

MUSIKNUTZUNG IM KONTEXT VON MEDIEN, MIGRATION UND LEBENSSTIL

Die Musik

Zu den Begriffen Musik, populäre Musik und Popmusik

Die Frage danach, was Musik ist, ist kaum zu beantworten. Obwohl die meisten Menschen zu wissen meinen dürften, was unter Musik zu verstehen ist, ist eine Definition von Musik äußerst schwierig. Selbst in vielen Nachschlagewerken zu Musik oder zur Musikwissenschaft wird ein grundlegendes Verständnis des Begriffes vorausgesetzt und auf einen Eintrag zu dem Begriff verzichtet. Das Phänomen Musik beinhaltet eine derartige Fülle unterschiedlichster Aspekte, dass ihm eine einzige Definition kaum gerecht werden kann. Ein Weg, mit dieser Problematik umzugehen, findet sich in den Versuchen, Musik so neutral und minimalistisch wie möglich zu fassen, beispielsweise als absichtsvoll organisierte Schallereignisse oder die Kunstdisziplin, die sich mit Tönen beschäftigt, eben die Tonkunst.¹ Doch wie verhält es sich mit Vogelgesang oder Umweltgeräuschen? Und wie verhält es sich mit etwas, das nicht erklingt, beispielsweise einer Partitur, die in der Schublade eines Komponisten liegt und noch nicht aufgeführt wurde, oder einer Melodie, die einem nicht aus dem Kopf gehen will? Sind diese Phänomene als Musik zu betrachten oder nicht? Schon diese Fragen verdeutlichen die Problematik, auf die an dieser Stelle aber nur aufmerksam gemacht werden kann. Weitere Klärung kann hier nicht erbracht werden, dies muss der Musikwissenschaft überlassen werden.²

Damit erschöpfen sich die definitorischen Schwierigkeiten aber nicht, denn mit den Begriffen populäre Musik und Popmusik verhält es sich ähnlich. Die Musikwissenschaftler Reinhard Flender und Hermann Rauhe beginnen ihre Betrachtung „Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik“ (1989) mit einer Anekdote: Die erste internationale Konferenz über populäre Musik im Jahre 1981 sei mit folgenden Worten eröffnet worden: „We begin this conference under a severe handicap. We're not sure, what we're talking about [...] there is no general agreement on just what is encompassed by the term ‚popular music‘.“³ Dieses Problem besteht auch heute noch. Der Be-

-
- 1 Vgl. Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 21 Bde. in zwei Teilen, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter 1997, s.v. *Musike – musica – Musik*.
 - 2 Vgl. Henning Eisenlohr: Einblick in das Studium der Musikwissenschaft, München: OPS-Verlag 2000, S. 12ff.
 - 3 Reinhard Flender/Hermann Rauhe: Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 11.

griff *populäre Musik* hat eine lange Geschichte, im Verlauf derer sich seine Bedeutung mehrfach und teilweise gravierend veränderte. Das Aufkommen des Begriffes ist eng an die Erfindung der Lithographie im Jahre 1796 gebunden, die zum ersten Mal die technischen Voraussetzungen für eine Massenproduktion von Notendruckern bot. Erst die damit verbundene Kommerzialisierung von Vervielfältigungs- und Verbreitungsmedien brachte eine Polarisierung der Musikprozesse entlang verschiedener Musikbegriffe mit sich. Diese Musikbegriffe waren durch ein Popularitätsdiktat voneinander getrennt. Als *populäre Musik* wurde bezeichnet, was ökonomisch vertretbare Verkaufsergebnisse erzielte. Damit war der Begriff nicht an bestimmte Musikgenres oder -gattungen gebunden.⁴

Als sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Schwerpunkt der kommerziellen Musikproduktion in den angloamerikanischen Kulturraum verlagerte, wurde der Begriff der populären Musik wesentlich durch den englischen Terminus *popular music* geprägt. Manche AutorInnen sehen ihn sogar allein als eine Ableitung vom englischen *popular music*, auf das im Übrigen auch der synonym, aber seltener verwendete Begriff *Populärmusik* zurückgeführt wird.⁵ In der amerikanischen Prägung umfasst der Begriff nicht nur musikalische Verkaufserfolge, sondern auch einen gewissen Funktions- und Wirkungszusammenhang, den wissenschaftlich zu fassen bislang aber kaum gelungen ist. Diese Auffassung des Begriffes „zielt unmittelbar auf bestimmte, eben kommerziell operationalisierbare Zusammenhänge des Musizierens ab, vermeidet aber die Gefahr, dies an bestimmte Merkmale des Musizierens zu binden“.⁶ Damit kam der Begriff zu einer diskursiven Funktion in der Auseinandersetzung darüber, was kommerziell operationalisierbar ist. Populäre Musik sei dabei das Resultat dieser Auseinandersetzung, die von den unterschiedlichsten AkteurInnen (Musikindustrie, MusikerInnen etc.) um den jeweils aktuellen Inhalt des Begriffes geführt werde, und deshalb in permanenter Veränderung begriffen. Hierin kann die eigentliche Bedeutung des Begriffes gesehen werden: „Er ist ein diskursives Instrument der kulturellen Auseinandersetzung und kein Nominalbegriff.“⁷

4 Vgl. L. Finscher: Musik in Geschichte und Gegenwart, s.v. *Populäre Musik*.

5 Vgl. Peter Wicke/Wieland Ziegenrucker: Sachlexikon Populärmusik, Mainz: Schott 1989, s.v. *populäre Musik* und s.v. *Populärmusik*. Auf den Begriff *Populärmusik* wird hier nicht weiter eingegangen. Jürgen Terhag handelt ihn allein mit Folgendem ab: „Der Begriff Populärmusik mag grammatisch als ein zusammengesetztes Substantiv praktikabler sein, sprachlich ist er jedoch sinnlos, da er eine ungenaue Übersetzung des englischen ‚popular music‘ darstellt – richtig übersetzt müsste es eben populäre Musik heißen. Bei der Übertragung aus dem Englischen soll vermutlich das Adjektiv populär umgangen werden, denn zur hier zusammengefaßten Musik gehört im deutschen Sprachgebrauch auch immer Unpopuläres, ein Widerspruch, der beim Ausdruck ‚Populäre Musik‘ eher deutlich wird als beim zusammengesetzten ‚Populärmusik‘.“, ders.: Populäre Musik und Jugendkulturen. Über die Möglichkeiten und Grenzen der Musikpädagogik, Regensburg: Bosse 1989, S. 41.

6 L. Finscher: Musik in Geschichte und Gegenwart, s.v. *Populäre Musik*.

7 Ebd.

Insofern sind Begriffsbildungen wie *populäre Musik* „diskursiv produzierte Konstrukte“ und „nichts anderes als ein Ausdruck für kulturelle Grenzverläufe, die sich in der musikalischen Landschaft entlang sozial, kulturell, technologisch und ästhetisch bedingter Unterschiede des Musizierens ausgebildet haben und ausbilden.“⁸ Ihnen kommt aber eine wichtige Funktion in der *realen* Auseinandersetzung um kulturelles Territorium zu. Damit bezieht sich das Adjektiv *populär* „weder auf eine konkrete quantitative Größe noch etwa auf ein kollektives Subjekt des Musizierens (etwa im Sinne einer Musik des Volkes)“.⁹ Musikalische Kriterien sind bei dieser Auffassung des Begriffes irrelevant.

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff Popmusik. Er stammt vom englischen *pop music*. In der Literatur findet sich dazu zum einen die Erläuterung, es handele sich dabei um eine Kurzform von *popular music*, zum anderen die, der Begriff leite sich von *pop art* und *pop culture* ab.¹⁰ Dies ist für die heutige Bedeutung des Begriffes von nachrangiger Bedeutung. Popmusik meint, was „als Inbegriff der ‚populären Musik‘ galt“, als sich diese ab den 1950er Jahren immer weiter ausdifferenzierte und Grenzziehungen notwendig wurden.¹¹ Damit bietet der Begriff genau wie der der populären Musik keine musikalischen Merkmale o.Ä. als definierende Kriterien. Ihm haftete immer etwas Abwertendes an, insbesondere in der Abgrenzung zur in den 1960er Jahren aufkommenden Rockmusik: Popmusik war alles, was nicht als Rock bezeichnet werden konnte. Dabei hielten beispielsweise AnhängerInnen der ROLLING STONES die Musik der BEATLES für Popmusik, deren AnhängerInnen wiederum die Musik eines FRANK SINATRA. In den 1970er Jahren verlor der Begriff den polaren Bezug auf die Rockmusik und beschrieb immer mehr Entwicklungen im Tanz- und Diskothekenbereich („Dancefloor“). Finscher zufolge erfuhr der Begriff zunächst eine Umwertung, „die die vergleichsweise simplen, auf motorische Bewegungsmuster angelegten Klang- und Rhythmusfiguren nunmehr als strategisch subversiven Angriff auf ein von Konsum und Werbung manipuliertes Körperbewußtsein ausgab.“¹² Diese Umwertung sei „in den afroamerikanischen Ghettos amerikanischer Großstädte geboren“ und habe die Popmusik zu etwas Avantgardistischem und Subversivem werden lassen.¹³ Als die Musikrichtung aber über diesen Entstehungszusammenhang hinausdrang, bezeichnete Popmusik „fortan ein Konglomerat aus Musikformen, die alle irgendetwas mit Diskothek und Tanzen zu tun hatten.“¹⁴ Popmusik gilt gemeinhin als die am weitesten verbreitete Musik der westlichen Welt und vieler weiterer Länder.¹⁵

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd., s.v. *Popmusik*, R. Flender/H. Rauhe: *Popmusik*, S. 11 und Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., Bd. 11, London: Macmillan 2001, s.v. *Pop*.

11 L. Finscher: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, s.v. *Popmusik*.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Vgl. Sadie: *Music and Musicians*, s.v. *Pop*.

Populäre Musik in der Türkei

Die Musik der heutigen Türkei hat eine lange Geschichte und vielfältige Wurzeln. Seit der arabischen Eroberung im 8. Jahrhundert ist die Musik der Region eng mit arabischen und persischen Einflüssen verbunden, es gibt aber auch starke zentralasiatische, byzantinische und europäische Einflüsse. Für den Gang der Arbeit ist allein die musikalische Entwicklung seit der Republikgründung von Interesse. Es gibt nur vereinzelt Arbeiten, die sozialwissenschaftliche Aspekte der jüngeren türkischen Musik, zumeist der Arabesk-Musik (s.u.) berücksichtigen, und dies gilt insbesondere für die türkische Forschung selbst. Der folgende Überblick über die Entwicklung der türkischen Musik konzentriert sich auf die populäre Musik.¹⁶

Für die Zeit der Republikgründung lassen sich mehrere Kategorien türkischer Musik ausmachen, die aber zwei Hauptquellen haben. Die eine Quelle ist die Musik des osmanischen Hofes, die andere die Volksmusik. Aus der Musik des osmanischen Hofes bildeten sich zwei Musikrichtungen, die klassische türkische Kunstmusik (*klasik Türk sanat müziği*) und ihre populäre Variante (*Türk sanat müziği*, türkische Kunstmusik). Aus Sicht der neuen türkischen Staatsführung repräsentierten diese Musikrichtungen eine Vielfalt ethnischer Identitäten, wie sie im Osmanischen Reich unter dem verbindenden Element des Islam nebeneinander existiert hatten, und gleichzeitig einen teilweise regelrecht verhassten „Orient“ und damit die Rückständigkeit selbst. Die Volksmusik hingegen stand für die ursprüngliche türkische Kultur.

Eine wichtige Richtung innerhalb der Volksmusik war die traditionelle anatolische Musik, die als türkische Volksmusik bezeichnet wurde (*Türk halk müziği*). Teil der anatolischen Musik wiederum war und ist die Tradition der Dichtersänger, der *âşık*.¹⁷ Diese Sänger singen eigene Dichtungen und solche früherer Dichtersänger und begleiten sich dazu auf einer Laute. Dabei sind die Melodien häufig aus festen Grundformeln zusammengesetzt. Im Vordergrund

16 Dabei beziehe ich mich auf Ausführungen von Martin Greve und Orhan Tekelioğlu. Martin Greve ist Musikethnologe und bietet die intensivste Beschäftigung mit der türkischen Musik und insbesondere mit der Situation der türkischen MusikerInnen in Deutschland. Seit längerem soll eine „Geschichte der türkischen Populärmusik“ des türkischen Soziologen Orhan Tekelioğlu in Planung sein, die sich aber zumindest 2002 noch nicht im türkischen Buchhandel finden ließ. Die einzige mir bekannte türkische Gesamtdarstellung türkischer populärer Musik ist Metin Solmaz: *Türkiye’de Pop Müzik. Dünü ve Bugünü Bir İnfialak Masalı*, Istanbul: Pan 1996 (Sinngemäß: Popmusik in der Türkei. Gestern wie heute die Geschichte einer Explosion). Die Istanbuler Rockszene der 1990er Jahre beschreiben Ali Akay (u.a.): *İstanbul’da Rock Hayatı. Sosyolojik Bir Bakış*, Istanbul: Bağlam 1995 (Das Rock-Leben in Istanbul. Eine soziologische Betrachtung). Die Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre beschreibt Ok Akın: *’68 Çılgınları. Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi*, Istanbul: Broy Yayınları 1994 (Sinngemäß: Das ’68er-Geschrei. Die ungestüme Zeit in unserer Musik). Alle diese Darstellungen haben populärwissenschaftlichen Charakter.

17 *Aşık* bedeutet wörtlich Verliebter, Liebhaber. Gemeint ist die Liebe zu Gott. Weibliche *âşık* sind ausgesprochen selten.

der Tradition stehen die Texte mit entweder religiösem oder politischem Inhalt. Wichtige Qualitäten eines *âşık* sind Witz und Schlagfertigkeit. Diese werden auch in Wettkämpfen gemessen.¹⁸

Ein zentrales Ziel der türkischen Republik war die Schaffung einer neuen nationalstaatlichen und modernen Identität. Angesichts der ethnischen und kulturellen Vielfalt, die während des Osmanischen Reiches existiert hatte, handelte es sich dabei um ein schwieriges Unterfangen. Eine homogene türkische Nation sollte auch durch eine Kulturpolitik erreicht werden. Diese war maßgeblich von dem Kulturtheoretiker Ziya Gökalp geprägt. Gökalp betrachtete Musik als wichtiges Modernisierungsinstrument und schenkte ihr große Aufmerksamkeit. Er berücksichtigte sie in seiner programmatischen Schrift *Türkçülüğün Esasları* (Die Prinzipien des türkischen Nationalismus; englischer Titel: *The Principles of Turkism*) wie folgt:

„Today, we are thus confronted with three kinds of music: Eastern, Western, and folk. I wonder which of them is our real national music? We have already noted that Eastern music is both sick and non-national, whereas neither folk nor Western music is foreign to us since the first is the music of our culture and the second that of our new civilization. I submit, therefore, that our national music will be born of a marriage between folk and Western music. Our folk music has given us many melodies. If we collect these and harmonize them in the Western manner, we shall have both a national and a European music.“¹⁹

Die Vorstellung vom kranken, morbiden und irrationalen Orient, wie sie Gökalp vertritt, entspricht ganz Edward Saids Orientalismus.²⁰ Die türkische Staatsführung hatte die Hoffnung, im Sinne Gökalps die östliche, osmanische Musik gänzlich verdrängen zu können und eine *West-Ost-Synthese* herbeizuführen, welche türkische Volksmusik und westliche Musik zu einer neuen und modernen türkischen Musik verschmelze. Deshalb wurde 1926 die einzige konservatoriumsartige Einrichtung des Landes geschlossen und 1934 ein Verbot türkischer Musik im Radio verhängt. Neue Konservatorien, die westliche Musik unterrichteten, wurden gegründet, europäische Dozenten eingeladen und Stipendien für das Ausland vergeben.²¹ Darüber hinaus gaben Symphonieorchester im ganzen Land kostenlose Konzerte westlicher klassischer Musik. Außerdem wurde kostenloser Musikunterricht angeboten. Die propagierte Musik der neu ausgebildeten türkischen Komponisten und die westliche klassische Musik erlangten aber keinerlei Beliebtheit in der Bevölkerung.

Das Verbot türkischer Musik im Radio wurde nach 20 Monaten aufgehoben und in ein System strengster Kontrolle umgewandelt. Da in der Türkei bis An-

18 Vgl. Martin Greve: *Alla Turca. Musik aus der Türkei* in Berlin, Berlin: Verwaltungsdruckerei 1997, S. 47.

19 Ziya Gökalp: *The Principles of Turkism*, Leiden 196, S. 99.

20 Vgl. Edward Said: *Orientalism*, London: Routledge 1978, *passim*.

21 Nicht nur beim Aufbau der Musikhochschulen, sondern des türkischen Hochschulwesens insgesamt spielten in den Jahren von 1933 bis 1945 ins Ausland geflüchtete deutsche Professoren eine große Rolle.

fang der 1990er Jahre ein staatliches Rundfunkmonopol bestand, war TRT (*Türkiye Radyo Televizyon Kurumu*, Türkische Radio- und Fernsehgesellschaft) die einzige Sendeanstalt, die die zuvor verbotene Musik überhaupt spielen konnte. Die populäre türkische Kunstmusik wurde aus pragmatischen Gründen häufiger gespielt, da sie bei der Bevölkerung deutlich beliebter war. Die klassische türkische Kunstmusik aber wurde zur schlechtesten Sendezeit gespielt, geriet so in Vergessenheit und versteinerte quasi. Ende der 1930er Jahre kam es allerdings zu einer Umbewertung dieses Musikstils: „Die osmanische Kunstmusik sei weniger auf antike, arabische, iranische oder byzantinische, sondern vielmehr auf zentralasiatische und alt-anatolische Vorläufer zurückzuführen.“²² Damit konnte sie als *türkische* Musik betrachtet werden. Dieser Diskurs setzte sich aber erst in den 1970er Jahren so weit durch, dass die klassische türkische Musik seitdem von staatlicher Seite stark gefördert wird und als das Pendant zur europäischen klassischen Musik gilt.²³

Nach der Aufhebung des Verbotes türkischer Musik nahm sich TRT der türkischen Volksmusik an, die im Rahmen der West-Ost-Synthese als die Quellmusik angesehen wurde. TRT entsandte Musikwissenschaftler in das Land, die sich auf die Suche nach der ‚wahren‘ türkischen Musik machten und diese aufnahmen. Sie wurde niedergeschrieben und im gleichen Zug ‚korrigiert‘: Die Stücke wurden dem angepasst, was man für typisch für ihre Herkunftsregion hielt, und auf diese Weise stark homogenisiert, da beispielsweise unterschiedliche persönliche Vortragsstile nicht erhalten blieben. Die nun archivierten Stücke wurden ab 1948 regelmäßig in der Sendung *Yurttan Sesler* (Klänge aus der Heimat) ausgestrahlt. Ironischerweise wurde mit genau dieser Politik der Erhaltung kulturellen Materials viel von dem Material zerstört.

