine gewisse Schnittmenge an kurdischer und alevitischer Kulturorganisation vorhanden ist. Sobald auf kurdischer Sprache bzw. kurdischen Sprachen gesungen wird, wirkt das alevitische Kulturleben jedoch anders: Die Sprache an sich wird hierbei wieder zum Politikum.

In der türkischsprachigen alevitischen Konzertorganisation kam es über die Jahre in Deutschland zu einigen wenigen Prestige-Veranstaltungen. Adil Arslan lobt explizit die Veranstaltung »Epos des Jahrtausends – Bin Yılın Türküsü« aus dem Jahr 2000 unter der Leitung von Necati Şahin. Hier traten 1246 Bağlama-Spieler/-innen, 674 Semah-Tänzer/-innen (vermittelt über regionale alevitische Vereine aus ganz Deutschland) und zahlreiche Solisten und Solistinnen aus der Türkei sowie aus der Diaspora gemeinsam in Köln auf, ergänzt durch das Kölner Sinfonieorchester (unter der Leitung von Be-

tin Güneş), einen Gospelchor aus Mannheim, eine westafrikanische Musik- und Tanzgruppe aus Köln und griechische Musiker/-innen. Bearbeitungen traditioneller Stücke für Bağlama und Orchester wurden zum Besten gegeben; die alevitische Kultur wurde einem großen Publikum präsentiert.⁴ Diese Veranstaltung gilt als das größte alevitische Kultur-Event in Deutschland und wird in zahlreichen Quellen hervorgehoben. Bemerkenswert ist auch, dass die Aufführung im Jahr 2003 in Istanbul wiederholt werden konnte.⁵ Einige Musiker/-innen reisten aus Deutschland an, ergänzt wurden sie durch ortsansässige Musiker/-innen. Den Schaffenden des Diaspora-Kulturlebens gelang es hierbei, direkt auf das Kulturleben in der Türkei einzuwirken. Adil bedauert jedoch sehr, dass es keine neueren vergleichbar großen und qualitativ hochwertigen Konzerte gibt, und beschreibt einen allgemeinen Rückgang alevitischer Kulturorganisation. Auch Kemal Sahir Gürel beobachtet eine leichte Abnahme – jedoch eher auf inhaltlicher als auf quantitativer Ebene: Politische Aspekte würden ihm nach im alevitischen Musikleben mehr und mehr vernachlässigt werden; man sei nur noch rein kulturell interessiert.

Es ist somit eher davon auszugehen, dass die meisten alevitischen Musikveranstaltungen in Deutschland nicht als politischer Kommentar zu verstehen sind. Das neueste von den Interviewten benannte Event, welches sich an multiple Adressaten richtete und Aufmerksamkeit erregte, ist aus dem Jahr 2000. Auch wenn die Musik im alevitischen Selbstverständnis nicht wegzudenken ist, scheint der Wunsch, in Deutschland hiermit politische Interessen zu verfolgen, stark in den Hintergrund geraten zu sein. Keiner der Interviewten fühlte sich in der Lage, mir ein aktuelles explizit alevitisches Konzert zu empfehlen, das für meine Studie von Relevanz sein könnte. Dies steht in großem Kontrast zu den vielen Veranstaltungsempfehlungen, die ich zu kurdischer Musik erhielt.

Das politische Interesse der in Deutschland lebenden Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei gilt als allgemeinhin sehr hoch – als ebenso groß gelten die Konflikte. Während der Interviews wiesen u.a. Kemal Dinç und Bülent Emir hierauf hin. Die Suche nach gezielt politischer Musik aus der Türkei in Deutschland gestaltet sich dennoch schwierig.

Kemal Sahir Gürel und Kadir Şahinkaya sagen beide, linke Musik (Aussage Kemal) bzw. Musiker/-innen, die von sich selbst sagen würden, dass sie

4 Vgl. Greve 2003: 298.

5 Vgl. Sökefeld 2008: 29.

linke Musik machen (Aussage Kadir), gebe es heute nicht mehr. Beide haben sich in ihrer Jugend mit linker Protestmusik stark identifiziert und verbinden hiermit nicht das, was heute noch davon übrig ist. Auch Kemal Dinç und Adil Arslan beobachten einen starken Rückgang an Aktivitäten der früher sehr aktiven linken Protestmusikszene. Letztere zwei Interviewpartner sagen jedoch, dass noch ein kleiner Kreis von Leuten übrig sei – da diese zwei Interviewpartner im Gegensatz zu Kemal Sahir Gürel und Kadir Şahinkaya beide alevitisch sind, könnte man daraus schließen, dass alevitische Kreise noch etwas aktiver linke Musik machen als nicht-alevitische. Weil die Stichprobe jedoch sehr klein ist, stellt diese Interpretation lediglich eine vage Vermutung dar. Zu den Aussagen dieser vier Interviewpartner passt auch die Aussage Adir J. Tekîns: Eine Nachfrage an explizit linker Musik innerhalb der Communitys aus der Türkei in Deutschland gibt es ihm nach hauptsächlich in Kreisen von Leuten, die in der Türkei sozialisiert wurden und dort auch einen Putsch erlebt haben. Er weist explizit darauf hin, hiermit nicht die Putschaktivitäten von 2016 zu meinen, sondern die großen Putsche des 20. Jahrhunderts. Da der letzte hiervon 1980, also vor knapp vierzig Jahren, stattfand, ist es nicht verwunderlich, dass man – wenn das Erleben von Putschen tatsächlich ein Kriterium ist, was das Interesse an Protestmusik erhöht – durch das Altern der Zeitzeugen einen Rückgang an Aktivität verzeichnen kann.

Sercan Gündüğ jedoch – wohl gemerkt mein jüngster Interviewpartner – sagt aus, die Verbundenheit zu linker Musik sei nach wie vor vorhanden, da sie von Generation zu Generation weitergegeben werde. Als Mit-Organisator von »Gezi Soul« erlebte er zudem, wie plötzliche – in einem bestimmten Moment hochaktuelle – politische Geschehnisse in der Türkei auch in Deutschland den Wunsch nach Veranstaltungsrahmen für als politisch konnotierte Musik wieder erwecken können. Die Organisatoren von Gezi-Solidaritätsevents wie »Gezi Soul« kommentierten durch ihre Kulturveranstaltungen von Deutschland aus die Geschehnisse in der Türkei, ließen als Musiker/-innen aber (hauptsächlich) Bands aus der Türkei wie Baba Zula einfliegen. Dies zeigt einerseits, dass es links-politisch interessierte Musikfans mit Bezug zur Türkei in Deutschland gibt – auch unter jüngeren Generationen –, andererseits aber auch, dass die musikalische Nachfrage nicht durch in Deutschland lebende Musiker/-innen bedient werden kann, bzw. dass die Organisatoren zumindest in diesem Fall die Bands aus der Türkei als bessere Alternative erachteten.

Somit möchte ich konstatieren, dass in einigen wenigen Kreisen – zumindest anlässlich spezieller politischer Geschehnisse – linke Musik aus der

Türkei in Deutschland noch bedeutsam ist. Diese wird jedoch vor allem aus der Rezipienten-Perspektive wahrgenommen.

Völlig unabhängig von diesen Aussagen (von denen ich vermute, dass sie sich auf die türkischsprachige Protestmusik beziehen) scheinen mir die Beobachtungen von Nurettin Kanoğlu, Mehmet Akbaş, Sakîna Teyna und Bülent Emir (vier kurdische Musiker/-innen) zu stehen: Alle vier bestätigen das Interesse der Communitys aus der Türkei in Deutschland an linker Musik, ohne zu zögern. Mehmet beschreibt die Nachfrage sogar als groß. Ich gehe davon aus, dass diese vier Musiker/-innen sich hierbei (hauptsächlich) auf kurdische Kreise beziehen. Nurettin wies im Interview allerdings explizit darauf hin, dass Kurden aus der Türkei in Deutschland nicht nur großes Interesse an kurdischsprachiger linker Musik, sondern auch an türkischsprachiger linker Musik hätten.

Es lässt sich festhalten, dass die Bedeutung der linken Musik in kurdischen Kreisen mit Abstand am größten ist. Entscheidend für diese Signifikanz scheinen jedoch keine explizit kurdischen künstlerischen Elemente zu sein (kurdische musikalische Gestaltung oder kurdische Sprachen), sondern die Aussagen hinter den Liedern bzw. die Veranstaltungs-gebundene Grundstimmung, da die Leute auch türkische linke Konzerte besuchen. In Anlehnung an die weiter oben aufgeführte Aussage Sakînas, das kurdische Publikum komme zu kurdischen Konzerten, egal, wer singe, möchte ich hier abstrahiert formulieren: Das kurdische Publikum kommt zu Konzerten, die seine Weltansichten widerspiegeln, egal, wer singt.

Diani beschreibt, wie Events an sich bereits ein Netzwerk darstellen können. Er geht hierbei von politischen Aktionen aus; ich übertrage seine Aussage auf politisch relevante musikalische Veranstaltungen:

»Events are linked to each other through innumerable mechanisms. [...] events may be linked through symbolic means, that is, by representations that underline continuity between what could otherwise be largely independent and disconnected events. [...] Continuity does not equate with perfect coherence, as there may be breaks and changes in strategies, but more broadly with a sense of compatibility between different instances of the movement experience.«⁶

Mehmet Akbaş sagt, er beobachte, dass ungefähr die gleiche Szene zu den kurdischen, alevitischen und linken Konzerten komme. Ich gehe davon aus,

6 Diani 2003: 12.

dass in dieser erwähnten Szene der Anteil an kurdischstämmigen Menschen gegenüber dem Anteil an türkischstämmigen überwiegt.

Noch einmal möchte ich auf das musikpädagogische/musikpsychologische Modell hinweisen, nach dem »Persönlichkeit/Moral« die höchste von sechs Entwicklungsstufen bei der Etablierung eines eigenen Musikgeschmacks darstellt, und als Fazit für diesen Abschnitt formulieren: Die bewusste Entscheidung für den Besuch eines solchen Konzerts ist als politisches/gesellschaftliches/menschliches Statement zu verstehen.

Abschließend möchte ich hinzufügen, dass eine gewisse Verdrossenheit über das musikalisch-politische Leben in der Türkei und mit Bezug zur Türkei bei jenen Interviewpartnern beobachtet werden kann, die besonders lange, erfolgreich und intensiv gewirkt haben: Kemal Sahir Gürel und Bülent Emir, welche über viele Jahre im großen Rahmen auftraten (Kemal mit Grup Yorum, Bülent u.a. als Begleitmusiker für Şivan Perwer), lehnen es heute strikt ab, Musik für politische Zwecke zu produzieren.

5.2 Antworten zur Frage nach der Anerkennung der Vielfalt von Musikkulturen aus der Türkei in Deutschland

Die Möglichkeit, mit Musikveranstaltungen nachhaltig auf die Heterogenität der Communitys aus der Türkei hinzuweisen, schätzen interessanter Weise alle Interviewten, die selber diskriminierten Minderheiten angehören, positiv ein: So glauben an die Möglichkeit dieser Wirkung der Musikveranstaltungen Kemal Sahir Gürel (war in politisch sehr links-systemkritischen Kreisen aktiv und hierfür mehrfach inhaftiert), Nurettin Kanoğlu (Kurde), Mehmet Akbaş (Kurde, aktuell aktiver Linker), Kemal Dinç (Alevit), Sakîna Teyna (Kurdin, Alevitin, aktuell aktive Linke), Adil Arslan (Alevit) und Adir J. Tekîn (Kurde, aktuell aktiver Linker). Sercan Günduğ und Kadir Şahinkaya, welche beide keiner direkten Minderheit innerhalb der Communitys aus der Türkei angehören, glauben hieran nur sehr eingeschränkt. Es lässt sich also festhalten, dass die persönliche Betroffenheit einen Einfluss auf die Einschätzung der Lage hat. Die mehr oder weniger drängenden Hoffnungen, die bei der Beantwortung der Frage mitschwingen, scheinen sich in den Aussagen der Interviewten widerzuspiegeln. Ich interpretiere dies dahingehend, dass die Betroffenen sich einen weiteren Kampf für die Darstellung ihrer kulturellen Identitäten in der deutschen Gesellschaft wünschen und hiermit Hoffnungen auf Besserung ihrer Lage verbinden. Der Glaube an eine Wirksamkeit

von Darstellung der Heterogenität kann somit als relevanter Appell an die Kulturveranstaltungen verstanden werden.

Auch bezüglich einer derzeit bereits gelungenen Umsetzung der Darstellung von Heterogenität unterscheiden sich die Einschätzungen der Interviewpartner/-innen. Betrachte ich wieder all jene, die die gleiche Antwort geben, und versuche Gemeinsamkeiten in ihren Biographien zu finden, so entsteht bei mir der Eindruck, all jene, die sich aktiv an der Umsetzung beteiligen, würden die Lage positiver einschätzen als die Unbeteiligten. So zeigen sich folgende Musiker/-innen zufriedener mit der Darstellung von Heterogenität: Mehmet Akbaş (tritt viel auf, organisiert die Konzerte zudem meist selbst), Kemal Dinç (tritt viel auf, ist zudem Beteiligter an kulturpolitischen Debatten, u.a. als Lehrender an Universitäten und Jury-Mitglied bei »Jugend musiziert«), Sercan Gündüğ (arbeitete vor nicht langer Zeit für relevante Projekte des WDRs und für ein Gezi-Solidaritätsfestival), Sakına Teyna (tritt viel auf, kooperiert viel mit herkunftsdeutschen Veranstaltern und Förderern), Adil Arslan (leitet die deutsch-türkische Musikakademie, organisiert viele Konzerte an herkunftsdeutschen Veranstaltungsorten wie der Berliner Philharmonie) und Adir J. Tekin (tritt viel auf, auch in herkunftsdeutschen Kontexten verschiedenster Natur, u.a. auf Jahrmärkten, bei Rathaus-Festen, beim Festival »Fusion«, ...).

Nurettin Kanoğlu als semi-professioneller Musiker, der vor allem von kurdischen Vereinen gebucht wird (also für eine in sich weitestgehend geschlossene Community spielt), schätzt die Situation nur als teilweise umgesetzt ein; zu einer negativen Einschätzung gelangen Kemal Sahir Gürel und Kadir Şahinkaya. Kemal Sahir Gürel ist musikalisch ausgesprochen aktiv, allerdings nicht im deutschsprachigen Rahmen. Er ist mein einziger Interviewpartner, bei dem das Interview nicht auf Deutsch stattfand, sondern mit einem Übersetzer auf Türkisch-Deutsch. Möglicherweise sind ihm aufgrund der Sprachbarriere Gelegenheiten im deutschsprachig organisierten Kulturleben bisher verborgen geblieben. Kadir spricht hingegen gut Deutsch, ist jedoch von den Interviewten derjenige, der zum jetzigen Zeitpunkt am wenigsten an der Organisation des Musiklebens beteiligt ist.

Wieder lässt sich also festhalten, dass aktiv Beteiligte die aktuelle Lage mehr zu schätzen wissen, als Leute mit Abstand zur Situation vermuten würden. Es zeigt sich, dass »wo ein Wille ist, auch ein Weg ist« bzw. sich bei bestehender Notwendigkeit Wege auftun. Der semi-professionelle Musiker Nurettin, der nicht finanziell von Aufführungsmöglichkeiten abhängig ist, scheint weniger vielfältige Gelegenheiten gefunden zu haben als jene Musi-

ker/-innen, die versuchen, (soweit es eben möglich ist) von Musik zu leben. Die Entscheidung, von Musik (im Kontext von Deutschland und seinen direkten Nachbarländern) leben zu wollen, sagt hierbei zudem gewiss etwas über den Grad der Identifikation und die positiven Erfahrungen mit dem mitteleuropäischen Kulturleben aus. (Anmerkung: Ich weise hier auch auf die Nachbarländer Deutschlands hin, da Sakîna in Österreich lebt und auch wirkt und viele der Kölner Musiker/-innen regelmäßig in den nahegelegenen Nachbarländern Belgien und den Niederlanden auftreten. Auftrittsmöglichkeiten in Österreich, Belgien oder den Niederlanden können im Kontext dieser Arbeit jedoch betrachtet werden wie jene in Deutschland selbst – in Abgrenzung zu denen in der Türkei.)

