

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. Mehments 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 orientalistisch. 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 allgemein hin 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 Gündüç 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 Gündüğü (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 biete 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 Communities 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 Communities 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. Adir 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 Ariç 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 Musikschaftern 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-Communities.

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 erfolgreicherer 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 Gündüğü 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

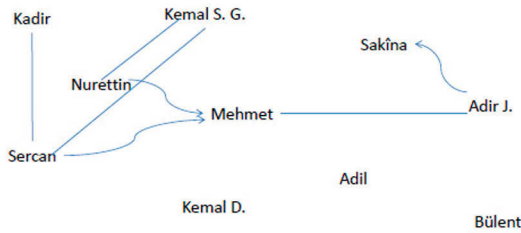


Abbildung: beobachtete Vernetzungen zwischen meinen Interviewpartner/-innen im Rahmen dieser Studie

— = Kooperation ~ = Konzertbesuch

Abbildung 7: Vernetzung der Musiker/-innen über Facebook

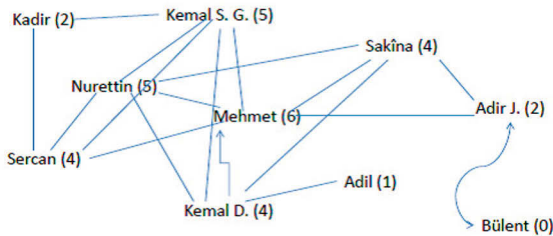


Abbildung: Vernetzung meiner Interviewpartner/-innen miteinander über Facebook (Stand: 24.10.2017)

— = 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 kurmancischsprachige 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-alevitisches 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-alevitischen 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.