Insgesamt betrachtet war die West-Ost-Synthese gescheitert. Sie war nur auf Musik aufgebaut, die in der Bevölkerung keine Verbreitung hatte – auf westlicher klassischer Musik und der Musik von KomponistInnen mit westlicher Ausbildung. Musik, die bei der Bevölkerung akzeptiert und beliebt war, war weitgehend außer Acht gelassen oder aber regelrecht verstümmelt worden. Anstatt sich im Sinne des Staates zu entwickeln und sich an die neu verordnete Musik zu gewöhnen, hörte die Bevölkerung nun arabische Sender, soweit sie sie empfangen konnte. Außerdem wurde die Musik arabischer, zumeist ägyptischer Kinofilme immer beliebter und begann, den Geschmack der Bevölkerung zu beeinflussen. Als diese Filme daraufhin im Jahre 1948 verboten wurden, wurde die Musik der bereits bekannten Filme aufgegriffen: Entweder, die Musik blieb erhalten und die arabischen Texte wurden durch türkische ersetzt, oder die Stücke wurden so weit abgewandelt, dass sie nur noch entfernt an das Originalstück erinnerten.

In dem Maße, in dem seit den 1960er Jahren die kulturpolitischen Institutionen veralteten und westliche Einflüsse in das Land drangen, differenzierte sich die populäre Musik in der Türkei aus. In den Städten entstand eine stärker po-

22 Martin Greve: Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland, Stuttgart: Metzler 2003, S. 333.

23 Vgl. ebd., S. 334.

litisch orientierte Synthese aus türkischer Volksmusik und westlichen Elektro-Instrumenten, die als *Anadolu pop*, anatolischer Pop (teilweise auch als *yerli rock*, einheimischer, lokaler Rock) bezeichnet wurde.²⁴ Nach dem Putsch am 12. September 1980 ging der Staat gegen diese Musikrichtung vor. Musiker verließen daraufhin das Land oder erhielten Haftstrafen. Sie hält sich aber bis heute unter den unterschiedlichsten Bezeichnungen (wie beispielsweise *özgün müzik*, eigenwüchsige Musik, oder *protest müzik*, Protestmusik).

Eine zweite und weitreichende musikalische Entwicklung der 1960er Jahre war die Arabesk-Musik. Als ihr Schöpfer gilt ORHAN GENÇEBAY, der ursprünglich aus der türkischen Kunstmusik stammte und diese in den 1960er Jahren als stagnierend empfunden habe. Inspiriert durch *Anadolu pop* benutzte ORHAN GENÇEBAY westliche Elektro-Instrumente und die in diesem Zusammenhang entstandene *Electrosaz*, allerdings auf arabische Weise. Orhan Tekelioğlu, einer der wenigen türkischen SoziologInnen, die sich mit populärer türkischer Musik beschäftigen, bezeichnet diese Entwicklung im Gegensatz zu der oben beschriebenen forcierten West-Ost-Synthese als *spontane Ost-West-Synthese*.²⁵

Die Arabesk-Musik wird vor allem mit dem Lebensgefühl in den *gecekondu*-Bezirken der türkischen Großstädte in Verbindung gebracht. Dabei handelt es sich um ganze Stadtteile, die aus ‚über Nacht gebauten‘ (*gecekondu*) und ohne behördliche Genehmigung errichteten Häusern bestehen. Sie stellen und stellen das Wohnumfeld zahlloser BinnenmigrantInnen dar, deren Situation durchaus trostlos war und auch heute noch ist. Die Texte der Arabesk-Lieder thematisieren unerfüllte Liebe, Sehnsucht, die Kälte der Großstadt, Heimweh und Verzweiflung. Der türkische Staat und die kulturelle Elite verurteilten die Arabesk-Musik. Sie galt als Ausdruck von Resignation, Lethargie und Fatalismus, eben als zu orientalisches – daher auch der ursprünglich abwertend gemeinte Begriff *Arabesk*. Obwohl Arabesk bis in die 1990er Jahre nicht im – rein staatlichen – Fernsehen und Radio ausgestrahlt wurde, hatte die Musikrichtung sofort enormen Erfolg. Arabesk wurde über soziale und Altersunterschiede hinweg die beliebteste Musik der 1970er und 1980er Jahre.

In den 1990er Jahren kam es zu tief greifenden Veränderungen im Bereich der türkischen Medien. Kommerzielle Medienanbieter strahlten aus Deutschland und anderen europäischen Ländern per Satellit in die Türkei aus, um so das Monopol von TRT aufzubrechen und sich Sende- und Werbeeinnahmen zu erschließen. So wurde beispielsweise 1990 Star 1 (später Interstar) gegründet. Dabei handelt es sich um den ersten türkischsprachigen Fernsehsender, der per Satellit ausgestrahlt wurde, und dies von Rheinland-Pfalz aus. Dass auf diese Weise auch ein breites türkisches Publikum in Europa erreicht wurde, war ein eher unbeabsichtigter Nebeneffekt.²⁶ Diese Untergrabung führte 1990 tatsäch-

24 Vgl. M. Solmaz: *Türkiye’de Pop Müzik*, S. 27.

25 Vgl. Orhan Tekelioğlu: *The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music*, in: *Middle Eastern Studies* 2/1996 (32), S. 194-215, S. 211.

26 Vgl. Asu Aksoy/Kevin Robins: „Abschied von Phantomen“: *Transnationalis-*

lich zu einer Aussetzung des Rundfunkmonopols. Es folgten einige Jahre ohne rundfunkrechtlichen Rahmen, in denen eine enorme Zahl von Sendern gegründet wurde und ein regelrechtes Chaos herrschte. Erst im April 1994 wurde ein neues Rundfunkgesetz erlassen. Ende 1994 soll es in der Türkei 372 Fernseh- und über 1500 Radiosender gegeben haben.²⁷ Die Aussetzung des Rundfunkmonopols brachte für die Türkei zwei Entwicklungen mit sich: Zum einen die Entstehung einer breiten jugendspezifischen Kultur, zum anderen eine starke mediale Vernetzung zwischen der Türkei und den in Deutschland oder im restlichen Europa lebenden TürkInnen, auf die im Kapitel „Exkurs: Türkische Medien in Deutschland“ eingegangen wird.

Schon seit den 1950er Jahren waren neben den zahlreichen türkischen populären Musikstilen auch die westlichen und jugendspezifischen Musikstile wie Rock&Roll und Popmusik bekannt gewesen. Von diesen Musikstilen hatte aber keiner ganze Jugendgenerationen in all ihren Lebensbereichen bestimmen können. Bis in die 1980er Jahre hörten türkische Jugendliche im Wesentlichen die Musik, die auch ihre Eltern hörten. Ließen sich in den Großstädten Ansätze einer jugendspezifischen Kultur oder Musik finden, so war diese praktisch unverändert aus Westeuropa oder den USA übernommen. Eine eigenständige Jugendkultur konnte auch deshalb nicht entstehen, weil türkische Jugendliche eng in ihre Familie eingebunden leben. Eine repräsentative Studie der Konrad-Adenauer-Stiftung (KAS) aus dem Jahr 1999 ergab, dass über 85% der Jugendlichen zwischen 15 und 27 Jahren entweder mit der elterlichen oder der selbst gegründeten Familie zusammenleben. Der Auszug aus dem Elternhaus ist zumeist mit einer Heirat verbunden. Nur etwa 50% der Jugendlichen verfügen über ein eigenes Zimmer. Wohnformen wie Wohngemeinschaften, „Studentenbude“ o.Ä. belaufen sich der KAS zufolge auf unter zehn Prozent.²⁸ Die räumlich enge Einbindung in das Familienleben führt dazu, dass es wenig nicht von Erwachsenen kontrollierten Freiraum gibt und Kinder und Jugendliche stark den Alltag ihrer Eltern teilen.²⁹

mus am Beispiel des türkischen Fernsehens, in: Brigitta Busch/Brigitte Hipfl/ Kevin Robins (Hg.): *Bewegte Identitäten. Medien in transkulturellen Kontexten*, Klagenfurt: Drava 2001, S. 71-110, S. 85f., Dilruba Çatalbaş: *Broadcasting deregulation in Turkey. Uniformity within diversity*, in: James Curran (Hg.): *Media Organisations in Society*, London: Arnold 2000, S. 126-148, S. 126 und Lars Heinemann/Fuat Kamçili: *Unterhaltung, Absatzmärkte und die Vermittlung von Heimat. Die Rolle der Massenmedien in deutsch-türkischen Räumen*, in: Thomas Faist (Hg.): *Transstaatliche Räume. Politik, Wirtschaft und Kultur in und zwischen Deutschland und der Türkei*, Bielefeld: Transcript 2000, S. 113-157, S. 116.

27 Vgl. D. Çatalbaş: *Broadcasting deregulation*, S. 127f.

28 Vgl. Konrad-Adenauer-Foundation (Hg.): *Turkish Youth 98. The Silent Majority Highlighted*, Ankara: Ofset Fotomat 1999, S. 8.

29 Vgl. Martin Greve: *Kreuzberg und Unkapanı. Skizzen zur Musik türkischer Jugendlicher in Deutschland*, in: Iman Attia/Helga Marburger: *Alltag und Lebenswelten von Migrantenjugendlichen*, Frankfurt/Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation 2000, S. 189-212, S. 190.

Die zahlreichen neugegründeten privaten Fernseh- und Radiosender hatten nun einerseits selbst großen Bedarf an Unterhaltungsmusik. Andererseits schufen sie öffentliche Räume, die für die Entstehung einer Jugendkultur notwendig waren.³⁰ Unter diesen Bedingungen entstand in kürzester Zeit eine Kultur, deren AdressatInnen erstmals ausschließlich Jugendliche waren. Popstars wurden geschaffen und ebenso schnell wieder vergessen; schon bald war der Musikmarkt nicht mehr zu überschauen.

Die neu entstandene Musik basierte auf einem Rezept, das schon in anderen Ländern großen Erfolg gehabt hatte, auf eingängigen Diskomelodien, kräftigem Beat und leichten Schlagertexten. Die türkische Popmusik (türkisch *pop müzik* oder vor allem von in Deutschland lebenden TürkInnen auch *Turkish Pop* genannt) stellt damit eine Synthese aus türkischen und westlichen Einflüssen dar.³¹ Die ersten VertreterInnen dieser neuen Musik waren bereits in den späten 1980er Jahren erfolgreich gewesen. Die prominenteste dieser SängerInnen und die Galionsfigur der türkischen Popmusik ist SEZEN AKSU. Sie gilt international und auch heute noch als eine anspruchsvolle, vielseitige und innovative Musikerin, die insbesondere für ihre Nachwuchsförderung sehr geschätzt wird. Ihr Stück *Hadi bakalım* (Auf! Los!) kann als Prototyp der neu entstandenen türkischen Popmusik angesehen werden. *Hadi bakalım* oder genauer gesagt das Album *Gülümse* (das Lächeln, lächle!), auf dem es 1991 erschien, verkaufte sich über 2,5 Millionen Mal.³²

Wenn auch mit der Aufhebung des staatlichen Rundfunkmonopols in der Türkei eine erste jugendspezifische Musikkultur entstand, wie sie sich ähnlich in europäischen Ländern oder den USA findet, so haben diese Jugendkulturen doch bei weitem nicht eine solche Ausprägung. Jugend in der Türkei unterscheidet sich stark von (auch türkischer) Jugend in Deutschland. Im Hinblick auf die Jugendkulturen sind hier mehrere Aspekte von Bedeutung. Zum einen sind Jugendkulturen auch in der Türkei ein überwiegend städtisches Phänomen.³³ Zum anderen führen aber auch die allgemeinen Wohn- und Bildungsverhältnisse zu großen Unterschieden im Vergleich zu anderen Ländern. Oben wurde bereits erläutert, dass sich durch die Wohnverhältnisse wenig nicht von Erwachsenen kontrollierter Freiraum für das Ausleben einer Jugendkultur ergibt. Davon ab-

30 Vgl. M. Greve: Musik der imaginären Türkei, S. 139f.

31 Martin Greve führt die Beliebtheit der Bezeichnung *Turkish Pop* und des Englischen insgesamt, insbesondere auf Veranstaltungshinweisen, darauf zurück, dass so ein gewisses Dilemma von VeranstalterInnen gelöst werde. Der Begriff biete die fraglos notwendige „Verständlichkeit grundlegender Informationen für Deutsche auf der einen Seite“, seine Verwendung verhindere aber auf der anderen Seite, „gerade durch verständliche deutsche Wörter die Illusion des rätselhaften *Orients* zu zerstören“, an welcher den VeranstalterInnen – Greve zufolge – gelegen sein muss, ders.: Musik der imaginären Türkei, S. 393, Hervorhebung im Original.

32 Vgl. M. Solmaz: Türkiye’de Pop Müzik, S. 38.

33 Vgl. Werner Schifffauer (Hg.): Familie und Alltagskultur. Facetten urbanen Lebens in der Türkei, Frankfurt/Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 1993 (Kulturanthropologie-Notizen; 41), S. 14f.

gesehen steckt das türkische Bildungssystem in einer dramatischen Krise. Die schlechte finanzielle Ausstattung der Schulen und die daraus resultierende Qualität des Unterrichts haben dazu geführt, dass viele Jugendliche, soweit sie oder vielmehr ihre Eltern es sich leisten können, in enormem Umfang Privatunterricht nehmen. Dieser ist in der Regel auch nötig, um bei den landesweiten Einstufungstests und Aufnahmeprüfungen möglichst gut abzuschneiden, um eine der angesehenen privaten Schulen und Universitäten besuchen zu können. Vom Ergebnis dieser Prüfungen hängt auch ab, ob man überhaupt einen Studienplatz erhält, da jedes Jahr deutlich mehr Jugendliche an den Universitätseingangsprüfungen teilnehmen, als Studienplätze zur Verfügung stehen.³⁴ Selbst für diejenigen türkischen Jugendlichen, denen es ihre finanzielle Lage erlauben würde, eine Jugendkultur zu pflegen, ist Freizeit viel mehr mit ständigem Lernen und Prüfungsvorbereitungen verbunden als mit Jugendkultur.³⁵

In der Türkei sind heute all die amerikanischen und europäischen Musikstile bekannt, die auch in Deutschland bekannt sind. Die jugendkulturelle Ausprägung um diese Stile fällt aber nicht besonders stark aus. Zwar gibt es mittlerweile auch türkische Heavy-Metal-, Ska- oder Grunge-Musik, die aber keinen größeren kommerziellen Erfolg hat. Diese Szenen entstehen erst seit Ende der 1990er Jahre und stellen eher ein Randphänomen dar. Über den kommerziellen Erfolg dieser wie aller anderen Musikstile können keine weiteren Aussagen gemacht werden, da keine zuverlässigen Verkaufszahlen veröffentlicht oder auch nur ermittelt werden. Chartplatzierungen wurden früher angeblich unter „den Plattenbossen ausgehandelt“.³⁶ Offizielle Zahlen können beim Kultusministerium erfragt werden. Diese werden allerdings über für die Musikkassetten und CDs verkaufte Steuermarken ermittelt, die wiederum nicht eindeutig einem bestimmten Album zugeordnet werden können, weil sie in zu großer Zahl für ältere, erfolglose Alben gekauft und dann für aktuelle Alben verwendet worden sein können. Bei den verschiedenen Radio- und Fernsehsendern und Zeitschriften finden sich unterschiedliche Hitlisten, deren Ermittlung aber unklar bleibt.³⁷

Exkurs: Türkische Medien in Deutschland

Die Entwicklung der türkischen Medien in Deutschland wird gemeinhin mit der Anwerbung ausländischer ArbeitnehmerInnen und der damit verbundenen Migration zahlreicher TürkInnen seit den 1960er Jahren in Verbindung gebracht. Allerdings geht der erste Versuch, ein deutsch-türkisches Medium zu gründen, bereits auf das Jahr 1917 zurück. Am 1. Februar 1917 erschien die Zeitschrift

34 Vgl. Zentrum für Türkeistudien (Hg.): *Türkei-Sozialkunde. Wirtschaft, Beruf, Bildung, Religion, Familie, Erziehung*, Opladen: Leske & Budrich 1994 (Schriftenreihe des Zentrums für Türkeistudien; 9), S. 62f.

35 Wenn es auch nicht das dezidierte Ziel des Buches ist, so vermittelt W. Schiffauer: *Familie und Alltagskultur* doch ein gutes Bild vom alltäglichen Leben junger Menschen und ihrer Familien in der türkischen Großstadt Eskişehir Ende der 1980er Jahre.

36 M. Greve: *Musik der imaginären Türkei*, S. 158.

37 Vgl. ebd.

„Die neue Türkei. Illustrierte unabhängige Deutsch-Türkische Wochenschrift“. Dabei handelte es sich um eine zweisprachige (deutsche und osmanische) Zeitschrift, die der Völkerverständigung und der Information über einen ansonsten „falsch und irrtümlich“ dargestellten Islam dienen sollte.³⁸ Schon diese Zeitschrift ereilte ein Schicksal, das noch in den 1990er Jahren ähnlich motivierte deutsch-türkische Magazine teilten: Es erschien nur eine einzige Ausgabe.³⁹

Es hat sich aber tatsächlich spätestens seit den 1960er Jahren eine vielfältige türkische Medienlandschaft in Deutschland entwickelt. Diese war zunächst stark von der Annahme sowohl auf deutscher als auch auf türkischer Seite geprägt, dass die so genannten GastarbeiterInnen nach vergleichsweise kurzer Zeit in ihr Heimatland zurückkehren würden. Als Reaktion auf die steigende Zahl türkischer ArbeitnehmerInnen waren seit Mitte der 1960er Jahre bereits einige größere türkische Tageszeitungen in Deutschland erhältlich. Sie wurden per Flugzeug nach Deutschland geschickt und erschienen hier mit einer zeitlichen Verzögerung von einem Tag. Seit 1971 gibt es auch eigene Redaktionen und Druckereien der großen türkischen Tageszeitungen in Deutschland.⁴⁰ Die Deutschland- und Europa-Ausgaben entsprechen zum überwiegenden Teil den jeweiligen Türkei-Ausgaben. Nur etwa ein Zehntel einer Ausgabe entsteht tatsächlich in Deutschland und wird mit den für die Deutschland-Ausgaben geschalteten Anzeigen in die türkische Ausgabe eingebunden.⁴¹ Die Gesamtauflage der in Deutschland erscheinenden türkischen Tageszeitungen liegt bei über 250.000 Exemplaren.⁴²

Zu Beginn der 1960er Jahre nahm das öffentlich-rechtliche Fernsehen ein fremdsprachiges Rundfunkprogramm für die ausländischen ArbeitnehmerInnen auf. Es richtete sich zunächst nur an italienische ArbeitnehmerInnen.⁴³ 1964 folgte das erste türkischsprachige Radioprogramm des WDR mit Namen *Köln Radyosu* (Köln-Radio). In den 1960er und 1970er Jahren stellten derartige Programme neben den türkischen Tageszeitungen eine der wichtigsten Quellen für

38 Jörg Becker: *Die deutsch-türkische Medienrevolution: Weitere sieben Meilensteine*, in: Jörg Becker/Reinhard Behnisch (Hg.): *Zwischen kultureller Zersplitterung und virtueller Identität. Türkische Medienkultur in Deutschland III*, Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie 2003 (Loccumer Protokolle 16/02), S. 47-82, S. 49.