Es scheint sehr unterschiedlich stark mit der herkunftsdeutschen Gesellschaft interagierende Aktive im Musikleben zu geben. Sercan Gündüğü und Adir J. Tekin sind in Deutschland geboren und haben hier studiert. Auch Kemal Dinç beendete bereits seine Schullaufbahn in Deutschland und ist – ebenso wie Adil Arslan, der mit 17 Jahren direkt nach seinem Schulabschluss immigrierte – sehr aktiv im Rahmen von und in Kooperation mit herkunftsdeutschen Institutionen. Diese Musikschaffenden sehen keinen Mangel an deutschsprachiger Werbung für Kultur aus Anatolien, vermutlich, da sie die Plattformen und Netzwerke kennen, über die deutschsprachige Werbung verbreitet wird. Das gleiche gilt für Sakîna Teyna, die zwar verglichen mit den meisten anderen Interviewpartnern noch nicht so lange in einem deutschsprachigen Land wohnt, jedoch auffallend gut Deutsch spricht und bereits von Institutionen wie dem Kultursekretariat Nordrhein-Westfalens gefördert wurde, und für Kadir Şahinkaya, der u.a. für den herkunftsdeutschen Rockclub »Luxor« arbeitete. Dass von Konzertorganisatoren zu wenig auf Deutsch geworben werde, beklagen jedoch Kemal Sahir Gürel, Nurettin Kanoğlu und Mehmet Akbaş. Ich führe diese Kommentare darauf zurück, dass diese drei Musiker die besagten deutschsprachigen Netzwerke möglicherweise weniger kennen bzw. nutzen. Kemal arbeitet nicht auf Deutsch, Nurettin war hauptsächlich im Rahmen kurdischer Vereine aktiv und Mehmet ist im Zuge einer spontanen Flucht nach Deutschland gekommen – ohne Kontakte zur herkunftsdeutschen Gesellschaft und ohne Deutschkenntnisse. Zwar arbeitet er heute viel auf Deutsch, doch benötigt man für ein komplettes Erfassen der bzw. eine befriedigende Anbindung an den deutschsprachigen Teil der Gesellschaft möglicherweise einfach mehr Zeit. Ich gehe davon aus, dass diese drei Musiker türkisch-, kurmanci- oder zazasprachige Netzwerke nutzen, die mit Sicherheit für die Betrachtung des Kulturlebens aus der Türkei in Deutsch-

land allgemein sehr bedeutsam sind, jedoch für die Beantwortung meiner zweiten Forschungsfrage, nach dem durch Musik erzielten Ansehen der Musiker/-innen und der von ihnen repräsentierten Communitys in der deutschen Gesellschaft, nicht von Relevanz sind. So möchte ich hierzu abschließend nur sagen, dass alle drei Musiker offensichtlich zahlreiche in Deutschland tätige Kunstschaffende mit biographischem Bezug zur Türkei kennen, welche nicht auf Deutsch werben, aber, würden sie dies tun, das Bild vervollständigen könnten.

Die Aussage, die Musik aus Anatolien werde als sehr traurig wahrgenommen und das herkunftsdeutsche Publikum fühle sich hierdurch weniger zu freudigen Reaktionen animiert, findet sich bei verschiedenen Musikschaffenden wieder. Auch häufig genannt wurde ein zu beobachtender dynamischer Prozess: Der Sound werde mit der Zeit als gewöhnlicher wahrgenommen; das Publikum erhalte immer mehr Informationen und lerne dazu. Erfreulich ist, dass keine gegenläufigen Entwicklungen beobachtet wurden. Zwar erzählte Sakına Teyna, die Flüchtlingswelle habe zu einer Politisierung und Polarisierung geführt, im Zuge derer manche Leute auch ihre Abneigung deutlicher äußern würden, jedoch gehe ich davon aus, dass diese Teile der deutschen Gesellschaft auch vorher nicht begeistert von türkischer oder kurdischer Kultur waren, sich lediglich nicht offiziell positionierten. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass die Musikveranstaltungen aufgrund der aktuellen politischen Lage in der Türkei und in arabischen Ländern an interessierten Zuhörern und Zuhörerinnen verloren haben – eher haben sie welche hinzugewonnen, da manche Menschen erst jetzt, wo es so viele aktuelle Nachrichten u.a. über Kurden gibt, es als relevant betrachten, Kulturveranstaltungen der Art zu besuchen.

Insgesamt lässt sich also ein reges Musikleben beobachten mit Einfluss auf die Wahrnehmung der deutschen Öffentlichkeit von Pluralität der Lebenswirklichkeiten innerhalb der Communitys aus der Türkei in Deutschland. Im Einzelnen gestaltet es sich für die jeweiligen Minderheitengruppen bzw. für die einzelnen Akteure innerhalb der Gruppierungen jedoch unterschiedlich. In den Interviews wurden verschiedene beeinflussende Elemente von den Interviewten genannt.

Einen mehrfach genannten Aspekt stellt die Nähe von Kultur allgemein und/oder einzelnen kulturellen Elementen mit der westlichen Tradition und den hiermit verbundenen Gewohnheiten dar. Adil Arslan benennt die ähnlichen Werte der westlichen und der alevitischen Kultur als Aspekt, welcher

das Interesse der Leute weckt. Herkunftsdeutsche interessieren sich ihm nach für Gemeinsamkeiten mit ihnen fremden Kulturen. Das Alevitum bietet ihnen hierbei mehr Andockungspunkte als der sunnitische Islam, wodurch alevitische Kulturveranstaltungen ihnen sympathischer seien.

Sakîna Teyna berichtet zudem von positiven Erfahrungen mit der Verwendung klassisch-europäischer Instrumente. Menschen des europäischen Kulturraumes finden ihr nach schneller Zugang zu den anatolischen Liedern, wenn ihnen vertraute Klänge eingearbeitet sind.

Ebenfalls klanglich vertraut und dadurch ansprechender sind laut Kemal Dinç die kurdischen Sprachen gegenüber der türkischen. Als ich ihn um Beispiele für Konzerte, die die deutsche Öffentlichkeit erreichen, bat, nannte er von sich aus meinen anderen Interviewpartner Mehmet Akbaş als bedeutsam und verwies hierbei u.a. auf den sprachlichen Aspekt. In der Tat gehören sowohl die von Linguisten nicht als kurdisch anerkannte, aber soziokulturell als kurdisch bedeutsame, Sprache Zaza (Mehmet's Muttersprache) als auch die weitere im Rahmen dieser Arbeit häufig erwähnte Sprache Kurmanci der indogermanischen Sprachfamilie an. Als weiteres – ebenfalls klangliches – Merkmal, das zu Mehmet's Erfolg mit beigetragen haben könnte, benennt Kemal die Verwendung klassisch-europäischer Gesangstechniken. Mehmet ist in diesen Techniken ausgebildet und wendet sie auf seinen Konzerten an.

Auf ästhetischer Ebene werden ergänzend visuelle Elemente als förderlich erwähnt. Mehmet Akbaş beschreibt die Vorteile, die ihm ein orientalisiertes Bühnenoutfit sowie dem optisch entsprechende Konzertankündigungen gebracht haben. Adil Arslan konstatiert, Aufführungen des visuell eingängigen Tanzes Semah hätten einen entscheidenden Beitrag zur Kenntnis der deutschen Gesellschaft des Alevitums geleistet.

Es lässt sich festhalten, dass die kreative Gestaltung der Konzerte einen entscheidenden Beitrag dazu leistet, wie diese in der deutschen Gesellschaft aufgenommen werden. Die Musiker/-innen haben hierbei über die Jahre unterschiedliche Strategien entwickelt. Teilweise verwenden sie musikalische Elemente, die der europäische Kulturraum traditionell sein Eigen nennt, die jedoch auch in der Türkei bedeutsam sind. Ich möchte explizit darauf hinweisen, dass Mehmet Akbaş seinen klassischen Gesangsunterricht in Istanbul nahm, lange bevor er nach Deutschland kam. Der Gesangsstil gefällt ihm und liegt ihm also, unabhängig davon, wo er seine Konzerte gibt. Es wäre ein Fehlschluss, davon auszugehen, Musiker/-innen aus der Türkei würden klassisch-europäische Musik erlernen, um beim europäischen Publikum mehr Anklang zu finden. Für Sakîna Teynas Auftritte mit dem Anadolu Quartet fliegt sogar

regelmäßig ein Streichquartett aus der Türkei nach Europa – denn selbstverständlich gibt es viele Streichmusiker/-innen in der Türkei.

Das gleiche Phänomen lässt sich in Bezug auf die Verwendung westlicher Instrumente populärer Musik beobachten. Stokes geht bis ins Osmanische Reich zurück, um die hohe Präsenz von als westlich definierter Musik in der heutigen Türkei zu belegen:

»Turkish popular musical cosmopolitanism has usually looked west. Operetta was enormously popular in Turkey during the later Ottoman, constitutional, and early republican periods. *Kanto* [Herv.i.O.] adapted operetta and Western music hall for the ›old‹ [Herv.i.O.] city's theaters. Tango took root in Turkey in the 1920s; jazz shortly after. Erol Büyükburç (›the Turkish Elvis‹ [Herv.i.O.]) recorded ›Little Lucy‹ in 1961, but rock and roll cover bands had been in existence for at least a decade.«⁷

Karahasanoğlu und Skoog veröffentlichten 2009 den Artikel »Synthesizing Identity« über ihre Untersuchung von Elementen der Filiation (biologische und intellektuelle Abstammung, natürliche Weiterentwicklung) und Affiliation (Bruch mit der natürlichen Abstammung, Kreation neuer Verbindungen) in der populären Musik der Türkei.⁸ Die Autoren kamen zu dem Schluss, es sei mittlerweile unmöglich, zwischen inneren und äußeren Einflüssen im Musikleben der Türkei zu unterscheiden.

»By now, we believe that it has become abundantly clear that Turkish popular music, with its myriad roots and various channels of development, is a complex amalgam of internal and external influences. Artists, in the past, have broken from geographically delineated lines of filiation to freely and actively affiliate themselves with international music, particularly that produced in Europe and the United States. [...] As the performance of foreign instruments and styles shifts from spanning months and years to decades and generations, it becomes increasingly difficult to make a clear distinction between acts of filiation and affiliation. [...] For example, when Cem Karaca and his contemporaries performed Anadolu Rock in the 1960s, they were enacting a gesture of affiliation in linking their performance to American and European styles. Yet contemporary performers of Anadolu Rock such as Kıracı are not so gesturing toward their peers outside of Turkey, but instead toward

7 Stokes 2010: 18.

8 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 54.

their predecessors such as Karaca, shifting from an act of affiliation toward an act of filiation.«⁹

Die Musiker/-innen aus der Türkei erlernen den Umgang mit – historisch betrachtet – westlichen Musikelementen also nicht, um dem herkunftsdeutschen Publikum zu gefallen. Dennoch können jene Musiker/-innen, die in klassisch-europäischer Musik versiert sind, für ihre Konzerte in Deutschland (und den Nachbarländern) einen Vorteil hieraus ziehen.

Im Fall der orientalisierenden Kleidung jedoch verlässt Mehmet Akbaş (so, wie in Ansätzen auch andere Sänger/-innen [siehe Kapitel 5.1]) den Bereich dessen, was für ihn natürlich ist, und richtet sich gezielt nach den Erwartungen der herkunftsdeutschen Konzertbesucher/-innen. Er kreiert also einen Code speziell für das Publikum, das dieses in der Lage ist, zu dekodieren – mit gewissem Erfolg.

Die Methode der Stereotypisierung im Musikleben beschreibt auch Spinetti als nicht zwangsläufig negativ:

»Identity formation in popular music, it can be argued, relies strongly on indexical semiotic processes which are activated by regional musical icons and encode internalized associations with the places, the experiences of communal social life and the idiosyncratic aesthetics which are constitutive of perceived regional cultural authenticities. This often results in the formulation of stereotypical metaphors to define other groups' popular musics, especially those hybridized forms which bear apparent continuities with tradition. Such stereotypes usually refer to what is perceived as the emblematic trait of someone else's music and, although often inaccurate, reveal important categories of differentiation. [...] But the assertion of regional authenticities in popular music does not rule out the possibility of exchange and transfer: the recognition of otherness does not necessarily imply rejection.«¹⁰

Im Fall von Mehmet führt der gepflegte Orientalismus sogar zu Anerkennung. Er sagt, sein Publikum verstehe nach den Konzerten, dass er sich als Kurde, nicht als Türke, sehe. Ich bezeichne Mehments Vorgehensweise hier bewusst als »gepflegten Orientalismus«, da er nur einige Elemente wohldosiert in einem anerkannten Konzert-Rahmen einsetzt. Turino beschreibt Exotismus wie folgt:

9 Karahasanoğlu/Skoog 2009: 68f.

10 Spinetti 2005: 202.

»Exoticism is simply one source of distinction and novelty [...]. [...] differences of all types are incorporated within frameworks of similarity: of forms, ethics, aesthetics, practices and contexts that comprise the given cultural formation.«¹¹

Beim »Sharq-î Project« lockte Mehmet sein Publikum mit einer orientalisierenden Aufmachung an, jedoch fand das Konzert in einer evangelischen Kirche statt, also an einem im herkunftsdeutschen Kontext nicht exotischen Ort – ganz im Gegenteil: an einem (für viele) vertrauenserweckenden Ort der eigenen kulturellen Geschichte. Er sang hier zudem die angekündigten »Songs of Middle East« wieder mit klassisch-europäischen Gesangstechniken. Es handelt sich also um eine geschickte Vermischung verschiedener kultureller Elemente, die nicht nur auf das den Herkunftsteutschen Fremde, sondern auch auf ihnen Wohlbekanntes eingeht.

Interessant ist auch das von Adil Arslan genannte Beispiel des Tanzes Semah: Dieser wird von alevitischen Communitys in Anatolien und in der Diaspora geschätzt. Der Semah ist den Herkunftsteutschen fremd, wird als »exotisch« wahrgenommen, dabei aber – wenn auch stark folklorisiert – nicht im Sinne des Orientalismus fern jeder natürlichen Relevanz extra für sie konstruiert. Die Folklorisierung des gottesdienstlichen Rituals Semah fand zudem bereits ab den 1970er Jahren in der Türkei statt, nicht erst im Kontext des Diaspora-Kulturlebens.¹² Insofern ist es erfreulich, dass Adil derart positive Erfahrungen machte mit den Semah-Vorführungen vor herkunftsdeutschem Publikum samt Verweis auf das Alevitum: Der Tanz trägt hier tatsächlich zur Anerkennung der Heterogenität von Communitys aus der Türkei in Deutschland bei.