39 Vgl. ebd., S. 77.

40 Vgl. M. Nail Alkan: *Brückenschlag oder Barriere? Türkisch-deutsche Pressebeziehungen*, in: Jörg Becker/Reinhard Behnisch (Hg.): *Zwischen Abgrenzung und Integration. Türkische Medienkultur in Deutschland*, Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie 2001 (Loccumer Protokolle; 03/00), S. 49-60, S. 55.

41 Vgl. Gunnar Roters: *Publikum ohne Programm. Eine repräsentative Studie zur Mediennutzung und -beurteilung der türkischen Bevölkerung von Berlin*, Berlin: Vistas 1990 (Arbeitsberichte und Materialien aus dem Projekt Medien- und Kommunikationsatlas Berlin; 4), S. 26f.

42 Vgl. http://www.bmi.bund.de/dokumente/Artikel/ix_47013.htm vom 10.3.2004.

43 Vgl. G. Roters: *Publikum ohne Programm*, S. 3f.

die MigrantInnen dar, um Informationen aus der Türkei zu erhalten. Die Redaktion dieser Sendungen lag bei WDR und Bayerischem Rundfunk.

Trotz der vordergründig „lautstark verkündeten integrationspolitischen Notwendigkeit für den Gastarbeiterrundfunk“ war es das Ziel dieser Programme, die emotionale und identitäre Anbindung der MigrantInnen an das Heimatland zu erhalten.⁴⁴ Letztendlich finden sich über diese ‚Gastarbeiterprogramme‘ kaum wissenschaftliche Arbeiten. Dennoch werden der WDR oder allgemeiner die ARD für ihr Engagement stets gelobt. Der Politikwissenschaftler Jörg Becker macht deutlich, dass so ein völlig anderes Motiv zur Begründung dieser Programme regelrecht totgeschwiegen werde: Zwischen dem Anwerbeabkommen mit der Türkei 1961 und der Aufnahme eines türkischsprachigen Radioprogramms durch den WDR 1964 lagen immerhin drei Jahre. Diese drei Jahre seien von einem Äther-Krieg geprägt gewesen, in dem beispielsweise *Radio Prag* und *Radio Budapest* mit Programmen auf Italienisch, Spanisch, Griechisch oder Türkisch gezielt ArbeitsmigrantInnen in Deutschland angesprochen hätten. Becker zitiert einen damaligen WDR-Mitarbeiter, demzufolge es der deutschen Seite „um die Abwehr unerwünschter politischer Einflüsse aus dem Osten und um die sozial- und gesellschaftspolitische Einordnung der Ausländer“ gegangen sei.⁴⁵ Damit sei die Begründung der „Gastarbeiterprogramme“ nicht – wie es die ProgrammgestalterInnen sehen möchten – freiwillig, aktiv und überlegt erfolgt, sondern „hastig, unfreiwillig und re-aktiv, lediglich einem Druck von außen gehorchend“.⁴⁶ Nicht zuletzt haben die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten einen gesetzlich festgeschriebenen Grundversorgungsauftrag, der auch eine angemessene Versorgung türkischer MigrantInnen – und GebührenzahlerInnen – verlangt, und dem nach Ansicht verschiedener Seiten längst nicht ausreichend nachgekommen wird.

Seit 1965 wurden neben den fremdsprachigen Hörfunkprogrammen auch Fernsehsendungen wie „Ihre Heimat, unsere Heimat“ von der ARD und später „Nachbarn in Europa“ vom ZDF ausgestrahlt. In welchem Umfang diese Angebote genutzt wurden, ist nicht genauer bekannt. Da Fernsehgeräte zu dieser Zeit aber noch vergleichsweise teuer waren und die MigrantInnen beabsichtigten, mit möglichst viel Kapital in absehbarer Zeit in die Türkei zurückzukehren, dürfte schon die Ausstattung mit Fernsehgeräten gering gewesen sein. Bis 1980 stieg die Nutzung der türkischen Fernsehprogramme aber auf 75-80%, die Nutzung türkischer Hörfunkprogramme belief sich in dieser Zeit auf 40-60%.⁴⁷

Mitte der 1970er Jahre eroberte sich ein weiteres türkisches Medium einen Markt in Deutschland – der türkische Film. Dies geschah zunächst über von türkischer Seite organisierte Vorführungen türkischer Filme in deutschen Kinos, zumeist an Sonntagen, da die berufstätige Zielgruppe unter der Woche weni-

44 J. Becker: Deutsch-türkische Medienrevolution, S. 53.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Vgl. Andreas Humpert: Kurzfassung der Studie zum Medienkonsum der türkischen Bevölkerung in Deutschland und Deutschlandbild im türkischen Fernsehen, Essen: Zentrum für Türkeistudien 1997, S. 27.

ger Zeit hatte. In dieser Zeit gerieten deutsche Kinos in eine Krise, da immer mehr BesucherInnen lieber den eigenen Fernseher nutzten. Türkische Vorführungen boten deutschen Kinos damit eine willkommene Einnahmemöglichkeit, so dass es zeitweise 200 solcher ‚türkischen‘ Kinos in Deutschland gegeben haben soll.⁴⁸ Dies dauerte aber nur wenige Jahre. Anfang der 1980er Jahre trat der Videorekorder seinen Siegeszug an, und schnell waren türkische Haushalte deutlich häufiger mit einem solchen Gerät ausgestattet als der bundesweite Durchschnitt. Nun wurden Videofilme aus der Türkei importiert. Dabei handelte es sich zum überwiegenden Teil um leichte Unterhaltung. Schätzungen sprechen davon, dass eine türkische Familie zu dieser Zeit zehn bis 15 Spielfilme pro Woche konsumierte.⁴⁹

Der Film vom Videoband wurde Anfang der 1990er Jahre dann vom Film im Kabel- und Satellitenfernsehen abgelöst, so dass der türkische Videomarkt in Deutschland in kürzester Zeit zusammenbrach. Seit 1991 wird der Fernsehsender TRT-Int flächendeckend in das deutsche Kabelnetz eingespeist. Dabei handelt es sich um einen staatlichen türkischen Sender, dessen Programm auf die in Europa und vor allem in Deutschland lebenden TürkInnen ausgerichtet ist. TRT-Int zielt darauf ab, die im Ausland lebenden TürkInnen und die damit verbundenen Devisen an die Türkei zu binden. Schon 1993 waren 58% der türkischen Haushalte an das deutsche Kabelnetz angebunden.⁵⁰ TRT-Int schloss damit zunächst eine Marktlücke, bekam dann aber selbst schnell große Konkurrenz. Seit Beginn der 1990er Jahre konnten türkische Fernsehsender in Deutschland über Satellitenschüssel empfangen werden, beispielsweise ab 1990 Star 1/Interstar. Dies war eigentlich ein unbeabsichtigter Nebeneffekt der Versuche, das staatliche Rundfunkmonopol in der Türkei zu untergraben.⁵¹ Mit der Aukerkräftsetzung dieses Monopols entstand eine vielfältige türkische Radio- und Fernsehlandschaft, die per Satellit auch nach Deutschland und in den Rest Europas gelangte (ausführlich s.o.).

Heute können in Deutschland neben dem staatlichen TRT-Int acht private Fernsehsender über Satellit empfangen werden. Mit der zunehmenden Verbreitung des türkischen Kabel- und Satellitenfernsehens glitten die deutschen ‚Gastarbeiterprogramme‘ in die Bedeutungslosigkeit ab. So ergab eine Untersuchung

48 Vgl. Joachim Schulte: *Reichweitenerhebungen für türkische Fernsehsender in Deutschland*, in: Jörg Becker/Reinhard Behnisch (Hg.): *Zwischen Autonomie und Gängelung. Türkische Medienkultur in Deutschland II*, Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie 2002 (Loccumer Protokolle; 12/01), S. 173-197, S. 179.

49 Vgl. Sefa İnci Suvak: *Von Shirin zu Bilidikid – Notizen zum deutsch-türkischen Film*, in: Jörg Becker/Reinhard Behnisch (Hg.): *Zwischen Abgrenzung und Integration. Türkische Medienkultur in Deutschland*, Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie 2001 (Loccumer Protokolle; 03/00), S. 111-122, S. 113. Seit den 1980er Jahren gab es auch erste Filme türkischer RegisseurInnen in Deutschland. Zum türkischen Film in Deutschland siehe ebd., passim.

50 Vgl. A. Humpert: *Medienkonsum der türkischen Bevölkerung*, S. 28.

51 Vgl. A. Aksoy/K. Robins: *Abschied von Phantomen*, S. 85f. und D. Çatalbaş: *Broadcasting deregulation*, S. 126.

des WDR aus dem Jahre 1996, dass nur noch drei Prozent der im Sendegebiet lebenden TürkInnen die türkischen Hörfunkangebote des Senders nutzten.⁵² Hier wird deutlich, dass sie bis dahin nur deshalb genutzt wurden, weil keine Alternativen zur Verfügung standen. Daraus lässt sich aber nicht schließen, es bestehe kein Bedarf an fremdsprachigen Programmen im deutschen Rundfunk.

Der türkische Fernsehmarkt ist in Deutschland wie in der Türkei grob dreigeteilt. Es gibt das staatliche Fernsehen (TRT), kommerziell ausgerichtetes Privatfernsehen und politisch ausgerichtetes Privatfernsehen.⁵³ TRT sendet entlang der staatlich vorgegebenen, kemalistischen Linie – gemäß der türkischen Verfassung dürfen „die Einheit des Staates und die Prinzipien Atatürks nicht gefährdet werden“.⁵⁴ Die Meinungs- und Pressefreiheit wird bis heute durch verschiedene Gesetze eingeschränkt. Wenn im Zusammenhang mit dem erhofften EU-Beitritt auch Fortschritte in der Pressefreiheit erreicht wurden, werden nach wie vor Publikationen beschlagnahmt und Sendeverbote erteilt. Eine unverzichtbare Einnahmequelle für viele Medien stellen staatliche Anzeigen dar. Damit kann der Staat weiteren Druck auf sie ausüben.⁵⁵ Das kommerzielle Fernsehen ist weitgehend unpolitisch und von einem starken Unterhaltungscharakter geprägt. Sendeverbote gründen hier weniger auf politischen Inhalten, sondern auf der Wahrung von Persönlichkeitsrechten.⁵⁶ Charakteristisch für diese kommerziellen Kanäle sind eine ausgeprägte Boulevard-Berichterstattung über Prominente, Stars und Sternchen, außerdem Talkshows, die von bekannten SängerInnen moderiert werden, und Musikvideoclips.⁵⁷ Innerhalb dieser Dreiteilung ist der türkische Fernsehmarkt sehr ausdifferenziert, so gibt oder gab es reine Musik- und Werbekanäle.⁵⁸

Es gibt kaum aussagekräftiges Zahlenmaterial zur Mediennutzung der türkischen Bevölkerung in Deutschland. Fest steht, dass das deutsche ‚Gastarbeiter-radio‘ durch die türkischen Fernsehsender eine enorme Verdrängung erfuhr. Als Konsequenz aus der bereits erwähnten Studie, nach der nur noch drei Prozent der im Sendegebiet lebenden TürkInnen das türkischsprachige Hörfunkangebot des WDR nutzten, wurde *Funkhaus Europa* entwickelt. Funkhaus Europa sendet tagsüber in deutscher Sprache und bietet morgens und abends Sendungen in verschiedenen Sprachen an. Damit sendet die ARD täglich insgesamt 180 Minuten Hörfunk in türkischer Sprache, 30 Minuten bei Funkhaus Europa und 60 Minuten bei Radio Multikulti, einem dem Funkhaus Europa vergleichbaren Projekt des Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), das bereits seit 1994 sendet.⁵⁹

52 Vgl. J. Becker: Deutsch-türkische Medienrevolution, S. 55.

53 Vgl. A. Humpert: Medienkonsum der türkischen Bevölkerung, S. 30.

54 Deutsche Botschaft Ankara: Medien in der Türkei. Bestandsaufnahme mit Schwerpunkt Ankara (Stand: 01.05.2003), Ankara 2003, S. 14.

55 Vgl. ebd., S. 14f.

56 Vgl. ebd., S. 15.

57 Vgl. M. Greve: Musik der imaginären Türkei, S. 86.

58 Vgl. A. Humpert: Medienkonsum der türkischen Bevölkerung, S. 29.

59 Vgl. J. Becker: Deutsch-türkische Medienrevolution, S. 55 und S. 61.

Die Fernseh-Einschaltquoten der in Deutschland lebenden TürkInnen werden nicht ermittelt. Die kontinuierliche Ermittlung der Quoten liegt bei der *Gesellschaft für Konsumforschung*. In ihrem Testpanel sind AusländerInnen ohnehin unterrepräsentiert, es finden aber nur EU-AusländerInnen überhaupt Berücksichtigung.⁶⁰ Insbesondere den privaten Fernsehsendern scheint an einer Erfassung der türkischen Fernsehnutzung gelegen zu sein, da davon auszugehen ist, dass diese die Gewinner einer solchen Erfassung wären und ihre Werbezeit teurer verkaufen könnten. Die folgenden Zahlen stammen aus Studien eines auf die türkische Bevölkerung in Deutschland spezialisierten Meinungsforschungsunternehmens, die die Grundlage für die Kalkulation von Werbepreisen auf türkischen Fernsehsendern und deren Programmplanung bilden – denn diese Zahlen wurden bezeichnenderweise erst interessant, als man das Konsum- und Werbepotenzial innerhalb der türkischen Bevölkerung erkannte.⁶¹ Darüber hinaus gibt es nur wenig Zahlenmaterial zum türkischen Fernsehkonsum.

Ein zentrales Ergebnis dieser Studien, die seit Anfang der 1990er Jahre durchgeführt werden, ist immer wieder, dass die türkische Bevölkerung in Deutschland in überwiegender Mehrheit türkische Medien nutzt. So kamen nach einer Untersuchung aus dem Jahre 2001 türkische Fernsehsender zusammen auf einen Marktanteil von etwa 76%, die deutschen Fernsehsender zusammen auf die verbleibenden 24%. Dieses Verhältnis – drei Viertel türkisches Fernsehen, ein Viertel deutsches Fernsehen – findet sich kontinuierlich in den Untersuchungen der letzten Jahre.

Die stärkere Nutzung türkischer Medien zeigt sich noch deutlicher bei den Tageszeitungen: Hier kamen die türkischen Produkte im Jahr 2000 zusammen auf etwa 87%, die deutschen auf etwa 13%. Im Hinblick auf das Radio lassen sich solche Zahlen kaum ermitteln. Bis in die 1990er Jahre wurden allenfalls einige türkische Radiosender über Satellit empfangen. Während aber beispielsweise die türkische Bevölkerung in Berlin 1996 noch zu über 50% angab, nie Radio zu hören, erreichte der erste terrestrisch zu empfangene Radiosender Berlins (s.u.) bereits im Jahre 2000 70% der Zielgruppe in Berlin, und nur noch 12% der türkischen Bevölkerung dort gaben an, nie Radio zu hören. Diese eindeutige Präferenz türkischer Medien ist beinahe unabhängig von Faktoren wie Alter und Geschlecht, aber auch Einkommen oder Staatsangehörigkeit.⁶²

-
- 60 E-Mail-Korrespondenz mit Brigitta Lutz, Gesellschaft für Konsumforschung. Vgl. J. Schulte: Reichweitenerhebungen für türkische Fernsehsender, S. 173ff. Zur Aussagekraft von Einschaltquoten siehe Ien Ang: *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, London: Routledge 1996, S. 53ff., deren Argumentation auch im deutschen Kontext stichhaltig ist.
- 61 Vgl. hier und im Folgenden J. Schulte: Reichweitenerhebungen für türkische Fernsehsender, *passim*.
- 62 Die aktuellsten Zahlen zur Mediennutzung der türkischen Bevölkerung in Deutschland dürften sich in einer repräsentativen Studie des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung finden: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: *Mediennutzung und Integration der türkischen Bevölkerung in Deutschland. Ergebnisse einer Umfrage des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung*, Potsdam: Presse- und Informationsamt der Bundesregie-

Türkische Medien in Deutschland werden zum überwiegenden Teil in der Türkei produziert und deshalb auch dort redaktionell geprägt. Es gibt aber in den letzten Jahren immer wieder Versuche sowohl von deutsch-türkischer als auch von deutscher Seite, türkische Medien in Deutschland zu begründen. Diese Medienlandschaft ist extrem schnelllebig und deshalb unübersichtlich. Statt einer Darstellung, die doch nur unvollständig und eine Momentaufnahme bleiben könnte, sollen exemplarisch einige der Medienprojekte vorgestellt werden.

Die bislang erfolgreichste Neugründung ist der erste türkischsprachige Radiosender Deutschlands, *Radyo Metropol FM*. Radyo Metropol FM sendet seit 1999 24 Stunden täglich in Berlin und seit 2001 auch im Rhein-Neckar-Raum. Zielgruppe des Senders sind in Deutschland lebende TürkInnen zwischen 18 und 49 Jahren. Das Programm besteht zu 75% aus türkischer Musik, der Wortanteil von 25% wird mit Beiträgen aus unterschiedlichen Sparten wie Politik, Zeitgeschehen, Kultur und Sport bestritten. Es wird – auf Türkisch – über türkische und nicht-türkische Geschehnisse informiert, das Programm verfolgt dabei aber einen deutlichen Bezug auf Belange in Deutschland lebender TürkInnen. Dieses Konzept sorgte schnell dafür, dass die türkischen HörerInnen fast völlig von Radio Multikulti zu Radyo Metropol FM abwanderten.⁶³

Voraussetzung für die Mitarbeit bei Radyo Metropol FM sind ein Migrationshintergrund, Zweisprachigkeit und ein lokaler Bezug. Radyo Metropol FM bietet wie kaum ein anderes Medium die Möglichkeit, in Deutschland lebende TürkInnen gezielt zu bewerben. Dabei ist es eine hundertprozentige Tochter einer der größten deutschen Zeitungsgruppen, der Medienunion Ludwigshafen.⁶⁴ Die privaten deutschen Medien handhaben ihr türkisches Publikum pragmatisch nach Marktaspekten. So senden Musikkanäle wie VIVA türkische Videoclips, wenn diese es, wie SERTAP ERENER nach ihrem Grand-Prix-Sieg 2003, in die Charts schaffen, und *Bravo* berichtet über Tarkan, wenn dies von ausreichendem Interesse ist.⁶⁵ RTL versuchte, mit dem deutsch-türkischen Lifestyle-Magazin *Bosporus Trend* verstärkt die deutsch-türkische Zielgruppe anzusprechen. Um

rung 2001. Diese kommt als erste Studie zu dem Ergebnis, dass mehr deutsches als türkisches Fernsehen und Radio konsumiert werden. Die Gründe dafür, dass diese Studie hier nicht verwendet wird, finden sich in der ausführlichen Kritik an Vorgehensweise und Argumentation der Studie in J. Becker: *Deutsch-türkische Medienrevolution*, S. 67ff. Die Kritik mündet in dem Verdacht, „dass die Ergebnisse der Studie des Presse- und Informationsamts ideologischer Natur sind“, ebd., S. 71. Fazit dieser Studie solle offenbar sein, dass kein weiterer politischer Handlungsbedarf bestehe und türkische Medien in Deutschland überflüssig seien, da die Integration im Hinblick auf die Mediennutzung gelungen sei.

63 Vgl. J. Becker: *Deutsch-türkische Medienrevolution*, S. 62.

64 Vgl. Nesrin Çalagan/Akin Duyar: 94⁸ *metropol FM – Das erste türkischsprachige Radio in Deutschland*, in: Jörg Becker/Reinhard Behnisch (Hg.): *Zwischen Abgrenzung und Integration. Türkische Medienkultur in Deutschland*, Rehbürg-Loccum: Evangelische Akademie 2001 (Loccumer Protokolle; 03/00), S. 85-98, S. 91 und <http://www.metropolfm.de/metropolfm.php> vom 8.3.2004.

65 E-Mail-Korrespondenz mit Ursula Bischoff, VIVA Medienforschung.

eine genauere Studie dieser Zielgruppe bemühen sich bislang aber die wenigsten.

Jüngster einer Reihe Versuche, deutsch-türkische Printmedien zu begründen, ist das seit Oktober 2003 erscheinende Detay-Magazin. Ähnliche Projekte sind bislang nach wenigen Monaten finanziell gescheitert. Das Detay-Magazin versteht sich als Lifestyle-Magazin, das TürkInnen in Nordrhein-Westfalen über türkische und multikulturelle Ereignisse und Veranstaltungen informieren und diese Veranstaltungslandschaft für Deutsche transparenter machen möchte. Das Magazin erscheint monatlich und größtenteils auf Deutsch. Es finanziert sich über Werbung und liegt kostenlos in Gaststätten, Kinos, Universitäten aus.

Problematisch ist im Kontext der türkischen Mediennutzung, dass die Nutzung deutscher Medien mit ‚Integration‘ gleichgesetzt wird, die Nutzung türkischer Medien hingegen mit einer ‚Parallelgesellschaft‘. Es mag plausibel scheinen, dass die Nutzung von Medien des Herkunftslandes Ursache oder Folge einer nicht vollzogenen Integration in die Aufnahmegesellschaft ist. So kommt die Studie des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung beispielsweise zu folgendem Schluss: „Diejenigen, die ausschließlich türkische Medien nutzen, sind für integrationsspezifische Kommunikationsabsichten kaum (mehr) zugänglich. Und diejenigen, die fast nur noch deutsche Medien nutzen, sind längst in der deutschen Gesellschaft angekommen.“⁶⁶ Es ist aber beispielsweise weitgehend unbekannt, welche Einstellungen gegenüber dem türkischen Fernsehprogramm bestehen, welche Gespräche während des Fernsehens geführt werden etc. So sprachen viele der in der vorliegenden Untersuchung Befragten davon, türkisches Fernsehen zu schauen, wenn sich ihnen die Möglichkeit biete, sie äußerten sich aber in erster Linie amüsiert über die boulevardlastigen Formate und das journalistische Niveau. Da es hier an qualitativer Forschung fehlt, müssen die Gleichungen „deutsches Fernsehen = Integration“ und „türkisches Fernsehen = Parallelgesellschaft“ als voreilig angesehen werden.

Türkische Musik in Deutschland

Türkische Musik in Deutschland ist kein neues Phänomen. Schon lange vor dem Anwerbeabkommen 1961 lebten TürkInnen oder davor OsmanInnen in Deutschland und hatten türkische Musik ‚im Gepäck‘ gehabt. Wegen des intensiven musikalischen Austausches zwischen der Türkei und dem europäischen Ausland lebten auch bereits 1961 vereinzelt türkische Musiker in Deutschland oder hatten dort zeitweilig gelebt. Mit der wachsenden Migration nach Deutschland und später dann mit dem technologischen Fortschritt nahm auch die türkische Musik in Deutschland zu. Der Stand der Forschung ist allerdings sehr dürrig. Erst seit den 1990er Jahren, mit der Entstehung des deutsch-türkischen Hiphop und der türkischen Popmusik, hat sich ein gewisses wissenschaftliches Interesse an türkischer Musik im deutschen Migrationskontext entwickelt. Im Folgenden werden drei Punkte unterschieden, die Situation

66 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: Mediennutzung und Integration, S. 54.

der Musizierenden, die deutsch-türkische Rapmusik – das wohl am häufigsten aufgegriffene Thema – und die türkische populäre Musik und insbesondere die Popmusik, die das Thema der vorliegenden Arbeit sind.

Die Situation türkischer Musik und MusikerInnen in Deutschland

Die türkischen ArbeitsmigrantInnen stammten vorwiegend aus Anatolien, wenn auch viele von ihnen zwischenzeitlich in den größeren türkischen Städten gelebt hatten, bevor sie dann weiter ins Ausland migrierten. Die zu Beginn der Arbeitsmigration in Deutschland vorherrschende türkische Musik war deshalb die anatolische Volksmusik. Da die MigrantInnen nicht über Radiogeräte, Schallplattenspieler etc. verfügten – es wurde für ein Leben in der Türkei gespart – wurde Musik zunächst im privaten Rahmen gesungen und gespielt. In Deutschland lebende *âşık* (Dichtersänger, s.o.) setzten sich mit der Migration musikalisch auseinander. Es entstand die *Gurbetçi*-Musik, die von Auswanderung, Heimweh, dem Leben in der Fremde (*gurbetçi*: wer in die Fremde zieht oder in der Fremde lebt), aber auch den Absonderlichkeiten Deutschlands und der Deutschen handelte. *Gurbetçi*-Lieder entsprachen musikalisch weitgehend den türkischen Volksliedern (*türkü*) und repräsentierten deren ganze Bandbreite, da sie unterschiedliche regionale Stile und Instrumente aufwiesen.⁶⁷

Ein Anwerbestopp im Jahre 1973 führte dazu, dass sich die Struktur der türkischen Bevölkerung in Deutschland sehr stark veränderte. Aus Furcht, bald werde auch der Familiennachzug unmöglich, holten die MigrantInnen ihre Familien nach Deutschland. Während in den 1960er Jahren vorwiegend türkische Erwachsene ohne ihre Angehörigen in Deutschland gelebt hatten, waren es seit den 1970er Jahren ganze Familienstrukturen. Dies bedeutete, dass man sich anders als bisher mit dem Leben in Deutschland auseinander setzen musste, beispielsweise, weil die Kinder nun eine deutsche Schule besuchen mussten. Die Wohnverhältnisse veränderten sich, die türkische Nischenökonomie lebte auf, das Bedürfnis nach Freizeitgestaltung und Unterhaltung stieg. So entstanden in den 1970er Jahren türkische Musikrestaurants, in denen Musiker unterschiedlichen Professionalisierungsgrades auftraten, und die ersten türkischen Hochzeiten wurden in Deutschland gefeiert, die ebenfalls türkische MusikerInnen erforderten.⁶⁸ Heute lassen sich Zahl und Qualität der HochzeitsmusikerInnen und -bands in den Städten und Regionen mit türkischer Bevölkerung nicht mehr überschauen.⁶⁹

Im Laufe der 1970er und 1980er Jahre wurde die in Deutschland entstandene *Gurbetçi*-Musik zunehmend von der Arabesk-Musik abgelöst, die in den 1960er Jahren in der Türkei aufgekommen war. In den Arabesk-Texten, die von der Trennung von der Geliebten, Heimweh etc. handelten, konnten sich die Mi-

67 Vgl. M. Greve: Musik der imaginären Türkei, S. 36ff.

68 Vgl. ebd., S. 43ff.

69 Vgl. ebd., S. 117.

grantInnen wiederfinden. Noch dazu wurde Musik nun auf Musikkassetten vertrieben. Damit wurde sie deutlich preiswerter und auch in Deutschland weiter verbreitet. Die musikalische Auseinandersetzung mit dem Leben in Deutschland kam mit der Arabesk-Musik zum Erliegen. Erst in den 1990er Jahren wurde sie durch die deutsch-türkische Rapmusik wieder aufgegriffen.⁷⁰ Ebenfalls in den 1990er Jahren entstand die türkische Popmusik. Diese beiden Musikrichtungen als die jüngsten Phänomene werden noch eigens besprochen.

Letztendlich kann man nicht von *der* türkischen Musik in Deutschland sprechen, denn sie unterscheidet sich regional durchaus. Martin Greve zufolge hängen diese regionalen Unterschiede von drei Faktoren ab, der jeweiligen Größe der türkischen Bevölkerung, der soziokulturellen Umgebung und der regionalen Einwanderungsgeschichte.⁷¹ Während das Ausmaß des türkischen Musiklebens in erster Linie von der Größe der türkischen Bevölkerung abhängt, hängt seine stilistische und institutionelle Struktur von soziokulturellen Faktoren ab. So lebt die türkische Bevölkerung in Duisburg beispielsweise auf wenige Stadtteile konzentriert. Türkische Musik ist dort nicht ‚elitäre Kunst‘, sondern ‚kommerzialisierte Alltagskultur‘. Die türkische Kunstmusik fristet in dieser Umgebung eher ein Schattendasein. In München aber, wo TürkInnen ‚nur‘ eine unter mehreren MigrantInnengruppen darstellen, leben diese Gruppen weitgehend über das ganze Stadtgebiet verteilt, ohne dass Quartiere erkennbar abgegrenzt wären. Dort gibt es Musikrestaurants, Diskotheken und HochzeitsmusikerInnen, aber deutlich weniger türkische Vereine, Musikschulen und -geschäfte, als man bei der Größe der türkischen Bevölkerung erwarten würde. Klassische türkische Musik hat aber einen nennenswerten Stellenwert, ganz anders als im Falle Duisburgs. Sie entwickelt sich vor allem in den Universitäts- und Kulturstädten Deutschlands. Schließlich kann die Musiklandschaft von der Migrationsgeschichte beeinflusst werden. Zwar heben sich in großen Städten die Folgen der Kettenmigration zumeist auf, aber auch hier und besonders in kleineren Städten gibt es einzelne Bezirke oder auch nur Straßen mit einer starken Konzentration bestimmter MigrantInnengruppen, die beispielsweise alle aus demselben anatolischen Ort stammen und so die Musiklandschaft prägen.

In einer Hinsicht allerdings ergibt die türkische Musik in Deutschland ein einheitliches Bild: Sie ist von einer enormen Schnelllebigkeit, einem niedrigen Institutionalierungsgrad und einer starken Orientierung an der Türkei geprägt, die alle einander bedingen. Die Entwicklung der türkischen Musik in Deutschland verlief völlig planlos. In Abhängigkeit von der individuellen Situation und ihren Möglichkeiten wurde Musik produziert und genutzt. Es bildeten sich aber nur soziale Netzwerke und keine spezifisch und vor allem keine dauerhaften musikalischen Institutionen heraus.

Das völlige Fehlen eines „Innenskelett[es, M.W.] einer musikalischen Infrastruktur mit eigenständiger musikalischer Identität“ wiederum macht, insbesondere für Musizierende, eine starke Orientierung an der Türkei not-

70 Vgl. ebd., S. 47ff.

71 Vgl. hier und im Folgenden ebd., S. 159ff.

wendig.⁷² Eine institutionalisierte (und auch von deutscher Seite finanziell unterstützte) türkische Musiklandschaft in Deutschland aber „würde Eigenentwicklungen, künstlerisches Selbstbewusstsein und eine Integration in das Musikleben Deutschlands zweifellos fördern und so der andauernden Fixierung auf die Türkei entgegenwirken.“⁷³ Bei dieser Fixierung auf die Türkei handelt es sich aber keineswegs um eine eindeutige Orientierung, sondern offenbar vielmehr um eine Projektionsfläche, die jedes Individuum beliebig nutzen kann. ‚Türkei‘ kann je nach Person oder Situation die Herkunftsregion, den urbanen oder den ländlichen Raum, den Islam oder den Alevismus, einen erhofften souveränen kurdischen Staat und vieles andere mehr bedeuten. Martin Greve zufolge lassen sich aber seit einigen Jahren Bemühungen von türkischer Seite erkennen, ein institutionalisiertes türkisches Musikleben mit Musikschulen, Geschäften oder Chören aufzubauen, das von künstlerischen Ansprüchen und nicht von sozialen Netzwerken geprägt sein soll.⁷⁴

Deutschtürkischer Rap

Rap ist eine Musikrichtung, die Ende der 1970er Jahre in den USA aufkam. Charakteristisch für Rap sind ein Sprechgesang und ein rhythmischer Hintergrund, der zumeist aus schon vorhandenen Musikstücken zusammengestellt und -gemischt wird.⁷⁵ Rap gilt sowohl im allgemeinen als auch im fachlichen Diskurs als schwarzamerikanische Protestmusik. Synonym zu Rap wird häufig der Begriff Hiphop verwendet. Hiphop beschreibt aber umfassend mehrere Elemente eines Stiles, dessen musikalisches Zentrum Rap ist.⁷⁶ Weitere Elemente von Hiphop sind Breakdance und Graffiti.

Deutschtürkischer Rap entstand Mitte der 1980er Jahre in Berlin.⁷⁷ Eine der ersten Rapgruppen mit auch türkischen Mitgliedern war ISLAMIC FORCE. Da-

72 Ebd., S. 95.

73 Ebd.

74 Vgl. ebd., S. 195.

75 Vgl. Sadie: *Music and Musicians*, s.v. *Rap*.

76 Vgl. ebd., s.v. *Hip hop*.

77 Eine ausführliche Darstellung der deutschen Rapmusik und ihrer engen Verflechtung mit dem deutschtürkischen Rap findet sich bei Murat Güngör/Hannes Loh: *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*, Höfen: Hannibal 2002. Eine Darstellung der deutschtürkischen Hiphopjugend in Berlin bietet Ayhan Kaya: „Sicher in Kreuzberg“. *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld: Transcript 2001. Ich beziehe mich im Folgenden vorwiegend auf Ayşe S. Çağlar: *Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation. German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin*, in: *Cultural Dynamics* 3/1998 (10), S. 243-261; Ayşe S. Çağlar: *Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin*, in: Ruth Mayer/Mark Terkessidis (Hg.): *Globalcolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä/Wörden: Hannibal 1998, S. 41-56 und M. Greve: *Musik der imaginären Türkei*.

bei handelte es sich ursprünglich um eine Berliner Straßengang, die 1989 auch musikalisch aktiv wurde, als der deutsch-spanische DJ DEREZON zu der Gruppe stieß. DJ DEREZON hatte in Brooklyn gelebt und dort mit schwarzamerikanischen Discjockeys zusammengearbeitet. DJ DEREZON betont die Parallelen zwischen Berlin-Kreuzberg und Brooklyn, und auf Berliner Rapkonzerten sind Bemerkungen wie ‚Wir sind die Schwarzen Deutschlands‘ nicht ungewöhnlich (s.u.).⁷⁸ ISLAMIC FORCE begannen, Teile (*samples*) von bekannten türkischen Liedern in ihre eigenen Stücke einzuarbeiten. Die Texte waren zu diesem Zeitpunkt auf Englisch.

Martin Greve führt drei Gründe dafür an, dass Rap bzw. Hiphop für die Migrantenjugendlichen attraktiv war: Erstens erfordert Rap keine kostspieligen Anschaffungen wie Instrumente oder Anlagen, man kann vergleichsweise unvermittelt mit dem Musikmachen beginnen. Zweitens eigneten sich Breakdance und Rap sehr gut, „die für türkische Jugendgangs typischen gruppeninternen, halb spielerischen Wettkämpfe um Männlichkeit und Gruppenhierarchien auszutragen“, wie sie der Ethnologe Hermann Tertilt für die Frankfurter *Turkish Power Boys* beschrieben hat.⁷⁹ Und drittens sei Rap kulturell betrachtet weder deutsch noch türkisch o.Ä. „In ihrer eigenen Zusammensetzung häufig multinational, vereinten sich viele Gruppen in gemeinsamer Identifikation mit dem Schwarzen Amerika.“⁸⁰

Erst Anfang der 1990er Jahre entwickelte sich parallel zum ebenfalls entstehenden deutschsprachigen Hiphop auch ein türkischer Hiphop (hier deutsch-türkischer Hiphop genannt). 1995 schlossen sich ISLAMIC FORCE und deutsch-türkische Rapgruppen aus weiteren Städten zu dem Musikprojekt CARTEL zusammen. Ihre CD hatte in Deutschland nur wenig kommerziellen Erfolg. Das völlig Unerwartete war aber, dass sie in der Türkei auf Anhieb eine Nr. 1 wurde. Dabei hatte es in der Türkei bis dahin keine Rap- oder Hiphopszene gegeben. Für den enormen Erfolg der Gruppe CARTEL in der Türkei können zwei Gründe angeführt werden. CARTEL behandelten in ihrer Musik ihre Lebenssituation in Deutschland. Lieder wie *Türksün* (Du bist Türke) waren als Aufforderung zu mehr Selbstbewusstsein an in Deutschland lebende türkische Jugendliche ge-

78 A. S. Çağlar: *Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation*, S. 248.

79 Vgl. M. Greve: *Kreuzberg und Unkapanı*, S. 192 und Hermann Tertilt: *Turkish power boys. Ethnographie einer Jugendbande*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, passim. Jeffrey Jurgens sieht dies ähnlich. Er führt die Beliebtheit von Rap nicht darauf zurück, dass diese Musik eine Form der Artikulation und Ermächtigung biete. Vielmehr vermutet er, in der Musik und ihren Implikationen fänden sich deutliche Parallelen zu charakteristisch türkischen Aspekten geschlechtlicher Sozialisation, beispielsweise Vorstellungen von Männlichkeit, vgl. ders.: *Shifting spaces: complex identities in Turkish-German migration*, in: Ludger Pries (Hg.): *New Transnational Social Spaces. International migration and transnational companies in the early twenty-first century*, London: Routledge 2001, S. 94-112, S. 102. Frauen spielen im Übrigen in der Rapkultur weltweit kaum eine Rolle.