Des Weiteren benennen mehrere Musiker/-innen die unterschiedlichen Rahmenbedingungen der Auftritte als bedeutsam für die Wirkung von Konzerten. Kadir Şahinkaya verweist auf die Musikgenre-spezifischen Räumlichkeiten, bspw. auf seine Erfahrungen im Kölner Rockclub »Luxor«, samt dem dazugehörigen Publikum. Ein Rockkonzertpublikum reagiert mit Sicherheit an-

11 Turino 2003: 73.

12 Tambar formuliert: »In the 1970s, a full decade before Alevi religious practices became part of overt public debate, selected aspects of the *cem* [Herv.i.O.] had already found a public audience. Specifically, the *semah* was established and performed as a genre of folk dance, autonomous from its embedding in the act of worship.« (Tambar 2010: 663.)

ders auf die heterogenen musikalischen Elemente aus Anatolien als ein Publikum, welches im Rahmen des »Türk Müzik Festivali« zu einem Auftritt von Sakîna Teynas Trio Mara an die Komische Oper Berlin kommt oder zum von Adil Arslan organisierten Konzert alevitischer Musik in die Berliner Philharmonie geht. Ich möchte die Vermutung anstellen, dass ein Rockkonzertbesucher bzw. eine Rockkonzertbesucherin spontaner reagiert, die Musik danach bewertet, ob er/sie sie instinktiv schön findet und hierzu gut tanzen kann, wohingegen Besucher/-innen einer bewusst kulturell hochwertigen bis hin zu kulturpolitisch bedeutsamen Veranstaltung eher danach bewerten, ob es interessant oder bereichernd ist.

Zu kleineren Konzerten, wie etwa dem von mir besuchten Konzert Mehmet Akbaş im Kulturbunker in Köln-Mühlheim, kommen hauptsächlich Insider des (in diesem Fall kurdischen) Konzertlebens, in die Philharmonie oder ins Luxor vielleicht auch einmal nicht spezifisch an dieser einen Kultur, aber an vielfältiger Musik im Allgemeinen, interessierte Zuhörer/-innen.

Da meine Interviewpartner/-innen jedoch über die Zeit alle an mehreren durchaus unterschiedlichen Orten auftraten, konnten die Individuen bereits an verschiedenen Orten ihre Wirkung testen. Die Location an sich sagt somit erst einmal nichts Definitives über die generellen Möglichkeiten der verschiedenen kulturellen Gruppierungen und ihrer Akteure aus; der Ort kann immer wieder gewechselt werden. Adil J. Tekîn beschreibt seine Band Adirjam explizit als passend für verschiedene Orte und Gelegenheiten. Er nennt die drei Großbereiche Kultur, Party und Politik als offizielle Rahmen, die ihnen Auftrittsmöglichkeiten bieten, und sieht in dieser Flexibilität seiner Band einen Vorteil.

Auch die finanzielle Situation kann eine entscheidende Rahmenbedingung dafür darstellen, wie bzw. welche Form der Heterogenität abgebildet wird. Als Sakîna Teynas Trio Mara in den Katalog des NRW-Kultursekretariats aufgenommen wurde, was eine finanzielle Entlastung für Veranstaltungsorte mit sich zog, wurde das Trio plötzlich zu Konzerten eingeladen, von denen Sakîna noch nie gehört hatte und für die sie sich daher nicht von alleine beworben hätte. Daher war die kurdische Frauenband eine Zeit lang präsenter auf Veranstaltungen als zuvor. Herkunftsdeutsche Institutionen leisten somit einen entscheidenden Beitrag dazu, welche Musiker/-innen sich einem interessierten herkunftsdeutschen Publikum in einem größeren Rahmen überhaupt vorstellen können.

Sehr interessant finde ich noch zwei weitere von den Interviewten genannte Punkte: Sercan Gündüğ erwähnte die Haltung des Community-eigenen Publikums, Adir J. Tekin die der Musiker/-innen selbst.

Sercan sagt, das Bild der Herkunftsdeutschen von ihren Mitbürgern und Mitbürgerinnen mit biographischem Bezug zur Türkei könne verbessert werden, wenn diese sähen: »Die feiern ja wie wir!« Auch in dieser Hinsicht denke ich, dass Konzerte, die die Heterogenität der Communitys aus der Türkei abbilden, besonders vielversprechend sind: Musikveranstaltungen, die Pluralität darstellen, ziehen ein besonders offenes Publikum mit biographischem Bezug zur Türkei an. Dessen toleranter Umgang mit verschiedenen anatolischen Kulturen könnte einem toleranten herkunftsdeutschen Konzertbesucher bzw. einer toleranten herkunftsdeutschen Konzertbesucherin gefallen – schließlich stören sich kulturell offene Herkunftsdeutsche in Bezug auf Menschen aus der Türkei an wenigen Dingen so sehr wie an dem Klischee, diese seien anderen Kulturen der Türkei (und/oder Frauen) gegenüber selber nicht offen. Insofern möchte ich Sercan zustimmen: Das Publikum mit biographischem Bezug zur Türkei ist sehr wichtig für die Wirkung eines Konzerts auf deutsches Publikum.

Wenn ich als Herkunftsdeutsche selber auf türkische und/oder kurdische Konzerte gehe, ist es für mich immer wieder auch interessant, das Publikum kennenzulernen. Wie ich zuvor bei meinen Beobachtungen zu kurdischen Reihentänzen dargelegt habe, wird nicht nur auf der Bühne Kultur übermittelt. Sogar bei Konzerten, die ich selber mit dem »Köln Türk Müziği Korusu« spielte, beobachtete ich noch interessiert das Publikum – von der Bühne aus. Ich denke nicht, dass dies nur daran liegt, dass ich Musikethnologin bin, sondern auch schlichtweg daran, dass kulturell Unbekanntes automatisch im menschlichen Bewusstsein Aufmerksamkeit erregt. Genau das gleiche kann sicherlich passieren, wenn ein herkunftsdeutscher Konzertgänger bzw. eine herkunftsdeutsche Konzertgängerin mit Unbekanntem rechnet, aber Bekanntes geboten bekommt. Insofern ist es – wie von Sercan vermutet – sicherlich ein Schlüsselerlebnis, wenn Herkunftsdeutsche sehen: »Die feiern ja wie wir!«

Und auch Adir J. möchte ich zustimmen: Die Einstellung der Musiker/-innen selber ist sehr wichtig. Denken diese bspw., auf dem Jahrmarkt einer ostdeutschen Kleinstadt kämen sie sowieso nicht gut an, und treten daraufhin dort nicht auf, können die Herkunftsdeutschen hier ihre Musik nicht kennen lernen. Adir J. tritt bei Gelegenheiten dieser Art auf, zweifelte laut eigener Aussage mehrfach im Voraus daran, ein positives Konzertfeedback zu be-

kommen, machte aber ausschließlich erfreuliche Erfahrungen. Er sagt, seine eigenen negativen Vorurteile seien nie bestätigt worden.

Die (z.T. weit auseinandergehenden) Lebenswirklichkeiten von Menschen aus der Türkei in Deutschland werden somit auf vielfältige Art und Weise auf Musikveranstaltungen dargestellt. Die interviewten Musiker/-innen berichten fast ausschließlich von positiven Erfahrungen auf den eigenen Konzerten. Kemal Dinç erwähnt als für ihn ärgerlich lediglich, dass Herkunftsdeutsche bei Konzerten niedriger Qualität z.T. auch begeistert klatschen und somit offenbaren würden, wie wenig sie bisher von den Musiktraditionen verstünden. Es sei vielen von ihnen aufgrund fehlender Vorerfahrungen nicht möglich, das gehörte Konzert in einen größeren Referenzrahmen einzuordnen. Adir J. Tekîn erlebte den größeren Referenzrahmen ebenfalls als fehlend, wenn herkunftsdeutsche Konzertgänger/-innen sich die Information über seine kurdische Identität nicht merken konnten und daher dachten, sie hätten von ihm ein türkisches Konzert gehört. Beide Musiker machten aber auch zahlreiche positive Erfahrungen mit dem herkunftsdeutschen Publikum.

Die einzige wirklich negative Entwicklung, die beschrieben wurde, stellt die Furcht mancher Herkunftsdeutscher vor der politischen Instabilität in der Türkei und in arabischen Ländern und vor hiermit verbundenen großen Flüchtlingswellen nach Deutschland dar. Dies führte aber nicht zu Negativäußerungen auf Konzerten meiner Interviewpartner/-innen. Es handelt sich hierbei um eine unterschwellige Tendenz in Teilen der deutschen Gesellschaft, die für Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei sicherlich belastend ist, von der sich das Musikleben jedoch unberührt zeigt. Zu den Musikveranstaltungen kommen Zuhörer/-innen unterschiedlicher Nationalitäten, die sich für Kulturen aus der Türkei interessieren.

5.3 Antworten zur Frage nach Hoffnungen bezüglich der Musik im transnationalen Kontext

Die starke Verbundenheit zwischen den Diaspora-Communitys aus der Türkei in Deutschland und den Menschen in der Türkei wurde von allen zehn Interviewten bestätigt. Das große Interesse der Diaspora-Community-Angehörigen für das Kulturleben in der Türkei ist unumstritten. Interessant ist jedoch auch die Frage, inwiefern Menschen in der Türkei dieses erwidern,

und welchen Einfluss die Hoffnung hierauf auf das Wirken der Menschen in Deutschland hat.

Alle zehn Interviewten sagen über kurdische Musik aus Deutschland, sie habe Einfluss auf das Kulturleben in der Türkei. Ausschließlich Sercan Gündüğü ist sich nicht sicher, wie viel Interesse die Leute aktiv hierfür aufbringen. Er betrachtet die Einflüsse eher als unterschwellig wichtig.

Nurettin Kanoğlu, selber Kurde, sagt sogar, alle Musiker/-innen, die er in seiner Kindheit in der Türkei gehört habe, hätten in Europa gelebt. Andere Interviewpartner/-innen haben ähnliche Erfahrungen gemacht. Als besonders bedeutsam im deutsch-kurdischen transkulturellen Kontext benannt werden die Musiker Şivan Perwer, Nizamettin Ariç und Ciwan Haco (Anmerkung: Letzterer wurde allerdings in einem kurdischen Dorf in Syrien geboren und lebt heute in Schweden). Die Bedeutung einer dieser oder aller drei Musiker für die kurdischen Communitys in der Türkei erwähnten unabhängig voneinander Nurettin Kanoğlu, Adil Arslan, Bülent Emir und Adir J. Tekin. Des Weiteren sagt Kemal Sahir Gürel aus, der in Deutschland lebende kurdische Sänger Şivan Perwer sei auch für die türkische Linke von großer Bedeutung gewesen. Er selbst sei in türkischen Kreisen groß geworden, wo man die Texte nicht verstanden und dennoch viel gehört habe. Des Weiteren werden Mikail Aslan und Ahmet Aslan als für Kurden in der Türkei bedeutsam und aus Deutschland heraus berühmt geworden benannt. Adir J. Tekin weist jedoch darauf hin, dass jene Musiker/-innen, die so erfolgreich seien, mittlerweile in die Türkei einreisen dürften, und dass das Diaspora-Leben daher nicht mehr isoliert zu betrachten sei. In der Tat beziehen sich die meisten Aussagen über die Bedeutung der genannten Musiker für die Türkei auf Zeiten, in denen kurdische Musik noch mehr Restriktionen ausgesetzt war als heute – vor allem auf Zeiten, in denen der gesamte Gebrauch der kurdischen Sprache(n) untersagt war. In dieser Periode war das Einschmuggeln kurdischer Kassetten von außerhalb eine von wenigen Möglichkeiten für Menschen in der Türkei, Musik der Art bereitstellen bzw. konsumieren zu können.

Im Jahr 2018, selbstverständlich, gestaltet sich dies anders. Ein Grund hierfür stellt die veränderte politische Lage dar: Offiziell gibt es kein Verbot in der Türkei mehr, kurdische Musik zu produzieren (auch wenn z.T. andere Beobachtungen hierzu gemacht wurden, wie in Kapitel 1.2.3 dargelegt). Zusätzlich haben sich die technischen Möglichkeiten zur transnationalen Musikverbreitung erweitert: Sakina Teyna beschreibt, wie die Distribution kurdischer Musik aus Deutschland heute hauptsächlich über das Internet realisiert werde. Dieses sei der »beste Schwarzmarkt« für die »Musik in Kurdistan«. Es ge-

be im Internet gar Listen, auf denen in Europa lebende Musiker/-innen dem Alphabet nach sortiert stünden, welche die Leute dann auf YouTube suchen würden.

Die Möglichkeit der Verbreitung von Kultur über das Internet ist in Sakînas Fall besonders bedeutsam. Erstens wurde eines ihrer in Europa produzierten Alben zensiert: In der Türkei durfte ein hierfür aufgenommenes Lied aus, wie sie sagt, nur vorgeschobenen Copyright-Gründen nicht erscheinen. Und zweitens kann sie nicht mehr in die Türkei einreisen. Meine anderen Interviewpartner können alle in die Türkei reisen – wie leicht sich dies und das Organisieren von Konzerten dort für sie gestalten, variiert jedoch sehr. Mehmet Akbaş wies im Interview darauf hin, dass Musiker/-innen, die einen deutschen Pass besäßen, leichter eine Konzertreise in die Türkei veranstalten könnten als jene ohne. Die unterschiedlichen rechtlichen Voraussetzungen der Diaspora-Musiker/-innen stellen also einen entscheidenden Aspekt dar, welche kurdische Musik aus Deutschland sich wie in der Türkei verbreitet. So kann Sakîna z.B. keine Konzerte in der Türkei spielen – möglicherweise wären ihr Einfluss und/oder die Hoffnung auf Einfluss auf das Kulturleben dort ansonsten noch größer und die Prozesse ihrer Musikproduktion komplett anders aufgebaut. Sie berichtet, wie Kurden sie im Internet suchen und ihr (und dem Trio Mara) viel Zuspruch für die Klavier-Arrangements von traditionellen anatolischen Liedern zukommen lassen würden. Dies, sagt sie, sei für diese komplett neu. Es bleibt offen, welche Wirkung ihre Musik bei Livekonzerten in kurdischen Provinzen erzielen könnte und was dies in der Wechselwirkung für ihre kreativen Schaffensprozesse ausmachen würde.

Adir J. Tekîn wurde jedoch auch unabhängig von rechtlichen Bedingungen von Bookern seines Vertrauens dringend davon abgeraten, seine Musik in der Türkei darzubieten. Sozio-kulturelle Hürden stellen sich folglich ebenfalls.

Für die meisten meiner kurdischen Interviewpartner/-innen scheint die Hoffnung, ihre Musik werde in der Türkei gehört, dennoch essentiell bei der Musikproduktion zu sein. Mehrere von ihnen verließen die Türkei nur unter hohem politischem Druck und haben z.T. noch Verwandte dort, die weiterhin unter den gesellschaftlichen Umständen leiden. Ihnen und weiteren kurdischen Menschen in der Türkei gegenüber haben die Musiker/-innen ein Gefühl der moralischen Verpflichtung: Sie kämpfen in mehreren Fällen – laut eigener Aussage – von Deutschland aus für den kulturellen Status der Kurden und möchten den Menschen aus der Diaspora heraus etwas Schönes bieten: Musik, die in der Türkei nicht immer problemlos produziert werden kann.

Konzerte in der Türkei organisiert aus meiner Gruppe der kurdischen Interviewten jedoch ausschließlich Mehmet, welcher dort sogar regelmäßig auftritt. Sakîna aber darf nicht einreisen, Adir J. wurde davon abgeraten, hier Konzerte zu spielen, und Bülent hat die Türkei erst im Zuge der aktuellen politischen Lage verlassen und zeigt sich desillusioniert in Bezug auf das Musikleben dort; er plant vorerst nur in Mitteleuropa angesiedelte Projekte. Nurettin konzentriert sich als semi-professioneller Musiker mit weniger verfügbarer Zeit ebenfalls auf das Konzertleben in Deutschland. Auf meine Interviewfragen zu einem möglichen Einfluss der Musik auf das Leben der Menschen in der Türkei antworteten die meisten kurdischen Interviewpartner/-innen aber sichtlich gerne und ausführlich. Mehrere von ihnen scheinen durch die Partizipation von Menschen in der Türkei an ihren Produktionen stark motiviert zu werden. Nurettin ist stolz auf die Mitwirkung von Musikschaffenden aus der Türkei an seinem Debütalbum, Sakîna nutzt die Verbreitungsmöglichkeiten über das Internet und auch über den offiziellen Weg der Vermarktung von Tonträgern sehr aktiv, Mehmet tritt nicht nur in der Türkei auf, sondern verkauft ebenfalls seine Alben dort. Die Türkei stellt für mehrere kurdische Interviewpartner/-innen einen nicht wegzudenkenden Wunsch-Rezeptionsbereich dar.