80 M. Greve: *Kreuzberg und Unkapanı*, S. 192.

dacht. Eine direkte Übertragung solcher Texte in einen Türkei-türkischen Kontext brachte völlig andere Implikationen mit sich und traf in der Türkei einen nationalistischen Nerv. CARTEL waren in der Türkei aber nicht nur bei nationalistischen Bevölkerungsgruppen erfolgreich. Die Gruppe hatte auch bei nicht nationalistisch eingestellten Jugendlichen Erfolg, einfach weil sie aus dem Westen stammte und noch mehr, weil sie etwas Türkisches darstellte, das im Westen anerkannt war – schließlich wurde die Gruppe bei MTV gezeigt.

Deutschtürkische Rapgruppen wie CARTEL galten in Deutschland seitdem als Erfolgsgeschichten der Migration und erfreuten sich einer ausgiebigen Medienberichterstattung.⁸¹ Seit CARTEL werden deutschtürkische RapperInnen schon von Presse und Fernsehen interviewt, bevor auch nur ihre erste CD erschienen ist. Dabei hat sich die Sicht auf die MigrantInnen grundlegend gewandelt. Ihnen kommt nicht länger die Opferrolle zu, sie sind nicht länger die bedauerte, verlorene Generation zwischen den Stühlen. Sie werden nun dargestellt als erfolgreiche und kreative DeutschtürkInnen, die das Beste machen aus den vielfältigen Einflüssen, die sie prägen. Deutschtürkischer Rap wird hier gefeiert als authentische und spontan entstandene Ausdrucksmöglichkeit einer Minderheit. Die Ethnologin Ayşe Çağlar zeigt aber deutlich auf, dass an der Entstehung des deutschtürkischen Rap auch deutsche Institutionen, d.h. Jugendzentren u.Ä. maßgeblich beteiligt waren. Diese förderten die Rapmusik bzw. die Hiphopkultur, um die Jugendlichen ‚von der Straße‘ zu holen und soziale Spannungen abzubauen. Darüber hinaus wird schon bei Çağlar deutlich, dass es sich bei deutschtürkischem Rap und türkischer Popmusik in Deutschland um zwei klar getrennte Nutzergruppen handelt. Deutschtürkischer Rap und türkische Popmusik haben starken metaphorischen Charakter und symbolisieren unterschiedliche Standpunkte gegenüber der deutschen und der türkischen Gesellschaft: „Während die Rapper sich über das ‚Ghetto‘ und den Status als marginalisierte (ethnische) Minderheiten definieren, verstehen die Pop-Fans sich als offen, westlich und international.“⁸²

Türkische populäre Musik und Popmusik

Im Zuge der Aussetzung des staatlichen Rundfunkmonopols 1990 und der weiteren Verbreitung von Satellitenantennen kam es zu Beginn der 1990er Jahre zu einem rasanten Ausbau der türkischen Fernsehlandschaft in Deutschland. Dadurch und später durch technische Entwicklungen wie das Internet rückte die zeitgenössische Türkei schlagartig viel näher, als sie es bis dahin gewesen war. Früher hatten in Deutschland lebende MigrantInnen Veränderungen und Neuerungen innerhalb der Türkei weniger deutlich bemerkt. Nun konnten sie sogar Modeerscheinungen verfolgen. Die in der Türkei neu entstandene Popmusikultur hielt deshalb schnell in Deutschland Einzug. 1994 eröffnete in Berlin die erste türkische Diskothek Deutschlands. Schnell folgten weitere

81 Vgl. hier und im Folgenden A. S. Çağlar: *Verordnete Rebellion*, passim.

82 Ebd., S. 53.

Diskotheiken in Berlin, aber auch Köln, München und anderen Großstädten. Im Gegensatz zum deutsch-türkischen Rap erlangte die türkische Popmusik in Deutschland aber nur wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Medien oder der Wissenschaft.

Nach meiner Einschätzung ist die türkische Popmusik der beliebteste türkische Musikstil unter den türkischen Jugendlichen in Deutschland, gefolgt von der ebenfalls sehr beliebten Volksmusik und, deutlich weniger populär, Arabesk. Dabei muss bedacht werden, dass türkische Volksmusik *nicht* das türkische Pendant zu beispielsweise deutscher Volksmusik ist. Es handelt sich bei ihr auch nicht um ein ‚Traditionsrelikt‘, sondern um eine äußerst vitale Musikrichtung mit starken intertextuellen Zügen, aber sehr veränderlichen und vielen zeitgenössischen Ausprägungen. Arabesk wird auch von vielen Jugendlichen abgelehnt und ist damit eine sehr umstrittene Musikrichtung. Genaue Zahlen, an denen sich zumindest der kommerzielle Erfolg der Musikrichtungen ablesen ließe, gibt es nicht. Schätzungen für das Jahr 2000 beliefen sich auf insgesamt fünf bis sechs Millionen in Deutschland verkaufter Kassetten der unterschiedlichsten Musikrichtungen von Arabesk über Pop bis hin zu religiöser Musik, die auch über deutsche Moscheevereine vertrieben wird.⁸³ Nach wie vor werden viele Kassetten aber auch im Urlaub in der Türkei gekauft. Die türkischen InterpretInnen sind nur in absoluten Ausnahmefällen bei internationalen Unternehmen unter Vertrag und gehen deshalb nicht in die für Deutschland ermittelten Verkaufszahlen ein. Im August 2003 wurde in einem Newsletter der Eventagentur RAKKAS dazu aufgerufen, das neue Album von SEZEN AKSU im deutschen Handel zu kaufen. Sie habe einen Vertrag mit AOL Time Warner für eine „Special Europa Version“ unterzeichnet, um so endlich in die europäischen Hitlisten zu gelangen. In dem Newsletter heißt es:

„Somit wird jede CD, die Ihr im deutschen Handel erwirbt [sic], Sezen Aksu, und natürlich auch die türkische Musik dem internationalen Erfolg ein Stück näher bringen! Es ist ganz einfach Zeit, dass die Deutschen und auch der Rest von Europa mitkriegt, wie unsere Musik ist, und das [sic] wir auch noch was anderes zu bieten haben als Döner und Bauchtanz!“⁸⁴

Mit der neuen Popmusikultur veränderte sich auch das türkische Konzertwesen in Deutschland. Noch bis 1994 zogen ‚Mammuttourneen‘ türkischer InterpretInnen durch Deutschland: An mehreren Abenden hintereinander gab es Arabesk-, Volksmusik und Popmusikkonzerte für die ganze Familie. Aber mit TARKANS Konzerten im gleichen Jahr hielt der internationale Popkonzertstil Einzug.⁸⁵ Heute finden zahlreiche Konzerte türkischer InterpretInnen in Deutschland statt, zumeist in türkischen Diskotheken oder in so genannten Hochzeitssälen, seltener in großen Hallen.⁸⁶

83 Vgl. M. Greve: Musik der imaginären Türkei, S. 82.

84 Rakkas-Newsletter vom 26.8.2003.

85 Vgl. M. Greve: Kreuzberg und Unkapanı, S. 202.

86 ‚Hochzeitsäle‘ (*düğün salonları*) liegen für gewöhnlich am Stadtrand oder in Industriegebieten und können im Vergleich zu deutschen Sälen günstig für – die

Zu einem geringen Anteil werden türkische Pop- und Volksmusik auch in Deutschland geschaffen. Discjockeys legen häufig nicht nur in Diskotheken Musik auf, sondern produzieren auch Musik. Meist sind dies Remixe alter wie neuer aus der Türkei stammender Stücke, die tanzbar gemacht werden oder deren vorhandener Diskotheken-Charakter weiter verstärkt wird. Diese Remixe werden dann in Diskotheken aufgelegt und teilweise auch in Deutschland veröffentlicht, beispielsweise auf Kompilationen der Eventagentur RAKKAS. Eingang in den türkischen Markt finden sie für gewöhnlich nicht. Mittlerweile gibt es aber auch zahlreiche türkische Bands in Deutschland. Diese geben teilweise europaweit Konzerte und werden für Hochzeiten gebucht. Eine solche Band sind YURTSEVEN KARDEŞLER (heimatliebende Brüder) aus Hamm. YURTSEVEN KARDEŞLER sind bei AKBAŞ MÜZİK in Mülheim a. d. Ruhr unter Vertrag, dem europaweit größten Vertrieb türkischer Musik. Sie haben mit ihren CDs in Deutschland beträchtlichen Erfolg, während sie in der Türkei weitgehend unbekannt sind. Dies ist auch bei den anderen türkischen Bands in Deutschland der Fall. Die CDs und die bei türkischer Musik immer noch sehr verbreiteten Musikkassetten werden in der Regel in der Türkei produziert, da die Kosten dort niedriger sind. Erreicht ein Album dann in Deutschland bzw. in Europa bestimmte Verkaufszahlen, kommt es auch auf den türkischen Markt. An die Bands fließt erst dann Geld, wenn eine vorher ausgehandelte und zumeist sehr hohe Anzahl Alben verkauft wurde. Ihre Einnahmequelle sind deshalb Familienfeiern, auf denen sie spielen; die Mitglieder gehen zumeist einer geregelten Erwerbstätigkeit nach.⁸⁷

Einige in Deutschland aufgewachsene InterpretInnen hatten und haben in der Türkei enormen finanziellen Erfolg. TARKAN, CANDAN ERÇETIN oder RAFET EL ROMAN haben zeitweise in Deutschland gelebt und sind in der Türkei Stars. Sie bilden aber die große Ausnahme. Insgesamt beeinflusst die türkische Musik in Deutschland die Musik in der Türkei zumindest bislang kaum.

Medienforschung

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über zentrale Entwicklungen der Medienforschung gegeben und danach die Herangehensweise der vorliegenden Arbeit dargelegt.

Bei dem Begriff „Medium“ handelt es sich um ein vergleichsweise junges Wort. Als erster nachweisbarer Lexikoneintrag gilt der in Meyers Konversationslexikon von 1888. Dort wird auf den lateinischen Ursprung des Wortes ver-

zumeist sehr großen – Hochzeitsfeierlichkeiten angemietet werden. Sie bieten als weitere Vorteile, dass es kaum Beschwerden wegen Lärmbelästigung oder parkender Autos gibt.

87 Persönliches Gespräch mit Azime Banaz von Akbaş Müzik und Telefonat mit Mehmet Ateş von Grup Kalan, bei Akbaş Müzik unter Vertrag. *Grup* bedeutet Gruppe und wird im Türkischen häufig dem eigentlichen Namen einer Band vorangestellt, um diese als Band zu kennzeichnen. *Kalan* bedeutet „bleibend“.

wiesen und als Bedeutung „Mitte, Mittel, etwas Vermittelndes“ genannt.⁸⁸ Heute dient das Wort, von einer vagen spiritistischen Bedeutung abgesehen, in erster Linie als Sammelbegriff für die Mittel der Massenkommunikation, seien es Hörfunk, Fernsehen oder Zeitungen.⁸⁹ In jüngerer Zeit ist auch von den ‚neuen Medien‘ oft die Rede. Darunter werden technologische Entwicklungen wie das Satellitenfernsehen, das Telefax und seit den 1990er Jahren insbesondere das Internet verstanden.⁹⁰ Eine für die Wissenschaft oder zumindest für die Kommunikationswissenschaft verbindliche Definition existiert nicht.⁹¹ Der Kommunikationswissenschaftler Gerhard Maletzke definierte (bereits 1976) Medien als

„die technischen Instrumente [...], mit denen öffentliche Aussagen verbreitet werden; Medien dieser Art sind: Presse (im allgemeinen Sinne als gedrucktes Wort), Film, Hörfunk und Fernsehen (zusammengefaßt als „Rundfunk“) und Schallplatte (als Sammelbegriff für alle Arten von öffentlich zugänglichen Tonträgern).“⁹²

Diese Definition repräsentiert zahlreiche Versuche, den Begriff Medien zu definieren. Sie heben auf die Materialität und Technizität von Medien ab und sehen sie als „nur die ‚materiellen Hülsen‘ für Vermittlung und Kommunikation“.⁹³ Der folgende Überblick über die Medienforschung zeigt, dass eine solche Sicht von Medien heute zu kurz greift.

Zentral bei der Beschäftigung mit Medien und wohl so alt wie das Phänomen selbst ist die Frage nach ihren Wirkungen. Sie begründete in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Forschungsbereich der Medienwirkungsforschung.⁹⁴ Die Medienwirkungsforschung ist der Bereich innerhalb der Kommunikationswissenschaft mit dem größten Maß an Forschungsaktivitäten. Dies kann schlicht auf die Hoffnung zurückgeführt werden, mit Hilfe ihrer Erkenntnisse „das Denken und Verhalten einer möglichst großen Zahl von Menschen zu

-
- 88 Meyers Konversationslexikon, s.v. *Medium*. Vgl. Werner Faulstich (Hg.): *Medientheorien. Einführung und Überblick*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 8.
- 89 Der Wortbestandteil „Masse“ in Begriffen wie beispielsweise Massenkommunikation oder Massenmedien wird vielfach als problematisch empfunden, vgl. Manfred Faßler: *Was ist Kommunikation?*, München: Fink 2003, S. 143. Unabhängig von weiteren Implikationen verwende ich „Masse“ in erster Linie im Hinblick auf einen *hohen Verbreitungsgrad*.
- 90 Vgl. W. Faulstich: *Medientheorien*, S. 8f.
- 91 Vgl. Roland Burkart: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*, Wien: Böhlau 2002, S. 40.
- 92 Gerhard Maletzke: *Ziele und Wirkungen der Massenkommunikation. Grundlagen und Probleme einer zielorientierten Mediennutzung*, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Inst. 1976, S. 5.
- 93 Manfred Faßler/Wulf R. Halbach (Hg.): *Geschichte der Medien*, München: Fink 1998, S. 33. Vgl. R. Burkart: *Kommunikationswissenschaft*, S. 40.
- 94 Eine ausführliche Behandlung der Geschichte der Medienwirkungsforschung findet sich beispielsweise bei R. Burkart: *Kommunikationswissenschaft und Michael Jäckel: Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002.

beeinflussen“.⁹⁵ Medienwirkungsforschung war damit nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für Politik und Wirtschaft interessant. Die Erfahrungen, die man im Ersten Weltkrieg mit Propaganda zur Mobilisierung ‚der Massen‘ und später mit ersten Werbefeldzügen der Industrie zwecks Weckung neuer Konsumbedürfnisse gemacht hatte, verhalfen der Medienwirkungsforschung zu einem enormen Aufschwung: Unternehmen, Werbeagenturen, Parteien und die Medien selbst (gemeint sind hier Presse und Rundfunk) erteilten Forschungsaufträge und wendeten große finanzielle Mittel für die Medienwirkungsforschung auf.⁹⁶ Das Forschungsfeld ist heute kaum überschaubar. Dabei steht aber der immense betriebene Forschungsaufwand in keinem Maßstab zu den erzielten Erkenntnissen. Bis heute existiert keine allgemein gültige Theorie zur Wirkung von Medien.⁹⁷

Unter Medienwirkungen werden diejenigen Verhaltensweisen verstanden, die in der eigentlichen kommunikativen Phase oder einer daran anknüpfenden postkommunikativen Phase aus der Zuwendung des Menschen zu Aussagen der Massenkommunikation resultieren.⁹⁸ Diese Auffassung von Medienwirkungen kann die unterschiedlichsten Phänomene umfassen, beispielsweise „das Gefühl eines ‚schlechten Gewissens‘ in Anbetracht eines rezipierten Spendenaufrufs, aggressive Verhaltensweisen im Anschluss an gewalttätige Filme, Stimmungsveränderungen im Zusammenhang mit der Rezeption einer Musik- oder Unterhaltungssendung, Wut oder Enttäuschung über ein übertragenes Fußballspiel und vieles andere mehr.“⁹⁹

Die frühe Medienwirkungsforschung ging davon aus, dass Medien den RezipientInnen eindeutige Stimuli bieten, die jedes Individuum auf die gleiche Weise erreichen, die von jedem Individuum auf gleiche Art wahrgenommen werden und die so bei allen Individuen eine ähnliche Reaktion hervorrufen. Ganz in der Tradition des Behaviorismus wurde der Forschungsgegenstand auf beobachtbare Reize (Stimuli) und die durch diese Reize ausgelösten Reaktionen (*responses*) reduziert. Charakteristisch für dieses *Stimulus-Response-Modell* ist die wirkungszentrierte, mechanistische Sichtweise. Die RezipientInnen werden in diesem Modell zu einer undifferenzierten, passiven, regelrecht schutzlosen Masse. Situative, kulturelle, emotionale u.ä. Zusammenhänge oder gar eine mögliche Lernfähigkeit der RezipientInnen werden außer Acht gelas-

95 R. Burkart: Kommunikationswissenschaft, S. 192.

96 Vgl. ebd. und Frieder Naschold: *Kommunikationstheorien*, in: Jörg Aufermann/Hans Bohrmann/Rolf Sülzer (Hg.): *Gesellschaftliche Kommunikation und Information. Forschungsrichtungen und Problemstellungen. Ein Arbeitsbuch zur Massenkommunikation*, 2 Bde., Bd. 1, Frankfurt/Main: Athenäum 1973, S. 11-48, S. 16.

97 Vgl. R. Burkart: Kommunikationswissenschaft, S. 186.

98 Vgl. Gerhard Maletzke: *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*, Hamburg: Verlag Hans-Bredow-Inst. 1963, S. 190.

99 Holger Schramm/Peter Vorderer: *Medienrezeption*, in: Gebhard Rusch (Hg.): *Einführung in die Medienwissenschaft. Konzepte, Theorien, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 118-134, S. 120.

sen und die Vermittlung und Wahrnehmung werden als störungsfrei gesehen.¹⁰⁰ „Mit dem Glauben an diese Theorie war auch der Glaube an die Omnipotenz der Medien geboren. Man sah in ihnen allmächtige Manipulationsinstrumente, derer man sich bloß zu bedienen bräuchte, um ganze Gesellschaften lenken zu können.“¹⁰¹ Trotz der Bestätigung, die das Stimulus-Response-Modell in den weiter oben erwähnten Propaganda- und Werbefeldzügen fand, kamen bald Zweifel an ihm auf. Weder die manipulativen Wirkungen noch die „unge störte“ Vermittlung und Wahrnehmung ließen sich belegen.¹⁰² Dennoch klingt das Stimulus-Response-Modell auch in der Beschäftigung mit jugendlicher Mediennutzung oder türkischen Medien in Deutschland nach, wenn auf die Möglichkeit einer reibungslosen Manipulation der NutzerInnen geschlossen wird. Mediale Vorgänge müssen aber als erheblich komplexer angesehen werden, als sie im Stimulus-Response-Modell beschrieben werden. Das Medium ‚an sich‘, d.h. der Gegenstand und dadurch transportierte Inhalte, sollte bei der Untersuchung medialer Vorgänge Berücksichtigung finden, kann aber nicht als alleiniger Ausgangspunkt von ‚Wirkungen‘ angesehen werden.

Zu Beginn der 1970er Jahre kam es zu einem Paradigmenwechsel. Die bisher vorherrschende wirkungszentrierte Betrachtungsweise wandelte sich in eine publikums- oder rezipientenzentrierte. Die zentrale Forschungsfrage lautete nicht länger: Was machen die Medien mit den Menschen? Sie lautete jetzt: Was machen die Menschen mit den Medien? Während die wirkungszentrierte Perspektive Individuen lediglich als Objekte sah, deren Handeln allein als passives Reagieren auf äußerliche Reize aufzufassen war, entdeckte die rezipientenzentrierte Betrachtungsweise nun das aktive Publikum – ein Publikum, das absichtsvoll handelt, um von Medien zielgerichtet Gebrauch zu machen. Es waren nicht länger die Ziele und Absichten der Medien oder ihrer AuftraggeberInnen, die im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses standen, sondern Verwendungszusammenhänge und Bedeutungszuschreibungen des Publikums.¹⁰³ Der prominenteste Ansatz innerhalb der rezipientenzentrierten Perspektive dürfte der *Uses-and-Gratifications-Ansatz* oder *Nutzen-und-Belohnungsansatz* sein. Der Uses-and-Gratifications-Ansatz geht davon aus, dass sich ein Individuum von der Nutzung eines Massenmediums eine bestimmte Belohnung (Gratifikation) verspricht. Die Art der Gratifikation, die aus einem Medium gezogen werden kann, kann individuell und situativ sehr verschieden sein: „So könnten z.B. zwei Menschen aus ein und demselben Fernsehkrimi ganz verschiedene ‚Gratifikationen‘ beziehen: der eine hofft, Details einer Stadt wiederzusehen, in der er den letzten Urlaub verbracht hat, der andere schaut den Film nur des-

100 Vgl. ebd., S. 123.

101 R. Burkart: Kommunikationswissenschaft, S. 195.

102 M. Faßler/W. R. Halbach: Geschichte der Medien, S. 40. Manche Autoren gehen sogar davon aus, dass es sich bei dem Stimulus-Response-Modell um einen Mythos handelt, vgl. Hans-Bernd Brosius/Frank Esser: *Mythen in der Wirkungsforschung. Auf der Suche nach dem Stimulus-Response-Modell*, in: Publizistik 4/1998 (o.Jg.), S. 341-361.

103 Vgl. R. Burkart: Kommunikationswissenschaft, S. 220.

wegen an, um am darauffolgenden Tag in Gesprächen am Arbeitsplatz ‚mitreden‘ zu können.“¹⁰⁴ Diese Forschungsperspektive ist von zwei grundsätzlichen Fragestellungen gekennzeichnet: Zum einen die Frage nach der Art der Belohnung bzw. Gratifikation, welche Menschen aus der Mediennutzung ziehen oder zu ziehen hoffen. „Zum anderen die Frage nach *Faktoren im persönlichen Lebensvollzug*, mit denen der jeweils individuelle Gebrauch der Massenmedien erklärt (und gegebenenfalls auch prognostiziert) werden kann.“¹⁰⁵ In der vorliegenden Arbeit werden die RezipientInnen/ihre Rezeption von Musik eingehend betrachtet. Eine alleinige Berücksichtigung der RezipientInnen aber, wie sie der Uses-and-Gratifications-Ansatz vorsieht, stellt eine Verkürzung des zugrundeliegenden Kommunikationsvorgangs dar und kann zur Beschreibung von medialen Vorgängen nicht ausreichen.¹⁰⁶

Der Sozialpädagoge Jürgen Fritz versucht, die hier erläuterten zentralen, aber nur eingeschränkt tauglichen Paradigmen der Medienwirkungsforschung zu überwinden.¹⁰⁷ Fritz zufolge bestehen komplexe Austauschprozesse zwischen Medien und MediennutzerInnen und den unterschiedlichsten mit ihnen verbundenen Kontexten. Diese Kontexte werden von Fritz *Welten* genannt. Fritz unterscheidet neben der realen Welt u.a. die mentale Welt, die mediale Welt, die Traum- und die Spielwelt. Die Reizeindrücke, denen ein Individuum ausgesetzt ist, muss es den jeweiligen Welten zuordnen und den entsprechenden Welten gemäß mit ihnen umgehen. Fritz führt als plakatives Beispiel Mord an, der in der realen Welt eine völlig andere Bedeutung hat als in einem Spielfilm oder einem Computerspiel. Das Phänomen erlangt seine relevante Bedeutung erst durch die Zuordnung zu der entsprechenden Welt. Das Individuum greift nun zur Entschlüsselung des Phänomens auf durch Erfahrung erlernte Schemata zurück. Diese Schemata ordnen sowohl die Wahrnehmung als auch das Handeln des Individuums. Hat nun

„ein Mensch in der realen Welt gelernt, Schemata für bestimmte Situationen zu entwickeln, die ihm erfolgreiches Handeln ermöglichen, werden sich diese Schemata verstärken, wenn ähnliche Situationen häufiger auftreten. Wird der Mensch mit einem ähnlichen Reizeindruck konfrontiert, dann hat er die Tendenz, gemäß diesem Schema wahrzunehmen und zu handeln.“¹⁰⁸

104 Ebd., S. 222.

105 Ebd., S. 227, Hervorhebung im Original.

106 Vgl. Andreas Lober: *Computerspiele und der gesetzliche Jugendmedienschutz*, Heidelberg 2000 (Diss.), S. 63 und R. Burkart: *Kommunikationswissenschaft*, S. 235.

107 Hier und im Folgenden vgl. Jürgen Fritz: *Zwischen Transfer und Transformation. Überlegungen zu einem Wirkungsmodell der virtuellen Welt*, in: Jürgen Fritz/Wolfgang Fehr (Hg.): *Handbuch Medien: Computerspiele*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1997, S. 229-246, passim. Fritz bezieht dieses Modell auf Computerspiele. Es gibt m.E. aber ausreichende Parallelen zwischen der Nutzung von Musik und Computerspielen, so dass es hier zur Anwendung kommen kann. Vergleichbar systematische Modelle, die sich allein auf Musik beziehen, gibt es meines Wissens nicht.

108 Ebd., S. 230.

Diese Anwendung eines existierenden Schemas auf eine nur ähnliche Situation wird *Transfer* genannt. „Mit zunehmender Erfahrung entwickelt sich der Bestand an Schemata und der Grad ihrer Differenziertheit, so daß der Mensch in der Lage ist, viele unterschiedliche Situationen sowohl angemessen wahrzunehmen als auch darin wirkungsvoll zu handeln.“¹⁰⁹

Ein derartiger Transfer ist auch zwischen verschiedenen Welten möglich (,intermondialer Transfer‘). So greift ein Computerspieler bei einem Autofahrspiel auf Schemata zurück, die für das Autofahren in der realen Welt von Bedeutung sind. Ein solcher Transfer von der realen in die virtuelle Welt des Computerspiels ist dabei nicht vollständig, da im Computerspiel auf viele Schemata verzichtet werden kann, die beim realen Autofahren lebenswichtig sein können.

Fritz identifiziert anhand empirischer Untersuchungen zu Computerspielen zahlreiche Formen des Transfers.¹¹⁰ Im Hinblick auf die Nutzung von Musik lassen sich daraus zusammenfassend die folgenden Transfers als denkbar und relevant herauskristallisieren. Dabei ist es wichtig, sich von der der Medienwirkungsforschung entsprechenden Vorstellung zu lösen, dass solche Transfers automatisch verhaltenswirksam würden.¹¹¹

- *Emotionaler Transfer*: Durch die Musiknutzung bzw. den ‚Aufenthalt in der medialen Welt‘ entstehen Gefühle wie Freude, Euphorie oder Entspannung, aber auch Trauer, und werden in der realen oder vielmehr der mentalen Welt empfunden.
- *Assoziativer, kognitiver oder phantasiebezogener Transfer*: Reizeindrücke in der realen Welt führen zu einer Verbindung mit einem bestimmten Lied, Elemente von Musik werden erinnert oder ‚gehen einem nicht mehr aus dem Kopf‘, das allgemein bekannte Phänomen des ‚Ohrwurms‘. Begebenheiten werden beim Hören eines Stückes spontan erinnert, durch Musik hervorge-rufene Eindrücke werden in der Gedankenwelt (also in der mentalen Welt) ausgeschmückt oder ‚weiterspinnen‘ oder Musikstücke werden Ausgangspunkt eines Tagtraumes oder Gedankenspiels.
- *Instruktiver Transfer*: Erfahrungen aus Musik werden in die Einschätzung und Bewertung der realen Welt einbezogen, bestimmte in Musik vermittelte Wertvorstellungen werden vermittelt oder verstärkt oder Appellen aus der Musik wird in der realen Welt nachgekommen. Bislang ist wissenschaftlich nicht geklärt, ob solche Transfers vorkommen und ob sie bewusst oder unbewusst ablaufen. Dies trägt sicher zu Befürchtungen bei, Musik könne auf irgendeine Art insbesondere für Jugendliche gefährlich sein.

Es ist davon auszugehen, dass das Bewusstsein prüft, ob ein Transfer von einer Welt in eine andere wünschenswert oder sinnvoll ist. Inwiefern diese Prüfung bei allen Transfers durchgeführt wird und wie streng sie ist, ist Jürgen Fritz zufolge bislang nicht erforscht. Allerdings unterliegen Transfers in die reale Welt offenbar einer strengeren Prüfung als Transfers in die mentale oder die

109 Ebd.

110 Vgl. ebd., S. 237ff.

111 Vgl. ebd., S. 245.

Traum- oder Spielwelt. Es ist auch anzunehmen, dass Transfers von beispielsweise der medialen in die reale Welt einen komplizierten Anpassungsprozess erfordern, damit die transferierten Schemata überhaupt erfolgreich eingesetzt werden können. Da aber bereits Schemata, die für die reale Welt ausgebildet wurden, bestehen und auf diese zurückgegriffen werden kann, scheint der hohe Aufwand für einen Transfer eines Schemas von der medialen in die reale Welt wenig sinnvoll.

Wichtig für einen erfolgreichen Umgang mit den verschiedenen Welten ist eine *Rahmungskompetenz*, die Menschen befähigt, die Reizeindrücke der jeweiligen Welt korrekt zuzuordnen:

„Ein wesentliches Element der Rahmungskompetenz ist die Erkenntnis, daß Sachverhalte, die in der einen Welt Gültigkeit beanspruchen dürfen, in der anderen Welt nichts zu suchen haben, und daß Handlungsschemata, die in der einen Welt sinnvoll und zweckmäßig sind, in der anderen zu fatalen Folgen führen können. Daher ist es sinnvoll, Grenzen zwischen den Welten zu ziehen und den Transfer zwischen ihnen zu kontrollieren.“¹¹²

Dies bezieht Fritz in dieser Eindringlichkeit zwar insbesondere auf (gewalthaltige) Computerspiele, es dürfte aber auch für die Nutzung von Musik und anderen Medien gelten, dass eine eventuelle Gefährdung nicht so sehr von den Inhalten als vom kompetenten oder inkompetenten Umgang mit ihnen ausgeht. Eine gewisse Rahmungskompetenz zeigen schon kleine Kinder, wenn sie die reale Situation des Einkaufens vom Kaufladenspiel unterscheiden.¹¹³

Diese Untersuchung betrachtet, inwiefern das Modell des intermedialen Transfers Erklärungskraft für mediale Vorgänge besitzt. Diese Vorgänge werden auf ethnographischem Wege erhoben, da die Kulturanthropologie einen geeigneten Zugang zu diesen Vorgängen bietet. Dabei hat sich die kulturanthropologische Forschung den Medien als Gegenstand, nicht ethnographischem Werkzeug ihrer Forschung, vergleichsweise spät zugewandt. Der Anthropologe Michael Herzfeld führt dies auf zwei Gründe zurück. Zum einen habe eine zunehmende Alphabetisierung die bestehenden Eliten gezwungen, durch ‚obskure Stile‘ eine Sphäre der ‚hohen Kunst‘ zu schaffen. ‚Niedriger Kunst‘ und damit auch den Medien wurde nicht einmal die Bezeichnung ‚Kultur‘ zugestanden, ihnen wurde jeder ästhetische Wert abgesprochen. Zum anderen findet sich auch im Bereich der Medien die Auffassung, dass nur etwas von Wert sein könnte, das rar ist. Wenn *Massenmedien* nun *Massen* ansprechen, kann das wohl nur über die niedrigsten oder gemeinsten Bedürfnisse geschehen. So wird das westliche kapitalistische ‚Konzept Seltenheitswert‘ reproduziert und als universelle Ästhetik dargestellt.¹¹⁴ Michael Herzfeld zufolge ist es aber gerade die weite Verbreitung von populären Medien, die sie zu einem Gegenstand der kulturanthropologischen Forschung macht und die eine kulturanthropologische Herangehensweise geradezu verlangt. Medien durchdringen seiner Auffassung nach

112 Ebd., S. 245.

113 Ebd., S. 233.

114 Vgl. Michael Herzfeld: *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*, Malden: Blackwell 2001, S. 297.

das tägliche Leben der Menschen so sehr und sind für sie derartig ‚normal‘, dass sie für die Kulturanthropologie verlässlicher sind als Kunstformen, die stärker diskutiert werden:

„The popular media [...] usually escape critical notice or intellectual dissection, and thus offer a more reliable index of culture than do more cerebral or controversial forms of art. [...] [P]opular media [...] are so pervasive that they absolutely demand serious treatment for their ubiquity and for their consequent centrality to people’s lives.“¹¹⁵

Ein Beispiel für die kulturanthropologische Medienforschung ist die Arbeit von Lila Abu-Lughod, die das Fernsehen und insbesondere die Aufnahme von Fernsehproduktionen durch die Bevölkerung in Ägypten untersucht. Dort ist Fernsehen von einer Aura des Fortschritts umgeben: „Television represents modernity, requiring for its production advanced technology and for reception an expensive instrument.“¹¹⁶ Das Fernsehen wurde in den 1960er Jahren unter Gamal Abdel Nasser eingeführt und erreichte seit den 1970er Jahren einen Großteil der ägyptischen Haushalte.¹¹⁷ Von staatlicher Seite wurden Fernsehen und Radio zu nationaler Entwicklung und politischer Mobilisierung genutzt. Von Seiten ‚Fernseh-machender‘ Intellektueller wurde es stilisiert zu einem Mittel der kulturellen Alphabetisierung einer subalternen Bevölkerung, die der Aufklärung (*enlightenment*) bedurfte. Die FernsehproduzentInnen dieser Zeit sind auch heute noch Schlüsselfiguren. Sie halten in den äußerst beliebten Fernsehserien (gemeint sind *serials*: Mehrteilige Fernsehserien mit abgeschlossener Handlung, im Gegensatz zu *series*: ‚Unendliche‘ Serien) auch heute noch Nasser’istische Vorstellungen von Moderne und Fortschritt hoch. Allerdings finden sich heute auch andere Auffassungen wie die radikaler IslamistInnen im ägyptischen Fernsehen. Das Fernsehen in Ägypten unterliegt staatlichen Restriktionen und einer Zensur, die die Bevölkerung ‚schützen‘ soll. Dennoch verfügen FernsehproduzentInnen über ein gewisses Maß an Meinungsfreiheit und geben deshalb nicht schlicht die Auffassung des Staates wieder.¹¹⁸ Darüber hinaus sieht die Bevölkerung in den Fernsehserien längst nicht das, was die ProduzentInnen in ihnen zeigen möchten, wie Abu-Lughod darlegt. Die meisten ägyptischen Fernsehserien spielen in städtischen Räumen und behandeln urbane Themen, häufig solche einer ägyptischen Oberschicht. Abu-Lughod richtet ihre Aufmerksamkeit darauf, was die ländliche Bevölkerung und die unterprivilegierte Stadtbevölkerung aus diesen Serien zieht. Sie kommt zu einer Fülle von De-

115 Ebd.

116 Lila Abu-Lughod: *The Objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity*, in: Daniel Miller (Hg.): *Worlds apart. Modernity through the Prism of the Local*, London: Routledge 1995, S. 190-209, S. 190.

117 Im Folgenden beziehe ich mich auf Lila Abu-Lughod: *Finding a Place for Islam: Egyptian Television Serials and the National Interest*, in: *Public Culture* 3/1993 (5), S. 493-513 und dies.: *Objects of Soap Opera*.

118 Schwerer als die staatliche Zensur wiegt die Selbstzensur, der sich viele ProduzentInnen unterwerfen müssen, da sie darauf angewiesen sind, ihre Produktionen auch in die deutlich konservativeren Golfstaaten zu verkaufen, vgl. L. Abu-Lughod: *Finding a Place for Islam*, S. 502.

tailbeobachtungen, von denen einige hier so kurz wie möglich skizziert werden sollen.