Kemal Dinç, selbst kein Kurde, weist zudem darauf hin, wie groß die finanzielle Unterstützung sei, die die kurdischen Communitys in Deutschland den Kurden in der Türkei zukommen ließen. Das Geld werde dort bspw. für die Ausrichtung von Nevroz-Feiern verwendet. Es ist bemerkenswert, dass Kurden in Deutschland ihr Geld lieber den Kurden in der Türkei zukommen lassen als es selbst für Kulturorganisation in Deutschland zu verwenden, und weist auf, wie groß nicht nur die Hoffnung auf Kenntnisnahme der eigenen Aktivitäten in der Türkei ist, sondern wie groß auch ein Gefühl der Fürsorge für die Menschen dort ist. Dies erklärt auch, warum kurdische Musiker/-innen in Zeiten der Trauer (z.B. nach Anschlägen in kurdischen Gebieten) z.T. selbst in Deutschland auf Werbung für ihre Konzerte verzichten: Dies würde dann als egoistisch, dem Schmerz der Gemeinschaft nicht angemessen, wahrgenommen werden.

Interessant ist auch die Frage, inwiefern die Menschen in der Türkei noch heute von dem Wirken einzelner Musiker/-innen aus Deutschland wie Şivan Perwer und Nizamettin Arıç in längst vergangenen Jahrzehnten profitieren. Kadir Şahinkaya bezweifelt, dass die vorübergehend in der Türkei erfolgreiche kurdische Musik aus Deutschland dort langfristig Spuren hinterlasse. Dies steht jedoch im Widerspruch zu einer Aussage Adil Arslans: Heute in der Tür-

kei erfolgreiche Bands, wie bspw. Kardeş Türküler, sind ihm nach gerade von Musikern wie Şivan Perwer, Nizamettin Arıç und Ciwan Haco musikalisch beeinflusst worden, was einen langfristigeren Effekt dieser Musiker auf das Kulturleben in der Türkei implizieren würde. Bülent Emir, welcher noch bis vor Kurzem in der Türkei lebte, sagt, es handele sich bei den Beobachtungen zu kurdischen Musikschaaffenden aus Deutschland aber immer nur um einige wenige berühmte Fälle, wohingegen der Großteil des Diaspora-Lebens aus Deutschland für die Kurden in der Türkei nicht von Bedeutung sei.

Der Einfluss von Aleviten in Deutschland auf das Kulturleben der Türkei ist vielfach belegt: Die selbstbewusste Kulturorganisation der Angehörigen der Religionsgemeinschaft in Deutschland gilt als große Inspiration, welche einen Beitrag zum offeneren Umgang mit der alevitischen Kultur in der Türkei leisten konnte. Dies betonen auch mehrere meiner Interviewpartner/-innen unabhängig voneinander. Kemal Dinç sagt zudem, dass die CHP mit der Föderation der Aleviten in Deutschland kommuniziere, und dass – ähnlich wie bei den Kurden – Communitys aus Deutschland das alevitische Kulturleben in der Türkei unterstützen würden. Jedoch gibt es kaum Beispiele für bedeutsame musikalische Akteure oder Produktionen. Kemal Sahir Gürel sagt sogar explizit, er glaube nicht an eine Inspiration durch Musik der alevitischen Communitys in Deutschland, schließlich kopierten diese doch nur das Musikleben aus der Türkei.

Adil Arslan benennt ein Beispiel von Beeinflussung des Kulturlebens der Türkei von Deutschland aus: Er beschreibt in diesem Kontext die bereits dargestellte Veranstaltung »Epos des Jahrtausends – Bin Yılın Türküsü«, welche zunächst in Köln und später in Istanbul zur Aufführung kam, wobei einige Musiker/-innen der Originalbesetzung aus Deutschland eingeflogen und durch ortsansässige Musiker/-innen ergänzt wurden. Dieses Event, in dem mit Musik die Geschichte des Alevitums dargestellt wurde, kann zwar als ausgesprochen bemerkenswert angesehen werden, jedoch konnte mir selbst Adil – ein versiertere Organisator und Insider des alevitischen Kulturlebens – keine neuere Veranstaltung von vergleichbarer Größe, Berühmtheit oder politischer Relevanz nennen.

Da das große Interesse der Aleviten an Musik im Allgemeinen unumstritten ist, lässt der Mangel an bekannten Produktionen aus der Diaspora den Schluss zu, die alevitische Gemeinschaft sei weniger unzufrieden mit ihren Möglichkeiten, in der Türkei Musik zu produzieren, als die kurdische. Das Importieren von Musik aus der Diaspora – auf dem regulären Weg der Musik-

vermarktung in Form von Tonträgern und offiziellen Musik-Downloads oder auch illegal über das Internet – scheint nicht nötig zu sein. Hierzu passt die bereits aufgeführte Aussage Nurettin Kanoğlus, selbst rechte Menschen in der Türkei würden inzwischen alevitische Musik mögen. Der Grund hierfür liegt in der Geschichte der alevitischen Musik in der Republik Türkei begründet (siehe hierzu die Kapitel 1.3.2 und 4.1). Des Weiteren ziehe ich den Schluss, dass türkische Aleviten in Deutschland im Allgemeinen weniger als Kurden das Gefühl haben, zurückgelassene Angehörige der eigenen Gemeinschaft in der Türkei unterstützen zu müssen.

Mehmet Akbaş sagt über alevitische Konzerte in Deutschland, die Nachfrage sei unter den kurdischstämmigen Aleviten am größten. Sakîna Teyna beobachtet zudem, wenn Aleviten auf Türkisch sängen, sei dies nicht problematisch, nur, wenn dies auf Kurdisch geschehe. Hier wird erneut deutlich, dass die sprachliche und ethnische Diskriminierung der Kurden erheblich größer ist als die der Aleviten. Kurdische Aleviten erleben Einschränkungen, jedoch hauptsächlich aufgrund des im vorigen Abschnitt behandelten Aspekts der mit Musik zum Ausdruck gebrachten kurdischen Identität.

Die Aleviten in der Türkei mit Musik von Deutschland aus zu erreichen, ist für meine Interviewpartner/-innen (zumindest wenn es rein um den alevitischen Aspekt geht) nicht bedeutsam. Adil Arslan konzentriert sich auf das Musikleben in Deutschland. Kemal Dinç tritt viel in der Türkei auf, kooperiert darüber hinaus mit einem Bağlama-Bauer in Istanbul und ist im Gespräch mit Einrichtungen der Lehre wie dem erwähnten Institut in Tunceli/Dersim; er ist zudem mein einziger Interviewpartner, der angab, später wieder in der Türkei leben zu wollen. Jedoch scheint er sich schlichtweg gerne in der Türkei aufzuhalten und nicht einen expliziten – mit den Kurden vergleichbaren – Kulturkampf dort zu führen.

Türkischstämmige alevitische Musiker/-innen verfolgen also nicht den Gedanken, alevitische Musik aufgrund eines Mangels an dieser in der Türkei ersatzweise von Deutschland aus zur Verfügung zu stellen. Die Türkei hat zudem für sie deutlich weniger bis kaum die Rolle einer aus Not (endgültig) zurückgelassenen, schwer zu erreichenden und zudem mitunter in Bezug auf das zwischenmenschliche Leben idealisierten ehemaligen Heimat. Kemal Dinç wirkt noch uneingeschränkt in der Türkei und Adil Arslan hat in Frieden (weitestgehend) mit dem Gedanken, dort aufzutreten, abgeschlossen. Dies steht in großem Kontrast zur Sicht der Kurden auf ihre in vielen Fällen unter starkem gesellschaftlichem Druck verlassenen Heimatregionen.

Zur Frage nach explizit linken Impulsen aus der Diaspora, welche mit Musik zum Ausdruck gebracht werden, erhielt ich von den Interviewten sehr unterschiedliche Antworten. Hatte ich es bei der Untersuchung der Musik der Aleviten bereits mit zwei »Gruppen an Aleviten« (den kurdischstämmigen und den türkischstämmigen) zu tun – wodurch ich keinen allgemeingültigen »alevitischen Code« identifizieren konnte –, so gewann ich bei der Analyse der Aussagen zum Kulturleben der Linken erst recht den Eindruck, meine Interviewpartner/-innen sprächen von zwei unterschiedlichen Teil-Communitys.

Adir J. Tekîn beobachtet ähnlich wie bei den Aleviten eine Art generelle Empowerment-Wirkung des Kulturlebens aus der Diaspora, kann aber keine spezifisch bedeutsame Rolle der Musik hierbei feststellen. Auch Bülent Emir hält das Musikleben aus der Diaspora für unbedeutsam für linke Gruppierungen in der Türkei. Und Kemal Dinç sagt aus, dass zwar ca. drei Viertel der Finanzierung von linken Kulturevents in der Türkei aus Europa kämen, aber keine musikalisch-kreativen Einflüsse zu verzeichnen seien. Erneut möchte ich festhalten, dass die finanzielle Zuwendung ein nicht wegzudenkender Einfluss ist: Mehr Geld zur Verfügung zu haben, ermöglicht, die Voraussetzungen für mehr Konzerte zu schaffen. Dennoch gehört Kemals Aussage in die Reihe von Interviewaussagen, denen zufolge die Musik explizit links-systemkritischer Menschen aus der Türkei in Deutschland nicht von Bedeutung ist. Es wurde von keinem der hier erwähnten Interviewpartner die Hoffnung geäußert, dies möge sich ändern. Der Wunsch, das Leben der Linken in der Türkei von Deutschland aus mit Musik zu verbessern, ist hier nicht vorhanden.

Mehmet Akbaş hingegen trifft die Aussage, in kurdischen Provinzen interessierten sich die Leute sehr für linke Musik aus der Diaspora. Er weist zudem darauf hin, dass viele linke Musiker/-innen nicht freiwillig in Deutschland leben, sondern sich im Exil fühlen würden, weshalb in ihren Schaffensprozessen immer auch die Intention mitschwinge, die Musik in der Türkei (der eigentlichen Heimat) zu verbreiten. Nurettin Kanoğlu schätzt die Lage ebenso ein: In Freiheit geschaffene Musik sei auf jeden Fall eine Inspiration für Menschen in der Türkei. Er sagt, viele linke Musiker/-innen würden in der Diaspora leben, da es ihre einzige Möglichkeit sei, ihre Musik auszuleben, und bestätigt, dass die hier produzierten Alben in die Türkei gelangen. Laut Sakîna Teyna ermutigen die Menschen in der Türkei zudem linke Musiker/-innen in Deutschland mit Kommentaren wie »Ihr seid unsere Stimme!«

dazu, weiter zu musizieren. Mehmet, Nurettin und Sakîna ähneln bzw. ergänzen sich somit in ihren Aussagen. Alle drei sind kurdischer Abstammung.

Grundsätzlich lässt sich also festhalten, dass nichts die Aussagen zur Bedeutung ethnisch, religiös und politisch ausgerichteter Diaspora-Musik so sehr beeinflusst wie die Zugehörigkeit zu Gruppierungen der Türken bzw. Kurden. Mehrere meiner türkischen Interviewpartner sagten zudem, sie würden die Fragen nach Zugehörigkeit zu ethnischen, religiösen und/oder politischen Minderheiten als nicht so wichtig erachten. Sie glauben des Weiteren nicht unbedingt, ihresgleichen in der Türkei erreichen oder in ihrem musikalischen Ausdruck beeinflussen zu können. Da sie dafür jedoch in mehreren Fällen sehr erfolgreich in großen Institutionen des Kulturlebens in Deutschland tätig sind, stellt sich die Frage, inwiefern der von mir gewählte Begriff »Diaspora« ihnen überhaupt gerecht wird. Gemäß der Definition von Turino wäre die Betrachtung der Musiker/-innen als Zugehörige einer Community der »Immigrierten« in manchen Fällen passender. Diese beschreibt er wie folgt:

»If an immigrant group is to emerge as a new cultural formation in the ›host‹ [Herv.i.O.] country, it will involve a relatively stable settlement and recognition and relations among the immigrants that are typically based around common origin. Distinct from diasporas and cosmopolitans, immigrant communities are defined by bilateral relations and movement between the new and the original home environments and, prominently, by a combination of practices, ideas and objects from the two locations.«¹³

Communitys von Immigrierten entstehen laut Turino meist an Orten, wo es bereits andere Immigranten und Immigrantinnen gibt, wo Strukturen für das Wohnen und Arbeiten schon bestehen. Wenn nicht Rassismus in der Aufnahmegesellschaft blockierend wirkt, assimilieren sich die Mitglieder der Community mit der Zeit.¹⁴

In Kontrast hierzu definiert Turino »Diaspora« (den Term, für den ich mich im Forschungskonzept dieser Arbeit entschieden hatte) wie folgt:

»*Diasporic formations* [Herv.i.O.] are distinct in that they combine habits from the original home and their new home and are influenced by the cultural

13 Turino 2003: 59.

14 Vgl. Turino 2003: 59.

models from other places in the diaspora. The diasporic sites are unified as a formation by at least symbolically emphasizing their allegiance to their original homeland and by social network across the sites.«¹⁵

Neben der Solidarität für andere Diaspora-Angehörige – in welchem Land sie auch leben mögen – kann also auch die Inspiration von überall her wahrgenommen werden. Dies scheint mir bei den kurdischen Interviewten der Fall zu sein, wenn sie bspw. Ciwan Haco, der in Schweden lebt, ebenso als bedeutsam angeben wie Musiker/-innen, die in der Türkei oder in Deutschland wirken. Turino schreibt gar, für Diaspora-Communitys könne ein kreativer Input aus einem dritten Land wichtiger sein als einer aus dem Herkunfts- oder Aufnahmeland.¹⁶ Begünstigt wird diese Haltung sicherlich dadurch, dass die Kurden – selbst, wenn sie nicht aus ihren Herkunftsprovinzen emigrieren – über mehrere Länder verstreut leben (Ciwan Haco bspw. wurde in Syrien geboren). Geht man davon aus, dass das Selbstverständnis der Kurden im Allgemeinen nicht an Ländergrenzen gebunden ist, so bietet dies auch eine zusätzliche Erklärung dafür, wieso der Gedanke, aus Deutschland könne man Einfluss auf das Kulturleben in der Türkei nehmen, in kurdischen Communitys verbreiteter ist als in türkischen, wo man Ländergrenzen nicht oder weniger infrage stellen. Unter Umständen erklärt es auch, wieso Kurden in der Türkei verstärkt das Interesse und die Zeit aufwenden, im Internet alphabetische Auflistungen der in Europa lebenden Musiker/-innen zu lesen und diese dann auf YouTube zu suchen.

Die Frage danach, ob jemand türkisch- oder kurdischstämmig ist, ist somit nicht nur für die Frage, welche Chancen er oder sie in der Türkei gehabt hätte – und ob eine Emigration aus dem Heimatland zwingend notwendig erschien –, von Bedeutung, sondern auch dafür, wie er oder sie kulturelle Identität im Allgemeinen samt den hiermit verbundenen Möglichkeiten als Musiker/-in sieht.