- Eine äußerst beliebte Fernsehserie weist gleich mehrere weibliche Charaktere auf, die sympathisch, gebildet, unabhängig und stark sind. Die Protagonistin hingegen ist eine enervierende, durchtriebene und skrupellose Geschäftsfrau, die noch dazu eine Schwäche für jüngere Männer hat und letztlich an dieser Schwäche zerbricht. Die Moral der Serie scheint auf der Hand zu liegen. Dennoch sind arme Frauen, die als Dienstbotinnen arbeiten, von der Protagonistin begeistert. Sie selbst fürchten täglich, ihre Ehre zu verlieren, da sie gezwungen sind, außer Haus zu arbeiten. Den letztendlichen Niedergang der Protagonistin erwähnen sie nicht, stattdessen scheinen sie zu genießen, dass sie einem moralischen System trotz, das ‚gute Frauen‘ still halten möchte.¹¹⁹
- Zwei erwachsene und vergleichsweise arme Schwestern diskutieren eine Episode einer Fernsehserie, die im diplomatischen Milieu spielt. Scheidung und Streitigkeiten und auch eine moralische Botschaft, nämlich die, dass Mütter ihre Kinder erziehen statt arbeiten gehen sollten, werden behandelt – alles Themen, denen die beiden Frauen in ihrem Dorf auch begegnen. Psychosoziale Themen, die in der Serie ebenfalls vorkommen, werden nicht mal erwähnt: die Heilung einer psychosomatischen Lähmung durch die Kraft der Liebe, die Zerrissenheit eines Mannes, der sich nicht zur Heirat durchringen kann aus Furcht, seine Freiheit zu verlieren. Bei der Betrachtung der Serie sparen die beiden Frauen schlicht diejenigen Aspekte aus, die nicht Teil ihrer eigenen Erfahrung sind.¹²⁰
- In einer Fernsehserie heiratet eine ältere, wohlhabende alexandrinische Witwe eine Jugendliebe. Für eine ebenfalls ältere, aber arme oberägyptische Zuschauerin, deren Mann seit langer Zeit und wahrscheinlich mit einer anderen Frau in Kairo lebt, erscheint dies als ein soziokultureller Unterschied zwischen der reichen Stadt- und der armen Landbevölkerung. Was von dem progressiven Autor der Serie als universell bestehende Möglichkeit gemeint ist, die eigenen Lebensumstände zu verbessern, erkennt die Oberägypterin nicht als solche, sondern hält sie schlicht für eine Darstellung der Wertvorstellungen der alexandrinischen Mittelklasse.¹²¹

Tenor von Lila Abu-Lughods Forschung zum ägyptischen Fernsehen und anderer Arbeiten der kulturanthropologischen Medienforschung ist, das ‚Botschaften‘ nicht einfach von ProduzentInnen medialer Texte geschaffen werden und sich dann in diesen Texten ‚befinden‘. Die LeserInnen, ZuschauerInnen und ZuhörerInnen mit ihren gesellschaftlichen Erfahrungen, persönlichen Lebensgeschichten und momentanen Stimmungen spielen bei der Produktion von Bedeutungen eine erhebliche aktive Rolle. Um diese aktive Rolle deutlich zu machen, spricht John Fiske, prominenter Vertreter der britischen *Cultural Studies*,

119 Vgl. L. Abu-Lughod: *Objects of Soap Opera*, S. 200f.

120 Vgl. ebd., S. 203.

121 Vgl. Lila Abu-Lughod: *The Interpretation of Culture(s) after Television*, in: *Representations* Nr. 59/1997 (o.Jg.), S. 109-134, S. 115f.

davon, dass man Fernsehen nicht *schaue*, Musik nicht *höre* usw., sondern sie *lese*. Der Begriff *Publikum* sei zu verwerfen:

[The term audience, M.W.] „implies that television reaches a homogeneous mass of people who are all essentially identical, who receive the same messages, meanings, and ideologies from the same programs and who are essentially passive. The inability of the term ‚audience‘ to account for social differences and consequent differences of meanings means that it ascribes great centralizing, homogenizing power to television and its producers. Consequently it sees the audience as relatively powerless and indiscriminating, at the mercy of the barons of the industry.“¹²²

Gemäß dieser Vorstellung ist deshalb in dieser Arbeit auch zumeist die Rede von *MusiknutzerInnen*. Spricht man von einem ‚Publikum‘, sollte stets bedacht werden, dass jedes Publikum konstruiert ist und letztendlich nur in seiner Beschreibung besteht. Die Kulturwissenschaftlerin Ien Ang macht deutlich: „[I]t is only in and through the descriptions conjured within the discourses produced by researchers that certain profiles of certain audiences take shape – profiles that do not exist outside or beyond those descriptions but are created by them.“¹²³ Das bedeute noch lange nicht, dass es sich bei der Auseinandersetzung der Menschen mit Medien als Angehörige eines Publikums nicht um eine ‚wirkliche‘ Auseinandersetzung handle:

„Once again, this does not mean that people’s involvements with media as audience members in everyday situations are not real or non-existent; it only means that our representations of those involvements and their interrelationships in terms of ‚uses‘, ‚gratifications‘, ‚decodings‘, ‚readings‘, ‚effects‘, ‚negotiations‘, ‚interpretative communities‘ or ‚symbolic resistance‘ (to name but some of the most current concepts that have guided audience research) should be seen as ever so many discursive devices to confer a kind of order and coherence onto the otherwise chaotic outlook of the empirical landscape of dispersed and heterogeneous audience practices and experiences.“¹²⁴

Arbeiten wie die von Lila Abu-Lughod zeigen, dass die Ethnographie einen guten Zugang zu den Schnittstellen zwischen lokaler Wahrnehmung und Praxis auf der einen und massenmedialer Repräsentation auf der anderen Seite bietet.¹²⁵ Die kulturalanthropologische Forschung kann andere wissenschaftliche Disziplinen wertvoll ergänzen, wenn sie Medienprozesse als „*kulturelle Aktivitäten in Gänze*“ anerkennt und beobachtet, und sie nicht wie wirkungs- oder rezipientenzentrierte Ansätze auf nur einzelne Bereiche des Kommunikationsvorgangs verkürzt.¹²⁶ Anders als es die am Anfang dieses Kapitels beispielhaft vorgestellte Definition von Medien nach Gerhard Maletzke und zahlreiche weitere Definitionen tun, können Medien nicht schlicht als die blanken Transportmittel von Vermittlung und Kommunikation angesehen werden. Wie Stefan Beck allgemein für den *Umgang mit Technik* darlegt, setzt selbst der „bestimmungsgemäße“ und routinisierte Gebrauch technischer Artefakte ein hohes

122 John Fiske: *Television Culture*, London: Routledge 1994, S. 16f.

123 I. Ang: *Living Room Wars*, S. 77.

124 Ebd.

125 Vgl. M. Herzfeld: *Anthropology*, S. 299.

126 M. Faßler: *Kommunikation*, S. 254, Hervorhebung im Original.

Maß an Bedienungswissen und -fähigkeiten voraus, und darüber hinaus „komplexes kulturelles Wissen über konventionalisierte Gebrauchsweisen und legitime Nutzungsarten.“¹²⁷ Es bedarf der aufgeführten Kompetenzen umso mehr, wenn entgegen konventionalisierten Nutzungsweisen andere, unkonventionelle oder kreative Nutzungen realisiert werden. Dabei ist jede Situation von einer Vielstimmigkeit geprägt, d.h. in jeder Situation, in der bedeutungsvoll gehandelt werden soll, kann auf unterschiedliche Diskurse der Bedeutungsgebung zurückgegriffen werden. Technische Artefakte konfigurieren so ihre Nutzung und ihre NutzerInnen, diese wiederum refigurieren die Artefakte in Abhängigkeit der jeweiligen Bedürfnisse, Stimmungen, Situation etc.¹²⁸

Für Medien bedeutet dies, dass sie Inhalte nicht nur transportieren, vielmehr bestimmen sie die Form, in der Vermittlung jeweils stattfindet, und bringen sich selbst „durch ihre Nutzung zur Erscheinung“.¹²⁹ Deshalb können sie nicht losgelöst von ihrer Verwendung betrachtet werden. Die Medientheoretiker Manfred Faßler und Wulf Halbach veranschaulichen dies am Beispiel eines einfachen Blattes Papier, auf dem „ein Liebesbrief, eine Dienstanweisung, ein Gedicht, ein Gesetz, ein Bild- oder Hausentwurf“ zu sehen sein können. Schon im Falle eines schlichten Blattes bedarf es der Fähigkeit, „sich zu äußern, ein Medium entsprechend seiner Materialität und Formbarkeit zu nutzen und es so an einen Adressaten zu richten, daß dieser die Nachricht wahrnimmt.“¹³⁰ Für die Untersuchung von Medien bedeutet dies vor allem, „die mit ihnen in verschiedener Weise verbundenen sozialen, individuellen und kulturellen Fähigkeiten“ zu berücksichtigen.¹³¹ Jede mediale Äußerung verlangt, ihre Nutzung zu erlernen und den individuellen Anforderungen der Nutzung nachzukommen. Faßler und Halbach betrachten Medien deshalb nicht nur als die bereits erwähnten „materiellen Hülsen“ von Vermittlung und Kommunikation, sondern als Instanzen, in denen „Verabredungen über Zeichenordnungen, Auslegungs- und Verwendungsweisen und Bedeutungsbreiten *enthalten* und *erhalten* sind.“¹³²

Es ist deutlich geworden, dass bestimmte Praxisformen im Umgang mit Technik allgemein wie mit Medien im Besonderen nahe liegender oder konventioneller sind, andere weniger nahe liegend oder ungewöhnlich. Medien sind deshalb „nicht nur in einem einfachen Sinne Teil der Kultur; sie sind Ebenen sozialer Verfassung und funktionieren auch nur so.“¹³³

Die hier erläuterten Eigenarten von Medien ermöglichen es, im weiteren Verlauf der Arbeit eine Praxis- und eine Bedeutungsebene von Medien zu be-

127 Stefan Beck: *Umgang mit Technik. Kulturelle Praxen und kulturwissenschaftliche Forschungskonzepte*, Berlin: Akademie-Verlag 1997 (*Zeithorizonte. Studien zu Theorien und Perspektiven Europäischer Ethnologie. Schriften des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin* herausgegeben von Wolfgang Kaschuba; 4), S. 348.

128 Vgl. ebd.

129 M. Faßler/W. R. Halbach: *Geschichte der Medien*, S. 29.

130 Ebd.

131 Ebd., S. 32.

132 Ebd., S. 33, Hervorhebung nicht im Original.

133 Ebd.

trachten und das komplexe Themenfeld Mediennutzung so zu strukturieren und greifbar zu machen. In diesem Zusammenspiel von Praxis- und Bedeutungsebene produzieren die NutzerInnen von Medien deren Inhalte im Rahmen der mit den Medien verbundenen Nutzungs- und Bedeutungskonventionen. In dieser Arbeit beinhaltet die Praxisebene, wie Musiknutzung zustande kommt und welche Praxisformen mit ihr verbunden sind. Sie ist vergleichsweise leicht zu erschließen. Dennoch ist über sie im Falle der türkischen Musik in Deutschland wenig bekannt. Die Praxisebene eröffnet den Weg zur Bedeutungsebene. Diese umfasst, wie mediale Inhalte aufgefasst und Bedeutungen produziert werden. Dabei zeigt sie auch, welche Bedeutung im Sinne von welcher Stellenwert der Musik im Leben der Jugendlichen zukommt.

Transnationalisierung: Eine neue Perspektive auf weltweite Migration

Zu Beginn der in den 1950er Jahren einsetzenden Arbeitsmigration wurden Migrationsprozesse in Deutschland zunächst unter den Prämissen der vorherrschenden Ausländerpolitik untersucht. Die Forschung beschäftigte sich, in der Regel als Auftragsforschung, vorwiegend mit Kosten-Nutzen-Rechnungen. Erst ab Mitte der 1970er Jahre rückten Infrastruktur-orientierte Untersuchungen über Aspekte wie Wohnen, Erziehung, soziale Sicherung und Gesundheit in den Mittelpunkt der Forschung. Die Motivation dazu lag in der Vermeidung sozialer Konflikte. So verlagerte sich der Schwerpunkt der deutschen Migrationsforschung auf die Aufklärung von Kulturdifferenzen und den damit in Zusammenhang stehenden möglichen Konflikten. Bereiche wie Unterricht mit ausländischen Kindern, Bildungsmöglichkeiten und -aspirationen, interkulturelle Kommunikation oder ‚abweichendes Verhalten‘ wurden erforscht.¹³⁴

Stellt man es überspitzt dar, war die Vorstellung vorherrschend, MigrantenInnen und ihre Nachkommen seien in jeder Hinsicht benachteiligt, und diese Benachteiligung müsse insbesondere bei Kindern zwangsläufig zu einer gestörten Sozialisation oder gar in die Kriminalität führen. Titel wie „Zwischen Getto und Knast. Jugendliche Ausländer in der Bundesrepublik“ oder „Das verhaltensgestörte Gastarbeiterkind an deutschen Schulen – Ursachen und Auswege“ machen das auf plakative Weise deutlich.¹³⁵ Es hat den Anschein, dass sich die

134 Vgl. Frank-Olaf Radtke: *Migration und Ethnizität*, in: Uwe Flick (u.a.) (Hg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*, München: Psychologie-Verlags-Union 1991, S. 391-394, S. 391f. Ein weiterer zentraler, in zahlreichen Forschungen aufgegriffener Aspekt von Migration war und ist die kulturelle Identität Jugendlicher mit Migrationshintergrund, siehe beispielsweise Ülger Polat: *Soziale und kulturelle Identität türkischer Migranten der zweiten Generation in Deutschland*, Hamburg: Kovac 1998. Auf diesen Aspekt von Migration wird in dieser Arbeit nicht dezidiert eingegangen.

135 Siehe Autorengruppe *Ausländerforschung: Zwischen Getto und Knast. Jugendliche Ausländer in der Bundesrepublik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Forschung umso weniger für MigrantInnen interessierte, je ‚unauffälliger‘ sie waren. Dieser Fokus hat das Seinige dazu beigetragen, dass MigrantInnen von weiten Teilen der Mehrheitsbevölkerung stark verzerrt wahrgenommen werden. Die Möglichkeit, dass es sich bei MigrantInnen um eine sehr heterogene und auch eine sich im Laufe der Zeit immer weiter ausdifferenzierende Gruppe handeln könne, wird zu wenig in Betracht gezogen. Insbesondere die Tatsache, dass sich – immer mehr – sozial erfolgreiche und aufstiegsorientierte Jugendliche finden, wird übersehen. Eine verantwortungsbewusste Forschung sollte versuchen, ihre Themen und Untersuchungsgruppen ausgewogener auszuwählen und solche verzerrten Wahrnehmungen zu vermeiden oder zu korrigieren.

Politik und Forschung wollten Migration weitgehend als eine Einbahnstraße sehen: Ein Migrant/eine Migrantin verlässt das Heimatland aus welchen Gründen auch immer und lässt sich in einem anderen Land nieder. Damit verbunden wurde das weitgehende Abbrechen der Beziehungen zum Heimatland gedacht, das Erlernen einer neuen Sprache, die Annahme neuer Lebensweisen – all dies in erster Linie unter dem Vorzeichen von Verlust, Schmerz und Entwurzelung. Die emotionale und identifikative Anbindung an das Herkunfts- und das Aufnahmeland wurde als Nullsummenspiel betrachtet: Bindungen an das Herkunftsland galten als integrationshemmend. Diese Vorstellungen treffen die Umstände einer Migration nur bedingt. MigrantInnen und deren Nachkommen hatten und haben die Möglichkeit, vielfältige grenzüberschreitende Beziehungen zu unterhalten, seien es familiäre, soziale, religiöse, wirtschaftliche oder Beziehungen anderer Natur. Durch Mobilität, Kommunikationstechnologie und nicht zuletzt Imagination bewegen sie sich zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland. Die Kulturanthropologin Regina Römhild spricht davon, dass dies zwar gemeinhin bekannt war, aber als irrationale oder gar krankhafte Folge einer gescheiterten Niederlassung betrachtet wurde, solange der ‚unqualifizierte Gastarbeiter‘ das Bild von MigrantInnen dominierte – mit der Folge, dass sich PädagogInnen und SozialarbeiterInnen der Aufgabe verschrieben hätten, diesen ‚Defekt‘ zu beheben.¹³⁶ Mittlerweile hat auch Deutschland die hochqualifizierten ArbeitsmigrantInnen für sich entdeckt und hofft auf Bewerbungen um die so genannte Green Card. Solchen MigrantInnen wird offenbar bereitwillig zugestanden, Verbindungen zu ihrem Herkunftsland aufrechtzuerhalten.

Den Prozess, in dem MigrantInnen Beziehungen schaffen, die das Land der Herkunft und das Land der Niederlassung auf unterschiedlichsten Ebenen miteinander verbinden, vergleichen die Autorinnen Linda Basch, Cristina Blanc-Szanton und Nina Glick Schiller mit der Praxis großer Unternehmen, die „größere finanzielle Operationen in mehr als einem Land tätigen und die eine signi-

1981 und Bodo Malecha: Das verhaltensgestörte Gastarbeiterkind an deutschen Schulen – Ursachen und Auswege, Frankfurt/Main: Haag & Herchen 1982.

136 Vgl. Regina Römhild: *Practised Imagination. Tracing Transnational Networks in Crete and Beyond*, in: Ina-Maria Greverus (u.a.) (Hg.): *Shifting Grounds. Experiments in Doing Ethnography*, Münster: Lit-Verlag 2003 (Anthropological Journal on European Cultures; 11), S. 159-190, S. 180f.

fikante organisatorische Präsenz in mehreren Ländern gleichzeitig haben.¹³⁷ Solche Unternehmen werden als *transnationale* Unternehmen bezeichnet. Analog wenden die Autorinnen den Begriff auf MigrantInnen an: „Es scheint [...] angemessen, mit dem Terminus ‚transnational‘ sowohl die Sektoren migrierender Bevölkerungen, die simultan in zwei oder mehr Gesellschaften präsent sind, als auch die Beziehungen, die sie entwickeln, zu bezeichnen.“¹³⁸ Prozesse, in denen MigrantInnen soziale Felder schaffen, die das Herkunftsland mit dem Land ihrer Niederlassung verbinden, werden unter dem Konzept des *Transnationalismus* gefasst. Parallel dazu werden MigrantInnen, die in Netzwerke eingebunden sind, die sie an zwei oder auch mehr Gesellschaften binden, *TransmigrantInnen* genannt.¹³⁹ Anspruch des Transnationalismuskonzepts von Basch, Blanc-Szanton und Schiller ist es, einen analytischen Rahmen zu bieten, in dem globale wirtschaftliche Prozesse und das Weiterbestehen von Nationalstaaten mit den sozialen Beziehungen von MigrantInnen, mit ihren politischen Handlungen, Identitäten und Loyalitäten verbunden werden.¹⁴⁰

Seit dem Versuch von Basch, Blanc-Szanton und Schiller, mit dem Transnationalismusparadigma ‚einen neuen analytischen Rahmen zum Verständnis von Migration‘ einzuführen, haben sich etliche AutorInnen mit diesem Konzept auseinandergesetzt.¹⁴¹ Der Politikwissenschaftler Thomas Faist spürt Transnationalisierungsphänomenen insbesondere im Hinblick auf Deutschland und die Türkei nach. Er spricht hier von *transstaatlichen sozialen Räumen*. Dabei handelt es sich um „verdichtete ökonomische, politische und kulturelle Beziehungen zwischen Personen und Kollektiven, die Grenzen von souveränen Staaten überschreiten“.¹⁴² In ihnen sind „Menschen, Netzwerke und Organisationen in mehreren Orten über die jeweiligen Staatsgrenzen hinweg“ und „unterhalb

137 Linda Basch/Cristina Blanc-Szanton/Nina Glick Schiller: *Transnationalismus: Ein neuer analytischer Rahmen zum Verständnis von Migration*, in: Heinz Kleger (Hg.): *Staatsbürgerschaft*, Frankfurt/Main: Campus 1997, S. 80-107, S. 82.

138 Ebd.

139 Vgl. Linda Basch/Cristina Blanc-Szanton/Nina Glick Schiller: *Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration*, in: Dies. (Hg.): *Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered*, New York: Academy 1992 (Annals of the New York Academy of Science Vol. 645), S. 1-24, S. 2.