Einige meiner türkischstämmigen Interviewpartner – insbesondere Kemal Sahir Gürel und Kemal Dinç – agieren viel im Musikleben der Türkei. Jedoch scheinen sie trotz des Wunsches nach transnationalem Wirken – verglichen mit den kurdischen Interviewten – eher nicht als Mitglieder einer Diaspora zu handeln. Pries formuliert in seinem Artikel »Warum pendeln manche Migranten häufig zwischen Herkunfts- und Ankunftsregion?«, dass

15 Turino 2008: 118.

16 Vgl. Turino 2003: 60.

»neben den klassischen Idealtypen (1) des Auswanderers bzw. Einwanderers (der im Idealfall nur einmal die Grenze überschreitet und sich dann dauerhaft im Ankunftsland niederlässt), (2) des Rückkehrmigranten bzw. ›Gastarbeiters‹ [Herv.i.O.] (der im Idealfall die Grenze einmal zur Auswanderung und einmal zur Rückwanderung überschreitet und sich dann dauerhaft wieder im Herkunftsland niederlässt) und (3) des saisonalen Pendlers (der [...] sehr häufig für kurze jahreszeitbedingte Arbeitsaufenthalte hin- und herwandert) ein vierter Idealtyp internationaler Arbeitswanderung von Bedeutung ist, den man *Transmigrant* [Herv.i.O.] nennen kann. Dieser Typus des Transmigranten unterscheidet sich von den drei anderen, klassischen Typen durch seinen Wanderungsverlauf und seine Lebensorientierungen.«¹⁷

Es handelt sich hierbei also um einen bewusst gewählten Lifestyle, in dem ein Musiker bzw. eine Musikerin Chancen in beiden Ländern nachgeht. Pries beschreibt präziser:

»Häufige (und nicht nur saisonale) Landeswechsel in der Erwerbskarriere sind demnach nicht unbedingt Ausdruck von gescheiterten Auswanderungs- bzw. Rückkehrwanderungsstrategien, sondern von transnationalen Arbeits- und Lebensstrategien.«¹⁸

Diese Beschreibung trifft auf einige meiner türkischstämmigen kommerziell erfolgreicheren Interviewpartner zu.

Abschließend sollen jedoch noch einige Punkte, für die ich die Aussagen meiner gesamten Interviewgruppe (türkisch- und kurdischstämmige Musikschaffende) betrachte, Erwähnung finden. Bezüglich einer zu erwartenden Entwicklung der Auswirkung des Musiklebens der Communitys in Deutschland auf das Musikleben in der Türkei sind einige Interviewpartner/-innen optimistischer als andere. Keine Hoffnung auf eine positive Entwicklung im Sinne des Wohls der Menschen in der Türkei durch Musikschaffende hat Kemal Dinç. Und Kadir Şahinkaya sagt, wie bereits im Abschnitt über Kurden erwähnt, aus, dass vorübergehende Effekte durch Musik aus Deutschland keine bleibenden Spuren hinterließen.

Sercan Gündüğ hingegen glaubt daran, dass Netzwerke wachsen und gemeinsame Plattformen entstehen und an Bedeutung gewinnen könnten.

17 Pries 2010: 75.

18 Pries 2010: 71.

Er sagt zum einen, das Interesse an Kooperationen aus der Türkei könne wachsen, und des Weiteren, dass Musiker/-innen, die Interesse an Zusammenarbeit mit in Deutschland lebenden Musikschaaffenden hätten, sich sicher eher aktiv mit deren Produktionen beschäftigen würden als Menschen in der Türkei ohne transnationale Karrierebestrebungen. Folglich sind auch die transnationalen Hoffnungen der Musiker/-innen im kulturellen Herkunftsland selbst von Bedeutung, nicht nur die derer außerhalb.

Sugarman formuliert über Diaspora-Dialog im albanischen Kontext:

»On the one hand, those based in the homeland need to gear their performances in great part to the tastes and sensibilities of diaspora producers and audiences. On the other, for those living abroad, active participation in the music industry has often required that they return to homeland areas to collaborate with the most highly regarded composers, arrangers, and video directors. It is out of such dynamics that the conditions have emerged through which mediated musics may facilitate forms of homeland-diaspora dialogue.«¹⁹

Insofern können transnationale Praktiken nicht nur für diskriminierte Gruppierungen bedeutungsvoll sein, sondern ganz generell die Musikindustrie mitformen. Adil Arslan merkt zudem an, dass gerade die jüngeren Generationen in der Türkei viel aus der Diaspora mitbekämen – eine Tendenz, die ich ebenfalls als zukunftsfruchtig erachte.

Die einzige Komponente, die von mehreren der Interviewten unabhängig voneinander als hoffnungsvoll in Gegenwart und Zukunft genannt wird, ist das Internet. Mehmet Akbaş lobt ganz generell die Möglichkeiten, die das Internet bietet, wenn sich Menschen in der Türkei über Musik in der Diaspora informieren möchten. Sercan Gündüğ und Sakîna Teyna benennen explizit YouTube als geeignete Plattform. Sercan weist auch auf die Möglichkeit, Dateien in anderen Netzwerken zu posten, hin; Sakîna beschreibt alphabetisch sortierte Listen im Internet, die über die Existenz von in der Diaspora lebenden Musikschaaffenden informieren, sowie den »Schwarzmarkt« im Internet. Hiermit sind sicherlich nicht nur zu streamende YouTube-Videos gemeint, sondern auch die Möglichkeit des Musik-Downloads.

Gezen beschreibt in ihrem 2011 erschienenen Artikel zu »Copyleft«-Strategien in der Türkei am Beispiel der Band Bandista das Prinzip »Copyleft« als direktes Gegenstück zu »Copyright«. Copyright, so wird argumentiert,

19 Sugarman 2004: 28.

ist häufig gegen das Individuum gewendet. Dem Copyleft liegt ein marxistisches Verständnis zugrunde: Alles, was produziert wird, materiell und intellektuell, soll der Gemeinschaft zugutekommen; es ist kein Privatbesitz. Künstler/-innen können so zwar keinen finanziellen Gewinn durch ihre Musikverbreitung erzielen – dies gestaltet sich bei meinem Beispiel der Kurden in der Türkei jedoch sowieso als sehr schwierig. Das Ziel der Musikdistribution ist nun ein verändertes: Wissen soll verbreitet werden.²⁰

»The music industry has undoubtedly changed through the advent of the Internet. But while the Internet has been associated with pirating and file sharing, with Bandista we encounter a subversive use of the Internet as a means of collaboration, exchange, as well as of distribution on their own terms. Their practice of copyleft and invitation to download, copy, and distribute their music stand in direct opposition to common practices in the music industry. [...] Bandista see copyleft as instrumental to fighting the industry's common practices and the commodification of culture.«²¹

Copyleft-Prinzipien sind im Kontext der Türkei keinesfalls nur für kurdische Musiker/-innen von Bedeutung. Bandista bspw. sind ein links-systemkritisches Musikkollektiv ohne ethnische Ausrichtung. Im Kontext meiner Arbeit jedoch wurde ausschließlich im kurdischen Kontext auf die Möglichkeit verwiesen, den rechtlich weniger strukturierten Raum des Internets zu nutzen, um das Copyright zu umgehen.

Kissau und Hunger weisen zudem darauf hin, dass das Internet nicht nur den Vorteil bietet, jene Teile der Gesellschaft, die in den Medien und im Kulturleben häufig übergangen werden, überhaupt zu Wort kommen zu lassen, sondern dass sich die Selbstpräsentation der Community dadurch nun auch vielfältiger gestalten kann. Die Autoren führen aus, die kurdische Selbstorganisation sei zuvor von wenigen Akteuren geprägt und hochgradig politisiert gewesen, durch das Internet aber würden nun sehr unterschiedliche Community-Mitglieder die Möglichkeit erhalten, sich zu äußern und die Bewegung mitzugestalten. Die kurdische Selbstdarstellung sei hierdurch heute demokratischer organisiert und heterogener als zuvor.²²

Zusätzlich bietet die Literatur jedoch leider auch Anlass zur Annahme, das Internetzeitalter könne die Situation diskriminierter Gruppierungen in

20 Vgl. Gezen 2011: 444f.

21 Gezen 2011: 444f.

22 Vgl. Kissau/Hunger 2010: 261.

der Türkei verschlechtern. Costa, die 2016 eine Studie zu sozialen Medien im Südosten der Türkei veröffentlichte, schreibt, die Selbstzensur habe durch das Internet ein ganz neues Maß erreicht.

»On the one hand, opponents of the government felt themselves to be even more under the threat of State surveillance when expressing themselves online than they were offline, and evidence suggests that they are entirely right to be fearful in that regard.«²³

Des Weiteren schreibt sie über systemtreue Internetnutzer/-innen:

»On the other hand, the Turkish government and its supporters took advantage of the new increased opportunities of visibility created by social media and started actively to produce and share online content. [...] we can argue that Facebook has strengthened the political inequality between those who adhere to the ideological model of the Turkish nation and those who do not.«²⁴

Laut Egin bezeichnete Präsident Erdoğan jedoch den Online-Nachrichtendienst Twitter als größtmögliche Bedrohung für die Gesellschaft²⁵. Diese Aussage wiederum ist für Systemkritiker/-innen positiv zu deuten: Die Politik fürchtet ihre Internet-Aktivitäten, weil hier eben doch (gelegentlich) gesellschaftliches Potential liegt. Das Internetzeitalter bietet somit sowohl neue Chancen als auch neue Gefahren.

Ein weiterer bisher nicht diskutierter Punkt im Rahmen dieser Arbeit ist die Frage, ob das Diaspora-/Immigranten-Musikleben in Deutschland repräsentativ ist für das Musikleben von Menschen aus der Türkei außerhalb dieser im Allgemeinen. Kemal Sahir Gürel sagt, den in Deutschland lebenden Menschen aus der Türkei mangle es an Kreativität. Da in Deutschland nichts Neues entstehe, könne die Türkei davon auch nicht inspiriert werden. Auch Kemal Dinç meint, die Diaspora-Kultur in Deutschland sei nur eine Kopie der Türkei. In anderen Ländern, z.B. den USA, gebe es innovative Diaspora-Communitys aus der Türkei, nicht so in Deutschland. Ich möchte hier auch an seine Aussage erinnern, seine experimentelle Musik auf der Bağlama gefalle den in Deutschland lebenden Aleviten und Kurden nicht. Intellektuelles

23 Costa 2016: 161.

24 Costa 2016: 161.

25 Vgl. Egin 2013: 55.

herkunftsdeutsches Publikum sei hieran interessiert, nicht jedoch Menschen, die sich bestimmten anatolischen Traditionen verbunden fühlten. Er wies im Interview zudem darauf hin, dass in Deutschland lebende Türken (*Almanclar*) in der Türkei häufig als besonders traditionsbewusst verspottet werden würden.

Rice schreibt über Tradition:

»In modern societies tradition becomes a text for interpretation, and its ›readers‹ [Herv.i.O.] act as if it made claims on them, as if the ›truth‹ [Herv.i.O.] of tradition were being served by the precise manner in which they appropriate it – thus the claim to authenticity. The conscious encounter with tradition creates a tension between the world it once referenced and the modern world it must be made to reference.«²⁶

»Tradition« ist für manche Communitys also auch ein Code. Wird der Code jedoch verändert, so kann er nicht mehr wie bisher als »Tradition« dekodiert werden. Diese Veränderung, dieser Bruch mit der Tradition, stellt in der Türkei vermutlich »nur« eine Anpassung an moderne Zeiten dar, im Diaspora-Kontext jedoch möglicherweise (für manche) außerdem an die deutsche Gesellschaft. Deswegen, so vermute ich, ist in konservativen Kreisen aus der Türkei in Deutschland die Angst vor Veränderung des Codes größer als in der Türkei selbst. Dass sich manch einer hiervon wenig Inspiration für die seit Jahrzehnten auf Diskriminierung basierende Ordnung des Kulturlebens verspricht, ist verständlich.

Andere Interviewpartner/-innen machten allerdings – auch außerhalb des besonders speziellen kurdischen Kontexts – die Beobachtung, Diaspora-/Immigranten-Kultur aus Deutschland werde in der Türkei aufgegriffen: Adil Arslan sagt, wer in Deutschland erfolgreich sei, habe es verhältnismäßig leicht, auch in der Türkei anerkannt zu werden. Er führt aus, früher sei diese Tendenz noch stärker ausgeprägt gewesen, da habe quasi alles aus Deutschland als moderner oder besser gegolten, doch auch heute ließe sich diese Haltung durchaus noch bemerken. Ähnliches berichtet Kadir Şahinkaya, dem bereits angeboten wurde, als DJ für eine Sendung eines türkischen Privatsenders zu arbeiten. Er sagt, es sei nicht schwer, aus Deutschland für Musikveranstaltungen in die Türkei eingeladen zu werden. Auch Mehmet Akbaş machte sehr positive Erfahrungen damit, seine CDs als deutsche Pro-

26 Rice 1994: 15.

duktionen in der Türkei vorzustellen – laut eigener Aussage, da das Interesse an europäischen Produktionen in der Gesellschaft groß sei.

Ich möchte festhalten, dass zwar in Deutschland lebende Menschen aus der Türkei allgemein hin als besonders traditionsbewusst gelten und ihnen daher insgesamt nicht viel Innovation zugetraut wird, dass aber einzelne kreative Köpfe selbstverständlich in der Türkei hohe Anerkennung genießen und hier im Alleingang mitunter etwas bewirken können.

Als weiteren Aspekt, der auf eine hohe Bedeutung von Teilen des Kulturlebens aus der Diaspora hindeutet, möchte ich die Besorgnis von Behörden oder Organisationen aus der Türkei über selbiges anführen. Sakîna Teyna erzählte mir, wie die Vorführung eines kurdischen Films in Deutschland von der türkischen Botschaft verhindert worden sei. Die Repräsentanten und Repräsentantinnen der türkischen Politik scheinen also davon ausgegangen zu sein, die Filmvorstellung könne sich nachteilig für sie auswirken. Bülent Emir berichtete auch in Bezug auf die geschlossenen alevitischen und kurdischen Community-Veranstaltungen von einer Zentralisierung der Organisationsstrukturen in der Türkei. So bekam er z.B. die Angabe kurdischer, in der Türkei ansässiger, Organisatoren mit, die Diaspora-Communitys mögen Şivan Perwer vorübergehend nicht mehr im Rahmen ihrer Veranstaltung auftreten lassen, da ihnen seine politischen Aussagen missfielen – und das, obwohl Şivan Perwer in Deutschland lebt und die Konzerte ebenfalls in Deutschland stattfinden sollten. Des Weiteren, sagt er, hätten sie auch vorgegeben, welche Musiker/-innen aus der Türkei für Konzerte eingeflogen werden dürften und welche nicht. Auch die kurdischen und alevitischen Communitys in der Türkei scheinen also das Konzertleben in Deutschland aufmerksam zu verfolgen. Dies unterstreicht, dass auch sie das Diaspora-/Immigrantemusikleben nicht als irrelevant einstufen.

In manchen Fällen lässt sich also eine Relevanz der Musik und der musikalischen Veranstaltungen von Menschen mit biographischem Bezug zur Türkei für das Leben diskriminierter Gruppierungen in der Türkei feststellen, in anderen nicht. Lediglich für die Gruppe der Kurden konnte ein Einfluss eindeutig festgehalten werden. Das kreative Schaffen der kurdischen Musiker/-innen in Deutschland ist durch dieses Bewusstsein – und die Hoffnung auf eine Erweiterung der Beeinflussungsmöglichkeiten – angetrieben. Den Musikschaffenden in der Diaspora gelingt es nicht vollständig, Verbote und Gebote aus der Türkei zu umgehen – nicht in Deutschland, wie die Beispiele von Eingriffen der Vereine und der Botschaft zeigen, und erst recht nicht

beim transnationalen Wirken, wie die Zensur von Sakîna Teynas Album in der Türkei verdeutlicht. Es ist für die kurdischen Musiker/-innen jedoch bedeutsam, das gewaltsam beschränkte Kulturleben der Kurden in der Türkei durch ihr musikalisches Schaffen zumindest ein wenig zu bereichern.

5.4 Musik und Community-Netzwerke

Abschließend möchte ich auf die kulturellen Netzwerke, in denen ich die Musiker/-innen agieren sah, eingehen. Im Konzept dieser Studie hatte ich mich für drei zu untersuchende Community-Netzwerke (links-systemkritisch, kurdisch, alevitisch) entschieden. Im Verlauf der Studie erlebte ich diese drei Netzwerke als unterschiedlich aktiv und meine Voreinteilung der verschiedenen Interviewpartner/-innen in diese als unterschiedlich sinnvoll. Des Weiteren war ich von zwei lokalen Netzwerken (Köln – zuzüglich benachbarter Städte – und Berlin) ausgegangen. Beide Vorannahmen werde ich in diesem Kapitel reflektieren.

Passy beschreibt die Bedeutung von Netzwerken wie folgt:

»Social networks matter [...]. First, they intervene in the specialization and construction of identities. In this function, networks yield structures of meaning that enable individuals to create (or to solidify) identities and to establish cultural proximity with a specific political contention, usually in the long run. Here networks create an initial disposition to participate by developing specific meaning structures. [...] Second, networks intervene before prospective members join a social movement organization by providing those culturally sensitive to the issue with an opportunity to participate. Here networks structurally connect potential participants to a social movement organization. [...] Finally, networks intervene when people decide to join a movement organization. They influence the definition of individual perceptions which enable potential participants to decide on their involvement and its intensity.«²⁷

Dies möchte ich noch einmal kurz zusammenfassen: Soziale Netzwerke helfen bei der Identitätsentwicklung, indem sie einen Bedeutungsrahmen bereitstellen, mit dem sich ein Individuum identifizieren und in dem es sich verständigen kann – im Fall kultureller Netzwerke u.a. durch die erwähnten

27 Passy 2003: 41.

(De-)Kodierungs-Schemata –, sie bieten konkrete Organisationsstrukturen, in die die Teilhabe eines Individuums eingebettet wird, und sie beeinflussen auch, wie ein Individuum, wenn es Teil des Netzwerks geworden ist, sich in Zukunft (in die Gesellschaft) einbringen möchte.

Jedoch fiel es mir schwerer, als ich gedacht hätte, eindeutige soziale Netzwerke innerhalb der Communities aus der Türkei in Deutschland in Abgrenzung zu anderen zu finden. Dies liegt allerdings nicht daran, dass es keine starken Verbindungen zwischen den Akteuren gäbe – ganz im Gegenteil: Beziehungen zwischen den Musikschaffenden aus der Türkei in Deutschland untereinander, sowie zwischen den Organisatoren, dem Publikum, den Freunden, sind allgemein ausgeprägt. Alleine die hier vorgestellten Musikschaffenden kennen sich untereinander fast alle, wie ich nach und nach erfuhr. Dies möchte ich kurz graphisch darstellen.

Folgende Musiker/-innen sah ich miteinander agieren: Die durchgehend miteinander verbundenen Akteure erlebte ich dabei, wie sie gemeinsam musizierten. Kemal Sahir Gürel arrangierte und produzierte Nurettin Kanoğlus Debütalbum, Sercan Gündüğ und Kadir Şahinkaya spielten und sangen beide miteinander im Köln Türk Müziği Korusu, Kemal Sahir Gürel veranstaltete einen privaten Musikabend, wo Sercan zu den geladenen Gästen gehörte und die beiden miteinander musizierten, Mehmet Akbaş trat als Gastmusiker gemeinsam mit Adir J. Tekîn und seiner Band auf. Die Pfeile symbolisieren, wen ich auf den Konzerten von wem antraf: Sercan und Nurettin sah ich beide auf Konzerten von Mehmet (Sercan sogar zwei Mal), Adir J. traf ich im Publikum von Sakîna Teyna an.

Bereits bei dieser ersten Betrachtung bestätigt sich nicht, dass das Konzerterleben in Köln und Berlin getrennt voneinander zu betrachten wären, da Adir J. Tekîn, der in Berlin lebt, sowohl mit Sakîna Teyna (Wien und Köln) als auch mit Mehmet Akbaş (Köln) verbunden ist.

Noch deutlicher wurde für mich die gute Vernetzung meiner Interviewpartner/-innen untereinander, als ich mir ansah, wer mit wem auf Facebook befreundet ist. Alle zehn Interviewpartner/-innen sind auf Facebook aktiv. Natürlich gibt es keine Garantie, dass sie alle gleich intensiv Freunde »addeden«, dennoch ist eine Grundtendenz von guter Vernetzung sichtbar. Wenn Mehmet beispielsweise ein Konzert über Facebook ankündigt, bekommen es sechs weitere meiner Interviewpartner/-innen automatisch mit: Fünf von ihnen sind mit ihm über seine private Seite befreundet, ein weiterer (Kemal Dinç, eckige Pfeillinie) folgt ihm auf seinem Künstler-Profil, welches er zusätzlich zu einem privaten Profil pflegt.

Abbildung 6: Beobachtete Vernetzung der Musiker/-innen

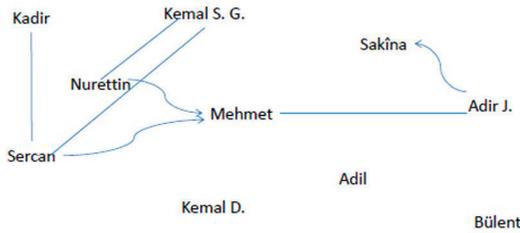


Abbildung: beobachtete Vernetzungen zwischen meinen Interviewpartner/innen im Rahmen dieser Studie

— = Kooperation ~~~~~ = Konzertbesuch

Abbildung 7: Vernetzung der Musiker/-innen über Facebook

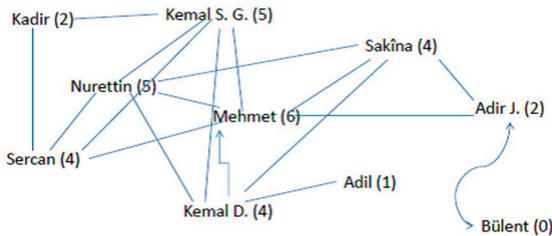


Abbildung: Vernetzung meiner Interviewpartner/innen miteinander über Facebook (Stand: 24.10.2017)

— = befreundet ~~~~~ = folgt demjenigen ~~~~~ = haben gemeinsame Facebook-Freunde

Die in den Klammern angegebenen Zahlen zeigen an, wie viele andere Interviewpartner/-innen einen Facebook-Post desjenigen bzw. derjenigen sehen könnten.

Regionale Entfernung (Interviewpartner/-innen aus meiner Interviewphase in Köln und jene aus der in Berlin) spielen im Endeffekt keine Rolle. So kennen sich z.B. die drei politisch engagiertesten kurdischen Musiker/-innen

meiner Studie trotz drei verschiedener Wohnstädte (Mehmet Akbaş wohnt in Köln, Sakîna Teyna in Wien, Adir J. Tekîn in Berlin). Auch die beiden türkisch-alevitisches Interviewpartner, die an der Organisation des Kulturlebens von Menschen aus der Türkei in Deutschland maßgeblich beteiligt sind, kennen sich selbstverständlich trotz Entfernung der Wohnorte (Kemal Dinç wohnt in Köln, Adil Arslan in Berlin). Mein einziger Interviewter, der auf Facebook mit keinem der anderen neun befreundet ist, ist Bülent Emir. Dafür ist er mit einem Musiker aus Adir J. Tekîns Band Adirjam namens Hogir hier in Verbindung. Insofern wird er über Auftritte Adir J.s (bzw. Adirjams) vermutlich ebenfalls automatisch informiert (geschwungene Pfeillinie).

Im Gespräch mit Bülent erfuhr ich zudem, nachdem ich die Skizze bereits fertiggestellt hatte, dass er doch auch andere Interviewpartner/-innen mindestens dem Namen nach kennt. Als im Januar 2018 Mikail Aslan in Berlin auftrat, kam Bülent zum Aufführungsort hin, obwohl er nicht vorhatte, das Konzert zu besuchen – einfach, um verschiedene Leute vor dem Saal stehend wiederzusehen. Dies zeigt, wie wichtig die kurdischen Konzerte als Treffpunkte für die kurdische Community sind. Ich unterhielt mich mit Bülent, der viele Bekannte wiedersah und mich fragte, wen ich sonst interviewt hatte. Sowohl Mehmet Akbaş als auch Kemal Dinç (beide wohnhaft in Köln, wo er nie gelebt hatte) kannte er – womöglich auch noch mehr. Zeitweise hielt ich dennoch noch leicht an der Idee fest, dass es eine Bedeutung für das Networking hätte, in welcher Stadt die Musiker/-innen leben würden, bis ich per Zufall erfuhr, dass sich die Bands Adirjam (von Adir J. Tekîn) und Trio Mara (von Sakîna Teyna) während eines Musikfestivals in Hamburg, auf dem beide aufgetreten waren, kennen gelernt hatten. Durch diese Information löste ich mich endgültig von dem Gedanken, ich könne das Kölner und Berliner Konzertleben mit Bezug zur Türkei als auch nur ansatzweise eigenständige Einheiten analysieren – nicht nur gibt es eine Schnittmenge zwischen Kölner und Berliner Konzertorganisation, auch dritte Städte können beeinflussend wirken. Bei den Netzwerken, die ich betrachte, handelt es sich also keinesfalls um lokale Netzwerke, sondern um überregionale kulturelle bzw. ideologische Netzwerke.

In Bezug auf den kulturellen/ideologischen Charakter bestätigt die Abbildung eher meine am Anfang der Studie getroffenen Vermutungen: Sakîna Teyna ist z.B. mit einer Ausnahme (Kemal Dinç) nur mit anderen kurdischen Interviewten befreundet (und zwar mit allen außer mit Bülent Emir), Kadir Şahinkaya nur mit den anderen nicht-kurdischen, nicht-alevitisches Protestmusik-Interessierten meiner Studie (und zwar mit allen), Adil nur

mit dem einzigen anderen türkischstämmigen alevitischen Interviewpartner. Dennoch gibt es selbstverständlich auch vielfältige Überschneidungen meiner drei Gruppen.

Zusätzlich möchte ich auf einen Unterschied, den ich zwischen dem Musikleben in Köln und in Berlin letztendlich doch fand, hinweisen: Zwar scheinen regionale Besonderheiten keine Bedeutung für das Networking generell zu haben, jedoch für die Konzertorganisation. So organisieren Kölner Musiker/-innen z.T. ganze Nordrhein-Westfalen-Tourneen, während derer sie (z.T. an direkt aufeinander folgenden Abenden) nacheinander in unterschiedlichen Städten rund um Köln auftreten. Selbstverständlich treten auch die Berliner Musiker/-innen gelegentlich außerhalb Berlins auf, jedoch scheinen sie eher für einzelne Konzerte zu speziellen Anlässen (Friedensfestival einer Stadt u.Ä.) in andere Städte zu fahren. Rund um Berlin gibt es weniger Auftrittsmöglichkeiten und weniger potentiell Publikum mit biographischem Bezug zur Türkei als rund um Köln. Auch scheinen die in Berlin wohnhaften Musiker/-innen hauptsächlich mit Musikschaaffenden zu kooperieren, die ebenfalls in Berlin leben. Zwar werden gelegentlich Gastmusiker/-innen aus anderen Städten – oder sogar gleich aus anderen Ländern wie in Adil Arslans Beispielen von Kooperationen mit einem Dubliner Chor und einem Gastdirigenten aus Izmir – eingeladen bzw. es wird mit ihnen zusammen außerhalb von Berlin aufgetreten, aber ich lernte keine Berliner Band und kein festes Ensemble kennen, deren/dessen Mitglieder regelmäßig in Berlin proben, aber nicht in Berlin leben. Kölner Musiker/-innen erzählten verglichen hiermit häufiger von langfristigen und regelmäßigen Kooperationen mit außerhalb Köln wohnhafter Musiker/-innen. Wie ich eingangs vermutet hatte, fungiert Berlin in Bezug auf die Konzertorganisation als in sich geschlossene Einheit, Köln hingegen nicht. In Bezug auf die Organisation sozialer Netzwerke allgemein lässt sich dieser Unterschied aber, wie zuvor dargelegt, nicht feststellen.

Für die kurdische Community konnte ich den besagten Netzwerk-Charakter von allen interviewten (potentiellen) Gruppierungen am stärksten nachweisen. Den hohen Informationsaustausch unter den verschiedenen kurdischen Akteuren und die insbesondere im Fall der Konzertbesuche von anderen Musikschaaffenden zum Ausdruck gebrachte Solidarität finde ich bemerkenswert. Die kurdische Community ist zudem von den untersuchten Communitys jene, für die ich am meisten kulturinterne Konzertpraktiken bzw. eigene Codes beobachten konnte: Liedrepertoire aus mehr als einer Region und/oder Lieder auf mehr als einer Sprache darzubieten, ist üblich (und steht für Offenheit und Solidarität); Ansagen, die helfen, Lieder zu verstehen

und gesellschaftlich einzuordnen, gehören dazu (und garantieren, dass die politische Grundaussage, dass es eine eigenständige kurdische Kultur gibt, von allen Anwesenden verstanden wird). Die kurdischen Musiker/-innen achten zudem darauf, optische Elemente den musikalischen hinzuzufügen (z.B. durch ihre Kleidung), und kontrollieren ihre Wortwahl mit Abstand am meisten. Letzteres führe ich darauf zurück, dass sie sich als politische Akteure wahrnehmen und ihre Aussagen somit nicht nur als persönliche, sondern auch als politische Statements betrachten. Das Publikum auf kurdischen Konzerten tanzt fast immer Reihentänze, verfügt also auch über Community-eigene Zuhörerpraktiken. Für herkunftsdeutsches Publikum kann dies sicherlich die kulturvermittelnde Wirkung der Konzerte erhöhen: Der spezifische Kulturausdruck wird hier nicht nur auf der Bühne sichtbar. Es gibt auch im Publikum einen innerkulturellen Code zu beobachten.

Ich möchte an die Aussage von Sercan Gündüğü erinnern, er hoffe, das herkunftsdeutsche Publikum sehe auf Konzerten der Communitys aus der Türkei: »Die feiern ja wie wir!« Für die türkischen Communitys, deren Konzerte ich besuchte, würde ich dies so bestätigen, auf kurdischen aber wird tatsächlich ein bisschen anders gefeiert, wobei dies (im Idealfall) keine Barriere für herkunftsdeutsche Konzertgänger/-innen darstellen dürfte. Auf den kurdischen Konzerten, die ich mir ansah und anhörte, wurden die Lieder immer auch auf Deutsch erklärt, obwohl meist nur ganz vereinzelt herkunftsdeutsche Zuhörer/-innen anwesend waren, und fast immer wurde mir eine Hand entgegengestreckt, die ich ergreifen konnte, um mich in den Tanz einzureihen.

Die öffentlich organisierten kurdischen Konzerte fungieren zudem als Community-Treffpunkte und heben sich auch hierdurch stark ab von allen türkischen Konzerten, die ich besuchte. Möglicherweise gibt es einige türkisch-alevitischer Konzerte innerhalb von *hemşeri*-Organisationen oder türkisch-linker Konzerte innerhalb von Parteiveranstaltungen, die ebenfalls als Insider-Treffpunkte fungieren. Jedoch befasste ich mich im Rahmen meiner Studie nicht mit geschlossenen Veranstaltungen, sondern ausschließlich mit öffentlichen Konzerten, und fand in diesem Rahmen keine türkisch-links-systemkritischen oder türkisch-alevitischer Konzerte, die ich als Insider-Veranstaltungen mit eigenen Konzertpraktiken werten würde. Auch meine Interviewpartner/-innen konnten mir keine nennen.

Bei den kurdischen Konzerten schließen Außen- und Innenrepräsentation einander nicht aus. Die Menschen leben hier ihre Insider-Kultur aus und vergessen dennoch nicht, dass auch Herkunftsdeutsche ohne Vorkenntnisse

anwesend sein könnten, für die einige Erklärungen hinzugefügt sein sollten, um das Verständnis zu erleichtern. So wird Kultur zeitgleich ausgelebt und vermittelt.

Zusätzlich gewann ich den Eindruck, aufgrund eines Mangels an eigenständiger türkisch-links-systemkritischer und/oder türkisch-alevitischer Konzertorganisation mit politischem Mobilisierungsanspruch schlossen sich sowohl türkische systemkritisch-Linke als auch türkische Aleviten – welche sich nach wie vor eines gewissen eigenen Minderheitenstatus bewusst sind – einfach den kurdischen Konzerten und Musikproduktionen an. Ich traf häufig auch türkische Freunde und Interviewpartner, wie bspw. Sercan Gündüğ, auf kurdischen Konzerten an. Kemal Sahir Gürel produziert zudem in seinem Tonstudio in Köln-Ehrenfeld die Alben vieler kurdischer Musiker/-innen, und Kemal Dinç tourt regelmäßig gemeinsam mit dem zaza-sprachigen Sänger Ahmet Aslan.

Bennett und Peterson schreiben über die Eingrenzung einer an Musik gebundenen Gemeinschaft als Szene:

»Since some people are more involved in a scene than others, and because scenes ebb and flow with time, there is no hard line between what is and what is not a scene. Consequently it is not useful to try to draw a hard line between scenes and nonscenes and between members and nonmembers.«²⁸

Es gestaltete sich im Rahmen dieser Arbeit als schwieriger, als ich erwartet hätte, von »linken Communitys« zu sprechen, da es im Kontext der Türkei sehr unterschiedliche Auffassungen davon gibt, was als links anzusehen ist. Wie in Kapitel 3 und 4 dargelegt, umfassen auch die Begriffe »kurdisch« und »alevitisch« verschiedene Teil-Communitys (verschiedene kurdische Sprachen, kurdische Sunniten, kurdische Aleviten, religiös ausgelebtes Alevitum, das Alevitum verstanden als philosophische/gesellschaftliche Einstellung, ...), jedoch organisieren sich die Gruppen der Kurden und/oder Aleviten gelegentlich durchaus als übergeordnete Interessensgemeinschaften, die für ihre Anerkennung kämpfen und in diesem Rahmen Kulturveranstaltungen organisieren. Eine gewisse Solidarität gegenüber anderen Sub-Communitys ist bei ihnen spürbar – so überschneiden sich z.B. die zaza- und die kurmancisprachige Community. Die Linken als eine gemeinsame Gruppierung zu verstehen, gestaltet sich deutlich schwieriger.

28 Bennett/Peterson 2004: 12.

Während meiner Vorbereitung auf diese Studie, im Jahr 2014, befasste ich mich viel mit Protestmusik und besuchte zudem die letzten nachklingenden Gezi-Solidaritätsevents. Als ersten Interviewpartner lernte ich dann Kemal Sahir Gürel kennen, der meine Fragen nach linker Musik gleich so auffasste, wie ich es intendiert hatte. Daher stellte ich mein Konzept nicht schnell infrage. Nun, im Jahr 2018, möchte ich formulieren: Zwar gibt es immer noch Kreise an linken Systemkritikern und Systemkritikerinnen, die in der Protestmusikszene sozialisiert wurden und als Interviewpartner/-innen viel zu meiner Studie beitragen konnten, jedoch ist es zu hinterfragen, inwiefern ihr Wirken als repräsentativ für linke Communitys aus der Türkei in Deutschland im Allgemeinen gelten kann, da hier keine Gruppe mit eindeutigen, gemeinsam verfolgten Zielen existiert. Im Jahr 2014 konnte man im Zuge von Gezi-Solidaritätsevents die These wagen, linke Musik aus der Türkei in Deutschland würde wieder an Bedeutung gewinnen. Rückblickend lässt sich jedoch feststellen, dass dies nicht der Fall war.

Umfassend und kontinuierlich politisch im Rahmen von Musikveranstaltungen und Musikproduktionen engagiert ist aber die kurdische Community. Dieser schließen sich einige türkisch-links-systemkritische und/oder türkisch-alevitischer Musiker/-innen in Deutschland an, indem sie an den Musikveranstaltungen und Musikproduktionen mitwirken und durch den Besuch der Konzerte ihre Solidarität – und damit auch ihre politische Gesinnung – zum Ausdruck bringen. Sich offiziell zur kurdischen Kultur zu bekennen, ist nicht nur für die Kurden selbst ein Politikum, sondern auch für jene von außen. Somit existiert gewissermaßen ein Code: »Ich stehe zu den Kurden« heißt dann »Ich bin politisch links-systemkritisch« und/oder »Ich interessiere mich für Minderheitenrechte im Allgemeinen«.

In türkisch-alevitischer Kreisen gibt es einige Musiker/-innen und Veranstalter, welche auch fern der kurdischen Communitys den Anspruch verfolgen, auf Missstände in der Türkei hinzuweisen und – insbesondere – die Anerkennung der alevitischen Kultur in Deutschland voranzutreiben. Hier existieren durchaus einzelne eigenständige Veranstaltungen mit gesellschaftlichem Anspruch, z. B. die von Adil Arslan organisierten Konzerte. Diese Konzerte scheinen jedoch weniger aus der Community selbst heraus organisiert zu sein, sondern eher von einigen versierten Organisatoren mit einem Fokus auf der Außenrepräsentation vorbereitet zu werden. Das Ausleben von Kultur – samt den Community-eigenen Codes – steht hier nicht im Vordergrund. Dennoch existieren somit spezifisch alevitische Konzerte in Deutschland.

Systemkritisch-links zu sein, stellt jedoch (nach 2014) in Deutschland keine Kategorie mehr dar, die zu einer eigenständigen Konzertorganisation führt. Dies muss allerdings nicht als endgültige Aussage aufgefasst werden. Seit Mitte 2016 führt die politische Lage der Türkei erneut dazu, dass systemkritisch-linke Menschen das Land in größerer Zahl in Richtung Europa verlassen. Möglicherweise wird diese Tendenz auch Einfluss auf das Musikleben in Deutschland nehmen.

Hall formuliert für Veränderungen in der Betrachtung eigener und Community-gebundener Identität im Laufe der Zeit:

»[...] identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation. [...] identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ›who we are‹ [Herv.i.O.] or ›where we came from‹, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. [...] Moreover, they emerge within the play of specific modalities of power, and thus are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally-constituted unity [...].«²⁹

Weder individuelle noch kulturelle Identität kann ihm nach als stabil aufgefasst werden.³⁰ Insofern möchte ich formulieren, dass Aussagen, die im Rahmen einer Studie zu kulturellen Communitys getroffen werden, nur für einen bestimmten – den untersuchten – Zeitraum Gültigkeit besitzen.

Des Weiteren lässt sich nicht nur die Bedeutung der hauptsächlich in den Jahren 2015-2017 (zuzüglich einer Vor- und Nachbereitungsphase) erfassten Aussagen und Beobachtungen für die Betrachtung des Kulturlebens allgemein (über die Jahrzehnte) relativieren, sondern selbstverständlich auch die der Musik für die gesamtgesellschaftliche Situation der Menschen. So formuliert Rice:

»Music may only be effective in ameliorating severe cases of disruption when it is combined with other forms of social and cultural action.«³¹

29 Hall, Stuart. 2015 [1996]: 4.

30 Vgl. Hall, Stuart. 2015 [1996]: 3f.

31 Rice 2014 b: 205.

Die Betrachtung des Musiklebens alleine kann also nur bedingt Aufschluss über den Kampf um kulturelle Anerkennung von Minderheitengruppierungen aus der Türkei in Deutschland liefern.

Insbesondere im Fall von Kurden und/oder Aleviten nimmt die Musik aber wie dargelegt tatsächlich einen besonderen Stellenwert ein. Daher ist eine musikethnologische Betrachtung der Situation bedeutsam und kann Studien aus anderen Jahren und zu anderen Bereichen kulturellen und sozialen Lebens ergänzen. Ich hoffe, dass meine Studie des Weiteren in der Zukunft durch neuere Studien sinnvoll ergänzt werden wird. Zudem hoffe ich, hiermit einen Beitrag für die Betrachtung der Heterogenität der Communitys aus der Türkei in Deutschland generell zu leisten.

6. Literatur

- Aksünger, Handan. 2013. Jenseits des Schweigegebots. Alevitische Migranten-selbstorganisationen und zivilgesellschaftliche Integration in Deutschland und den Niederlanden (= Christiane Frantz/Loek Geeraedts/Lut Missinne/Friso Wielenga/Annette Zimmer [Hg.]: Zivilgesellschaftliche Verständigungsprozesse vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Deutschland und die Niederlande im Vergleich, Bd. 11). Münster: Waxmann.
- Akyol, Çiğdem. 2016. Erdoğan. Die Biografie. Freiburg i.Br.: Herder.
- Barber-Kersovan, Alenka. 2004. »Music as a parallel power structure«. In: Ko-rpe (Hg.): Shoot the singer! Music censorship today, S. 6-10.
- Bartsch, Patrick. 2011. Musikpolitik im Kemalismus. Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949. Bamberg: University of Bamberg Press.
- Barz, Gregory/Cooley, Timothy J. (Hg.). 2008. Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Bates, Eliot. 2012. »The Social Life of Musical instruments«. In: Ethnomusi-cology, Vol. 56, Nr. 3, S. 363-395.
- Bauböck, Rainer/Faist, Thomas (Hg.). 2010. Diaspora and Transnationalism. Concepts, Theories and Methods. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Beaudry, Nicole. ²2008. »The Challenges of Human Relations in Ethnographic Enquiry. Examples from Arctic and Subarctic Fieldwork«. In: Barz/Cooley (Hg.): Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomu-sicology, S. 224-245.
- Bennett, Andy/Peterson, Richard A. 2004. »Introducing Music Scenes«. In: Dies. (Hg.): Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Van-derbilt University Press, S. 1-15.

- Blum, Stephen/Hassanpour, Amir. 1996. »The Morning of Freedom Rose up«. Kurdish Popular Song and the Exigencies of Cultural Survival«. In: Popular Music, Vol. 15, Nr. 3 (Middle East Issue), S. 325-243.
- Boyce-Tillman, June. 2008. »Music and Value in Cross-Cultural Work«. In: Olivier Urbain (Hg.): Music and Conflict Transformation. Harmonies and Dissonances in Geopolitics. New York: I. B. Tauris, S. 40-52.
- Breidenstein, Georg/Hirschauer, Stefan/Kalthoff, Herbert/Nieswand, Boris. 2013. Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung. Konstanz/München: UVK.
- Bruneau, Michel. 2010. »Diasporas, transnational spaces and communities«. In: Bauböck/Faist (Hg.): Diaspora and Transnationalism. Concepts, Theories and Methods, S. 35-49.
- Bryant, Rebecca. 2005. »The soul danced into the body: Nation and improvisation in Istanbul«. In: American ethnologist, Vol. 32, Nr. 2, S. 222-238.
- Camargo Heck, Marina. 1992 [reprint]. »The ideological dimension of media messages«. In: Hall/Hobson/Lowe/Willis (Hg.): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79, S. 122-127.
- Casier, Marlies. 2010. »Turkey's Kurds and the Quest for Recognition. Transnational Politics and the EU-Turkey accession negotiations«. In: Ethnicities, Vol. 10, Nr. 1, S. 3-25.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. »Epilogue: Ethnomusicologists as Advocats«. In: O'Connell/Castelo-Branco (Hg.): Music and Conflict, S. 243-252.
- Christensen, Dieter. 2002. »Kurdistan«. In: Danielson/Marcus/Reynolds (Hg.): The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East, S. 743-752.
- Cloonan, Martin. 2004. »What is music censorship? Towards a better understanding of the term«. In: Korpe (Hg.): Shoot the singer! Music censorship today, S. 3-5.
- Costa, Elisabetta. 2016. Social Media in Southeast Turkey. London: UCL Press.
- Danielson, Virginia/Marcus, Scott/Reynolds, Dwight (Hg.). 2002. The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East (= The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6). New York/London: Routledge.
- Diani, Mario/McAdam, Doug (Hg.). 2003. Social Movements and Networks. Relational Approaches to Collective Action. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Diani, Mario. 2003. »Introduction: Social Movements, Contentious Actions, and Social Networks. »From Metaphor to Substance?«. In: Diani/McAdam

- (Hg.): *Social Movements and Networks. Relational Approaches to Collective Action*, S. 1-18.
- Dreßler, Markus. 2013. »Was ist das Alevitum? Die aktuelle Diskussion und historische Traditionslinien«. In: Janina Karolewski/Robert Langer/Raoul Motika (Hg.): *Ocak und Dedelik: Institutionen religiösen Spezialistentums bei den Aleviten (= Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients, Nr. 36)*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, S. 13-35.
- Durgun, Şenol. 2015. »Left-Wing Politics in Turkey. Its Development and Problems«. In: *Arab Studies Quarterly*, Vol. 37, Nr. 1, S. 9-32.
- Egin, Oray. 2013. »The Silence of Surrender: Erdogan's War on Independent Media«. In: *World Affairs*, Vol. 176, Nr. 4, S. 47-56.
- Erol, Ayhan. 2008. »Reconstructing Cultural Identity in the Diaspora: Musical Practices of the Toronto Alevi Community«. In: Hemetek/Sağlam (Hg.): *Music from Turkey in the Diaspora*, S. 151-161.
- Faist, Thomas. 2010. »Diaspora and transnationalism. What kind of dance partners?«. In: Bauböck/Faist (Hg.): *Diaspora and Transnationalism. Concepts, Theories and Methods*, S. 9-34.
- Gedik, Erdoğan. 2011. »Migrant Organizations in Turkey and Germany. Local, Transnational and Global Contexts of Kurdish-Alevi from Varto, Turkey«. In: *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, Vol. 40, Nr. 1/2 (Anthropological Studies on Turkey), S. 151-204.
- Gembris, Heiner. 1998. *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung (= Reihe Wißner-Lehrbuch, Bd. 1 [= Forum Musikpädagogik, Bd. 20])*. Augsburg: Wißner.
- Gezen, Ela. 2011. »Intersections of Music, Politics, and Digital Media: Bandista«. In: *Colloquia Germanica*, Vol. 44, Nr. 4 (Transnational Hi/Stories), S. 438-449.
- Ghodsee, Kristen. 2016. *From Notes to Narrative. Writing Ethnographies That Everyone Can Read*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. 2010. *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Huber.
- Greve, Martin. 2003. *Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*. Stuttgart: Metzler.
- Greve, Martin. 2008. »Turkish Music in European Institutions«. In: Hemetek/Sağlam (Hg.): *Music from Turkey in the Diaspora*, S. 89-95.

- Hall, Stuart/Hobson, Dorothy/Lowe, Andrew/Willis, Paul (Hg.). 1992 [reprint] Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London/New York: Routledge.
- Hall, Stuart/Evans, Jessica/Nixon, Sean (Hg.). 2013. Representation. Second Edition. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: SAGE.
- Hall, Stuart. 1992 [reprint]. »Encoding/decoding«. In: Hall/Hobson/Lowe/Willis (Hg.): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79, S. 128-138.
- Hall, Stuart. 2013 a. »Introduction«. In: Hall/Evans/Nixon (Hg.): Representation. Second Edition, S. xvii-xxvi.
- Hall, Stuart. 2013 b. »The Work of Representation«. In: Hall/Evans/Nixon (Hg.): Representation. Second Edition, S. 1-47.
- Hall, Stuart. 2015 [1996]. »Introduction. Who Needs ›Identity?« In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.): Questions of Cultural Identity. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: SAGE, S. 1-17.
- Hanrath, Jan. 2011. »Vielfalt der türkeistämmigen Bevölkerung in Deutschland«. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, 61. Jg., Nr. 43 (50 Jahre Anwerbeabkommen mit der Türkei), S. 15-21.
- Hemetek, Ursula/Sağlam, Hande (Hg.). 2008. Music from Turkey in the Diaspora (= klanglese, Bd. 5). Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Hemetek, Ursula. 2008. »Preface. Music from Turkey in the Diaspora«. In: Hemetek/Sağlam (Hg.): Music from Turkey in the Diaspora, S. 7-9.
- Hendrich, Béatrice. 2004. »Im Monat Muharrem weint meine Laute!« – Die alevitische Langhalslaute als Medium der Erinnerung«. In: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 159-176.
- Hendrich, Béatrice. 2008. »Alevitische Geschichte erinnern – in Deutschland«. In: Sökefeld (Hg.): Aleviten in Deutschland. Identitätsprozesse einer Religionsgemeinschaft in der Diaspora, S. 37-63.
- Jurková, Zuzana (Hg.). 2015. Urban People/Lidé Města, Vol. 17, Nr. 2 (Music and Crossing Bridges). Prag: Faculty of Humanities Charles University.
- Karahasanoglu, Songül/Skoog, Gabriel. 2009. »Synthesizing Identity: Gestures of Filiation and Affiliation in Turkish Popular Music«. In: Asian Music, Vol. 40, Nr. 2, S. 52-71.

- Kayhan, Asli. 2014. »Musical Changes of Rural to Urban in Popular Culture. A Case Study: Türkü Bars in Istanbul«. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 45, Nr. 1, S. 149-166.
- Kissau, Kathrin/Hunger, Uwe. 2010. »The internet as a means of studying transnationalism and diaspora«. In: Bauböck/Faist (Hg.): *Diaspora and Transnationalism. Concepts, Theories and Methods*, S. 245-265.
- Köhl, Christine. 2004. »Interkulturelle Kulturarbeit«. In: Sökefeld (Hg.): *Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei*, S. 111-122.
- Korpe, Marie (Hg.): *Shoot the singer! Music censorship today*. London/New York: Zed Books.
- Künnecke, Arndt. 2010. »Umgang mit Minderheiten in der Türkei«. In: Wolfgang Gielert/Christian Johannes Henrich (Hg.): *Politik und Gesellschaft in der Türkei. Im Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart*. Wiesbaden: VS Research, S. 103-124.
- Mahon, Maureen. 2014. »Music, Power, Practice«. In: *Ethnomusicology*, Vol. 58, Nr. 2, S. 327-340.
- Markoff, Irene. 1986. »The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam: The Case of the Alevis of Turkey«. In: *The World of Music*, Vol. 28, Nr. 3 (Islam), S. 42-56.
- Markoff, Irene. 2002. »Alevi Identity and Expressive Culture«. In: Danielson/Marcus/Reynolds (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East*, S. 793-800.
- Massicard, Elise. 2013. *The Alevis in Turkey and Europe. Identity and managing territorial diversity*. London/New York: Routledge.
- Mattern, Mark. 1998. »Cajun music, cultural revival. Theorizing political action in popular music«. In: *Popular Music and Society*, Vol. 22, Nr. 2, S. 31-48.
- McDonald, David A. 2009. »Poetics and the Performance of Violence in Israel/Palestine«. In: *Ethnomusicology*, Vol. 53, Nr. 1, S. 58-85.
- Müge Göçk, Fatma. 2011. *The Transformation of Turkey. Redefining State and Society from the Ottoman Empire to the Modern Era*. London/New York: I. B. Tauris.
- Nettl, Bruno. ³2015. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- Neyzi, Leyla. 2002. »Embodied Elders: Space and Subjectivity in the Music of Metin-Kemal Kahraman«. In: *Middle Eastern Studies*, Vol. 38, Nr. 1, S. 89-109.

- O'Connell, John Morgan/Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (Hg.). 2010. *Music and Conflict*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- O'Connell, John Morgan. 2000. »Fine Art, Fine Music. Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926«. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 32, S. 117-142.
- O'Connell, John Morgan. 2010. »Introduction«. In: O'Connell/Castelo-Branco (Hg.): *Music and Conflict*, S. 1-14.
- Öğüt, Evrim Hikmet. 2015. »Transit Migration. An Unnoticed Area in Ethnomusicology«. In: Jurková (Hg.): *Urban People/Lidé Města*, Vol. 17, Nr. 2 (Music and Crossing Bridges), S. 269-282.
- Østergaard-Nielsen, Eva. 2003. *Transnational Politics. Turks and Kurds in Germany*. London/New York: Routledge.
- Öztürkmen, Arzu. 1992. »Individuals and Institutions in the Early History of Turkish Folklore, 1840-1950«. In: *Journal of Folklore Research*, Vol. 29, Nr. 2, S. 177-192.
- Passy, Florence. 2003. »Social Networks Matter. But how?«. In: Diani/McAdam (Hg.): *Social Movements and Networks. Relational Approaches to Collective Action*, S. 21-48.
- Pries, Ludger. »Warum pendeln manche Migranten häufig zwischen Herkunfts- und Ankunftsregion? Eine empirische Untersuchung transnationaler Migration zwischen Mexiko und den USA.« In: *Soziale Welt*, Vol. 61, Nr. 1, S. 69-88.
- Reinhard, Kurt. 1975. »Bemerkungen zu den Âşık, den Volkssängern der Türkei«. In: *Asian Music*, Vol. 6, Nr. 1/2 (Perspectives on Asian Music: Essays in Honor of Dr. Laurence E. R. Picken), S. 189-206.
- Reyes, Adelaida. 2010. »Asymmetrical Relations: Conflict and Music as Human Response«. In: O'Connell/Castelo-Branco (Hg.): *Music and Conflict*, S. 126-138.
- Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Rice, Timothy. 2014 a. *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rice, Timothy. 2008. »Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology«. In: Barz/Cooley (Hg.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, S. 42-61.
- Rice, Timothy. 2014 b. »Ethnomusicology in Times of Trouble«. In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 46, S. 191-209.

- Sağlam, Hande. 2008. »Cosmopolitans and Locals – Music Production of the Turkish Diaspora in Vienna«. In: Hemetek/Sağlam (Hg.): Music from Turkey in the Diaspora, S. 37-48.
- Saraçoğlu, Cenk. 2011. Kurds of Modern Turkey. Migration, Neoliberalism and Exclusion in Turkish Society. London/New York: I. B. Tauris.
- Seufert, Günter/Kubaseck, Christopher. ²2006. Die Türkei. Politik, Geschichte, Kultur. München: C. H. Beck.
- Sökefeld, Martin (Hg.). 2004. Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei. Bielefeld: transcript.
- Sökefeld, Martin (Hg.). 2008. Aleviten in Deutschland. Identitätsprozesse einer Religionsgemeinschaft in der Diaspora. Bielefeld: transcript.
- Sökefeld, Martin. 2004. »Das Paradigma kultureller Differenz: Zur Forschung und Diskussion über Migranten aus der Türkei in Deutschland«. In: Ders. (Hg.): Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei, S. 9-33.
- Sökefeld, Martin. 2007. »Aleviten und Europa«. In: Gabriele Clemens (Hg.): Die Türkei und Europa. Hamburg: LIT, S. 171-187.
- Sökefeld, Martin. 2008. »Einleitung: Aleviten in Deutschland – von *takiye* zur alevitischen Bewegung«. In: Ders. (Hg.): Aleviten in Deutschland. Identitätsprozesse einer Religionsgemeinschaft in der Diaspora, S. 7-36.
- Solomon, Thomas. 2006. »Hardcore Muslims. Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in the Homeland.« In: Yearbook for Traditional Music, Vol. 38, S. 59-78.
- Solomon, Thomas. 2008. »Diverse Diasporas: Multiple Identities in ›Turkish Rap‹ in Germany«. In: Hemetek/Sağlam (Hg.): Music from Turkey in the Diaspora, S. 77-88.
- Solomon, Thomas. 2015. »Theorizing Diaspora and Music«. In: Jurková (Hg.): Urban People/Lidé Města, Vol. 17, Nr. 2 (Music and Crossing Bridges), S. 201-219.
- Spinetti, Federico. 2005. »Open Borders. Tradition and Tajik Popular Music. Questions of Aesthetics, Identity and Political Economy.« In: Ethnomusicology Forum, Vol. 14, Nr. 2 (Music and Identity in Central Asia), S. 185-211.
- Stokes, Martin. 1992 a. The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey. Oxford: Clarendon Press.
- Stokes, Martin. 2010. The Republic of Love. Cultural Intimacy in Turkish Popular Music. Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Stokes, Martin. 1992 b. »The media and reform: the *saz* and *elektrosaz* in urban Turkish folk music«. In: *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 1, S. 89-102.
- Stokes, Martin. 1994. »Place, Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland«. In: Ders. (Hg.): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence: Berg Publishers, S. 97-115.
- Stokes, Martin. 1997. »Voices and Places. History, Repetition and the Musical Imagination.« In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 3, Nr. 4, S. 673-691.
- Stokes, Martin. 1999. »Turkey. Sounds of Anatolia«. In: Simon Broughton/Mark Ellingham/Richard Trillo (Hg.): *Africa, Europe and The Middle East. The Rough Guide* (= *World Music*, Vol. 1). London: The Rough Guides, S. 396-410.
- Street, John. 1993. »Local Differences? Popular Music and the Local State«. In: *Popular Music*, Vol. 12, Nr. 1, S. 43-55.
- Strohmeier, Martin/Yalçın-Heckmann, Lale. ³2010. *Die Kurden. Geschichte, Politik, Kultur*. München: C. H. Beck.
- Sugarman, Jane C. 2004. »Diasporic Dialogues. Mediated Musics and the Albanian Transnation«. In: Turino/Lea (Hg.): *Identity and the Arts in Diaspora Communities*, S. 21-38.
- Tambar, Kabir. 2010. »The Aesthetics of Public Visibility. Alevi Semah and the Paradoxes of Pluralism in Turkey«. In: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 52, Nr. 3, S. 652-679.
- Taşdemir, Ebru/Içpınar, Canset. 2014. *Ein »türkischer« Sommer in Berlin. Die Gezi-Bewegung und der Traum von Demokratie*. Berlin: Orlanda.
- Tatsumura, Ayako. 1980. »Music and Culture of the Kurds«. In: Tomoaki Fujii (Hg.): *Music Culture in West Asia* (= *Senri Ethnological Studies* Nr. 5). Suita, Japan: National Museum of Ethnology, S. 75-93.
- Turino, Thomas. 1993. *Moving away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago/London. The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas/Lea, James (Hg.). 2004. *Identity and the Arts in Diaspora Communities* (= *Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music*, Nr. 40). Warren: Harmonie Park Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Turino, Thomas. 2003. »Are we global yet? Globalist discourse, cultural formations and the study of Zimbabwean popular music«. In: *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 12, Nr. 2, S. 51-79.
- Turino, Thomas. 2004. »Introduction: Identity and the Arts in Diaspora Communities«. In: Turino/Lea (Hg.): *Identity and the Arts in Diaspora Communities*, S. 3-19.
- Ünal, Mustafa Coşar. 2012. *Counterterrorism in Turkey. Policy choices and policy effects toward the Kurdistan Worker's Party (PKK)*. London/New York: Routledge.
- Üngör, Uğur Ümit. 2011. *The Making of Modern Turkey. Nation and State in Eastern Anatolia, 1913-1950*. Oxford: Oxford University Press.
- Vogt, Sabine. 2005. *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins (= Christian Kaden [Hg.]: Musiksoziologie, Bd. 14)*. Kassel: Bärenreiter.
- Yücel, Deniz. 2014. *Taksim ist überall. Die Gezi-Bewegung und die Zukunft der Türkei*. Hamburg: Lutz Schulenburg, Edition Nautilus.
- Yurdatapan, Şanar. 2004. »Turkey: censorship past and present«. In: Korpe (Hg.): *Shoot the singer! Music censorship today*, S. 189-196.

Online-Quellen

- Baser, Bahar [dt. Übersetzung: Flack, Anna]. 2017. »Staatenlose Diaspora – Das Beispiel der Kurdinnen und Kurden in Deutschland«. In: Bundeszentrale für politische Bildung; www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurz-dossiers/256424/kurdische-diaspora?p=all [Datum des letzten Zugriffs: 1.2.2018].
- Diemand, Stefanie. 2017. »Der viertgrößte türkische Wahlbezirk. Können die Deutschtürken Erdoğan's Referendum entscheiden? Die wichtigsten Antworten zum Wahlkampf in Deutschland um die türkische Verfassung«. In: www.zeit.de/politik/2017-03/deutschtuerken-tuerkei-referendum-recep-tayyip-erdogan-waehler-praesidialsystem [Datum des letzten Zugriffs: 2.1.2018].
- ZEIT ONLINE. 2014. »Mehrere Zehntausend Menschen demonstrieren gegen Erdoğan. Auf der linken Rheinseite demonstrieren mehr als 30.000 Erdoğan-Gegner gegen den Besuch des türkischen Premiers. Zur rechten Seite warten zahlreiche Fans auf seine Rede«. In: www.zeit.de/poli-

tik/deutschland/2014-05/Proteste-Koeln-Erdogan [Datum des letzten Zugriffs: 2.1.2018].

Ethnologie und Kulturanthropologie



Victoria Hegner

Hexen der Großstadt

Urbanität und neuere religiöse Praxis in Berlin

2019, 330 S., kart., 20 Farbabbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4369-5

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4369-9



Stefan Wellgraf

Schule der Gefühle

Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit
in neoliberalen Zeiten

2018, 446 S., kart., 16 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4039-7

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4039-1

EPUB: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4039-7



Sandro Ratt

Deformationen der Ordnung

Bausteine einer kulturwissenschaftlichen
Katastrophologie

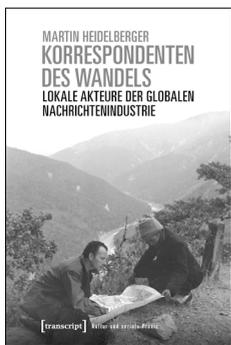
2018, 354 S., kart., 20 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4313-8

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4313-2

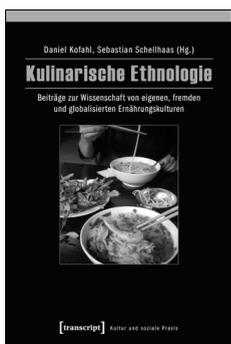
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Ethnologie und Kulturanthropologie



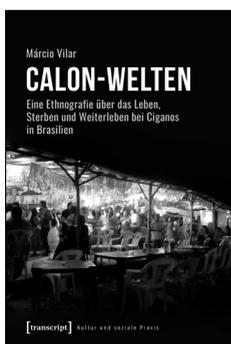
Martin Heidelberg
Korrespondenten des Wandels
Lokale Akteure der globalen Nachrichtenindustrie

2018, 328 S., kart.
39,99 € (DE), 978-3-8376-4173-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4173-2



Daniel Kofahl, Sebastian Schellhaas (Hg.)
Kulinarische Ethnologie
Beiträge zur Wissenschaft von eigenen, fremden
und globalisierten Ernährungskulturen

2018, 320 S., kart., 9 SW-Abbildungen, 12 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-3539-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3539-7



Márcio Vilar
Calon-Welten
Eine Ethnografie über das Leben,
Sterben und Weiterleben bei Ciganos in Brasilien

April 2020, 342 S., kart., 11 SW-Abbildungen, 8 Farbabbildungen
40,00 € (DE), 978-3-8376-4438-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4438-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**