140 Vgl. ebd., passim. Transnationalisierungsphänomene finden sich, wie die Analogie zur Praxis von Unternehmen aufzeigt, nicht nur im Hinblick auf weltweite Migration. Sie finden sich in Kapitalflüssen, Handel, bei Nicht-Regierungsorganisationen, sozialen Bewegungen u.v.m. Einen Überblick über verschiedene Perspektiven oder ‚Genres‘ der Forschung bieten Steven Vertovec: *Conceiving and Researching Transnationalism*, in: *Ethnic and Racial Studies* 2/1999 (22), S. 447-462, S. 448ff. und Ulf Hannerz: *Transnational Research*, in: H. Russell Bernard (Hg.): *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, Walnut Creek: Altamira Press 1998, S. 235-256, S. 237ff.

141 So dem Titel des ersten Kapitels von L. Basch/C. Blanc-Szanton/N. G. Schiller: *Transnationalism* zu entnehmen, vgl. ebd., S. 1.

142 Thomas Faist: *Grenzen überschreiten. Das Konzept Transstaatliche Räume und seine Anwendungen*, in: Ders. (Hg.): *Transstaatliche Räume. Politik, Wirtschaft*

bzw. neben der Regierungsebene“ verbunden.¹⁴³ Transstaatliche soziale Räume entstehen zum einen durch Migrationsprozesse, zum anderen durch den Austausch von Gütern und Informationen. Dieser Austausch kann als Folge von Migrationsprozessen, aber auch unabhängig von ihnen gedacht werden, zum Beispiel durch zunehmend liberalisierten Handel, internationalen Konsum und neue Kommunikationstechnologie. Bei transstaatlichen Räumen handelt es sich aber nicht um ein völlig neues Phänomen. So stellen die jüdische Diaspora und armenische oder palästinensische Exilantengruppen transstaatliche Beziehungsgeflechte dar, die bereits seit Jahrzehnten oder Jahrhunderten bestehen.¹⁴⁴ Seit den 1970er Jahren ist aber eine zunehmende Dichte grenzüberschreitender Beziehungen im Hinblick auf Kommunikation, Transport oder Mobilität festzustellen.¹⁴⁵

Faist spricht dezidiert von *transstaatlichen*, nicht von *transnationalen* sozialen Räumen. Als *transnational* werden Beziehungen zwischen verschiedenen Gruppen multinationaler Staaten, beispielsweise Kanada oder Belgien bezeichnet. Wichtig für grenzüberschreitende Beziehungen und insbesondere interstaatliche Migration seien aber nicht transnationale Beziehungen, sondern die Probleme, die für staatliches Handeln, Zivilgesellschaft und Staatsbürgerschaft entstehen. Darüber hinaus bestehe ein Hauptcharakteristikum souveräner Staaten in einer „mehr oder weniger gelungenen Kongruenz von Regierung, Staatsterritorium und Regierten.“¹⁴⁶ Gruppen von Regierenden und Regierten konstituieren sich dabei in Europa zwar seit über 200 Jahren als Volk oder Nation, die misslungene „Bildung von Nationalstaaten nach westeuropäischem Muster“ oder höchst umstrittene Nationalstaatsprojekte seien aber „eine der zentralen Ursachen von Flucht und Vertreibung ganzer Bevölkerungsgruppen“.¹⁴⁷

Transstaatliche soziale Räume unterscheiden sich von *Orten*: „Raum bezieht sich auf die sozialen und symbolischen Beziehungen von Akteuren in und zwischen Territorien bzw. Orten. Der Begriff Raum beinhaltet also nicht allein physische Eigenschaften.“¹⁴⁸ Vielmehr umfasst Raum auch die sozialen und symbolischen Bindungen, die zwischen Personen oder Kollektiven bestehen, sowie ihre Werte, subjektiven Einstellungen und Bedeutungszuschreibungen. Raum meint somit „verschiedene territoriale Orte *mitsamt* den vorhandenen und

und Kultur in und zwischen Deutschland und der Türkei, Bielefeld: Transcript 2000, S. 9-56, S. 10.

143 Ebd.

144 Ebenso machen AutorInnen für gewöhnlich deutlich, dass *transnationale* Phänomene durchaus älter als die *Nation* seien, vgl. beispielsweise S. Vertovec: *Conceiving and Researching Transnationalism*, S. 447.

145 Vgl. T. Faist: *Grenzen überschreiten*, S. 11f.

146 Ebd., S. 14.

147 Ebd.

148 Ebd., S. 14f. Ein Überblick über allgemeine und soziologische Konzepte von Raum findet sich in Ludger Pries: *Neue Migration im transnationalen Raum*, in: Ders. (Hg.): *Transnationale Migration*, Baden-Baden: Nomos-Verlags-Gesellschaft 1997 (Soziale Welt, Sonderband; 12), S. 15-44, S. 18ff.

implizierten Beziehungen“.¹⁴⁹ Dabei ist die grenzüberschreitende Ausdehnung sozialer Räume nicht von einer geographischen Mobilität der Individuen abhängig: Die unterschiedlichsten Kommunikationsprozesse können soziale Nähe auch bei geographischer Distanz herstellen.

Transstaatliche Räume sind durch „Kreisläufe von Menschen, Waren, Geld, Symbolen, Ideen und kulturellen Praktiken“ charakterisiert.¹⁵⁰ Wenn solche Kreisläufe auch in den meisten Fällen nicht ohne Migration gedacht werden können, so unterscheidet sich die Mobilität von Personen in einer Hinsicht deutlich von der Mobilität von beispielsweise Kapital oder Gütern: Die Mobilität von Gütern, Kapital oder Informationen ist tendenziell immer weniger Restriktionen unterworfen. Demgegenüber steht in der Regel eine deutlich restriktivere Migrationspolitik.

Faist entwirft vier Typen von transstaatlichen Räumen. Diese werden nach zwei Dimensionen differenziert, dem Grad ihrer Formalisierung und ihrer Zeitdauer. So ergeben sich folgende Typen: 1. Kontaktfelder (von Personen, Gütern, Praktiken und Informationen), 2. transstaatliche Kleingruppen (z.B. verwandtschaftlicher Art), 3. themenzentrierte Netzwerke wie Menschenrechtsorganisationen und 4. transstaatliche Gemeinschaften und Organisationen. Diese Typen transstaatlicher Räume sollen kurz erläutert werden.¹⁵¹

1. Bei *transstaatlichen Kontaktfeldern* handelt es sich um gering formalisierte, vergleichsweise kurzlebige soziale Räume. In ihnen zirkulieren und diffundieren Personen, Güter, Informationen, Ideen und Praktiken. Als Beispiel führt Faist das persische Neujahrsfest Newroz an. Das persische Neujahr fällt auf den kalendarischen Frühlingsanfang am 21. März und ist einer der größten iranischen Feiertage. Die Ursprünge der Tradition reichen in vorislamische Zeit zurück.¹⁵² Kurdische Gruppen in der Türkei griffen diese Tradition auf und integrierten sie in ihre politischen Aktivitäten. Durch migrierte KurdInnen gelangte das Neujahrsfest nach Deutschland, wo es dann zu einem wichtigen Symbol für eine in der Entstehung befindliche kurdische Identität wurde. So können beispielsweise Ideen und Praktiken zu einem Massenhandeln führen, ohne dass die handelnden Personen durch Organisationen o.Ä. koordiniert werden.
2. Typische Vertreter transstaatlicher *Kleingruppen* sind transstaatliche Familien, die sich als Einheit empfinden und deren Haupthaushalt im Ursprungsland liegt. Eine Art Schattenhaushalt wird im Aufnahmeland (oder mehreren Aufnahmелändern) geführt. Charakteristisch für transstaatliche Kleingruppen ist, dass sie auf verwandtschaftlicher Solidarität und Reziprozität aufbauen. Diese drücken sich zum Beispiel in so genannten Remittenten

149 T. Faist: Grenzen überschreiten, S. 15, Hervorhebung im Original.

150 Ebd., S. 13.

151 Im Folgenden beziehe ich mich auf T. Faist: Grenzen überschreiten, S. 17ff.

152 Vgl. Richard W. Bulliet/Philip Mattar/Reeva S. Simon: Encyclopedia of the Modern Middle East, 4 Bde., Bd. 3, New York: Macmillan 1996, s.v. *Nowruz*. In der Literatur wird das persische Neujahr zumeist als Newroz bezeichnet. Die persische Bezeichnung lautet *nūrūz*, die türkische *nevruz*.

aus, Geldüberweisungen aus dem Aufnahmeland an Familienmitglieder im Herkunftsland. Migration kann dann eine Strategie sein, das wirtschaftliche Überleben oder die Verbesserung der wirtschaftlichen Situation sowohl der MigrantInnen als auch der im Herkunftsland verbleibenden Familienmitglieder zu erreichen. Häufig ist mit dieser Strategie eine saisonale, zirkuläre oder endgültige Rückmigration verbunden. Dennoch sind transstaatliche Familien nur selten hypermobil, wenige Familienmitglieder pendeln über einen langen Zeitraum zwischen zwei oder mehr Orten.¹⁵³ Obwohl transstaatliche Kleingruppen viel stärker institutionalisiert sind als transstaatliche Kontaktfelder, neigen auch sie zu relativer Kurzlebigkeit. So dauern die auf Reziprozität basierenden Remittenten und die Aufrechterhaltung mehrerer Haushalte nur etwa eine Generation an.

3. Neben den erläuterten vergleichsweise kurzlebigen Typen transstaatlicher sozialer Räume gibt es themenzentrierte Netzwerke und transstaatliche Gemeinschaften und Organisationen, die von längerer Lebensdauer sind. Insbesondere im Bereich nicht-staatlicher Organisationen finden sich Netzwerke von Personen oder Gruppen, die miteinander über staatliche Grenzen hinweg in Verbindung stehen und operieren. Dies können so unterschiedliche Personen und Gruppen wie Nahrungsmittelimporteure oder Menschenrechtsorganisationen sein. Sie alle sind Teil eines jeweiligen Netzwerkes, das Werte, Sprachen, Dienstleistungen oder Informationen teilt. Themenzentrierte Netzwerke weisen eine gewisse Langlebigkeit auf, da sie oft auf einer Geschichte post- oder semi-kolonialer Beziehungsgeflechte aufbauen. So bildete eine lange zurückreichende militärisch-entwicklungspolitische Zusammenarbeit zwischen Deutschland und der Türkei einen Grundstein dafür, dass ein Anwerbeabkommen mit der Türkei getroffen wurde und überhaupt eine verstärkte Migration nach Deutschland einsetzte.
4. Den vierten Typ transstaatlicher Räume stellen *transstaatliche Gemeinschaften und Organisationen* dar. Sie sind zum einen hoch institutionalisiert und verfügen zum anderen über ein Potenzial zur Langlebigkeit. Von einer transstaatlichen Gemeinschaft ist bei Konstellationen die Rede, „in denen interstaatliche Migranten und relativ Immobiler durch dichte und stabile Bindungen über Zeit und Raum hinweg in multiplen Staaten gebunden sind.“¹⁵⁴ Dabei umfasst der Begriff Gemeinschaft „alle die Beziehungen, die durch ein hohes Maß an persönlicher oder symbolischer Intimität, emotionaler Verpflichtung und dazugehöriger sozialer Kohäsion im Verbund mit zeitlicher Kontinuität gekennzeichnet sind“.¹⁵⁵ Eine Form der transstaatlichen Gemeinschaft ist die Diaspora. Meistzitiertes Beispiel für eine Diaspora ist

153 Linda Basch, Cristina Blanc-Szanton und Nina Glick Schiller sprechen von TransmigrantInnen, wenn MigrantInnen soziale Räume sowohl im Herkunftsland als auch im Aufnahmeland aufbauen, vgl. dies.: *Transnationalism*, S. 2. Thomas Faist wendet den Begriff auf *hypermobile* MigrantInnen an, vgl. ders.: *Grenzen überschreiten*, S. 20.

154 Ebd., S. 22.

155 Ebd.

die jüdische, der Begriff kann aber auch auf ArmenierInnen und andere Bevölkerungsgruppen angewendet werden. Eine Diaspora ist im strengeren Sinne

„eine Gruppe, die ein traumatisches Ereignis durchleben mußte, das wiederum zur territorialen Zerstreuung der Mitglieder geführt hat. Im Bewußtsein der Mitglieder existiert meist eine gemeinsame Erinnerung an die verlorene Heimat oder eine Vision von einem imaginierten Heimatland, das noch geschaffen werden muß.“¹⁵⁶

Der Begriff der Diaspora wird heute auch auf andere Migrationssituationen angewendet, auch wenn der Migration keine gemeinsame traumatische Verfolgungs- oder Vertreibungserfahrung zugrunde liegt und sich die MigrantenInnen auch nicht nach einer Rückkehr in ein verlorenes Heimatland sehnen. Gerade einer Diaspora kann es an konkreten sozialen Bindungen an das Ursprungsland fehlen. Sie ist deshalb verstärkt auf symbolische Bindungen an das Heimatland angewiesen.

Religiöse transstaatliche Gemeinschaften stellen häufig gleichzeitig auch transstaatliche Organisationen dar. Transstaatliche Organisationen weisen einen hohen „Grad an formaler Kontrolle und Koordination sozialer und symbolischer Beziehungen“ sowie Formen „bürokratischer Herrschaft“ auf.¹⁵⁷ Sie können aus themenzentrierten Netzwerken und sozialen Bewegungen hervorgehen, wie es bei Amnesty International oder Greenpeace der Fall war. Weitere Beispiele für transnationale Organisationen sind die katholische Kirche oder so genannte *global players*, grenzüberschreitend organisierte und operierende Wirtschaftsunternehmen.

Das Transnationalismusparadigma wurde ursprünglich in Bezug auf Migrationsprozesse in den USA, Lateinamerika und der Karibik entworfen. Es findet auch auf die türkisch-deutsche Migration Anwendung; diese nimmt aber innerhalb des Paradigmas eine besondere Stellung ein. Tatsächliche Grenzüberschreitungen türkischer MigrantInnen oder ihrer Nachkommen sind für gewöhnlich nicht so häufig wie beispielsweise die hochmobiler TransmigrantInnen zwischen den USA und Mexiko. Türkische MigrantInnen kehren zwar aus den unterschiedlichsten Gründen für unterschiedlich lange Zeit in die Türkei zurück, die meisten aber haben ihren organisatorischen Lebensmittelpunkt in Deutschland. Dies ist u.a. darauf zurückzuführen, dass sich die Bundesrepublik Deutschland noch bis in die späten 1990er Jahre nicht als Einwanderungsland sah und mit dieser Politik zum Beispiel (gegen ihre Absicht) Familienzusammenführungen in Deutschland herbeiführte. Die strenge Regulierung von Beschäftigungsverhältnissen und Wiedereinreise trug ebenfalls dazu bei, dass MigrantInnen seltener Deutschland verließen. Darüber hinaus waren Besuche in der Heimat nicht nur wegen der Reisekosten eine kostspielige Angelegenheit: In der Regel standen die MigrantInnen unter dem Druck, sich selbst und an-

156 Ebd., S. 23f.

157 Ebd., S. 26.

deren mit teuren Geschenken zu demonstrieren, wie gut man in Deutschland verdiente.

Die vergleichsweise geringere Mobilität der türkischen MigrantInnen ist von besonderer Bedeutung dafür, wie die Nachkommen der MigrantInnen den transstaatlichen sozialen Raum Deutschland – Türkei ‚leben‘. Aufgrund schwächer werdender verwandtschaftlicher Verbindungen und direkter Kontakte in die Türkei (so wächst beispielsweise stetig die Zahl der Jugendlichen türkischer Herkunft, die nicht unbedingt in der Türkei ihren Sommerurlaub verbringen möchten) werden Medien, Kommunikationsmöglichkeiten und kulturelle Produkte zu Schlüsselementen für die Ausgestaltung dieses Raumes.¹⁵⁸ Ein solches kulturelles Produkt ist die türkische populäre Musik, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Entsprechend der weiter oben erläuterten Typologie nach Faist kann sie als transstaatliches Kontaktfeld betrachtet werden, da es sich um einen größtenteils wenig formalisierten und institutionalisierten Bereich handelt. Es kann keine Aussage darüber getroffen werden, von welcher Dauer das Phänomen türkische Musik in Deutschland an sich sein wird. Ich möchte diesen transstaatlichen Raum aber insofern als kurzlebig betrachten, als eine hohe Fluktuation der darin involvierten Menschen, seien es MusikhörerInnen, InterpretInnen etc., vorliegt.

Grenzüberschreitende, transnationale Bindungen geraten immer wieder in die öffentliche Diskussion. Die emotionale, verwandtschaftliche, ökonomische oder wie auch immer geartete Anbindung von MigrantInnen an andere Länder als Deutschland und vermutete daraus resultierende Loyalitätskonflikte werden oft genug als Ursache für politische Probleme angesehen. Dabei zeigt „der angesammelte Schatz empirischer Erfahrung über die letzten zweihundert Jahre in dieser Hinsicht, daß Migranten in keinem Immigrationsland Europas oder Amerikas je eine Gefahr für etablierte Demokratien darstellten.“¹⁵⁹

Zentrales Charakteristikum transnationaler oder transstaatlicher Räume ist der Fluss von Menschen und Kapital, aber auch von Gütern, Informationen, Symbolen und kulturellen Praktiken. Insbesondere Musik, Film, Modeerscheinungen u.Ä.m. werden misstrauisch beäugt, und hier wiederum der Fluss der Medienbilder und -botschaften, die sie übermitteln, so dass sie selbst nicht in materieller Form wandern müssen. Begriffe wie Synkretismus, Kreolisierung, Bricolage und Hybridität machen die Runde; die grundsätzliche Frage ist, ob Transnationalisierung zu ‚mehr‘ oder zu ‚weniger‘, zu einer Homogenisierung oder einer Heterogenisierung von Kultur führt.¹⁶⁰ Regelrechte Horrorszenarien von einer ‚McDonaldisierung‘ gehen davon aus, dass diese auch noch die letz-

158 Vgl. J. Jurgens: *Shifting spaces*, S. 94f. und S. 98f.

159 Thomas Faist: *Jenseits von Nation und Postnation. Eine neue Perspektive für die Integrationsforschung* in: Ders. (Hg.): *Transstaatliche Räume. Politik, Wirtschaft und Kultur in und zwischen Deutschland und der Türkei*, Bielefeld: Transcript 2000, S. 339-392, S. 388.

160 Vgl. Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, S. 32, Ulf Hannerz: *Transnational Connections. Culture, People, Places*, London: Routledge 1996, S. 19 und S. Vertovec: *Conceiving and Researching Transnationalism*, S. 451.

ten ursprünglichen Kulturen und Gemeinschaften erreiche, zerstöre und zu einer kulturellen Homogenisierung führe, die alle Vielfalt schwinden lasse.¹⁶¹ So mag man die weltweite Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Dallas* kritisch sehen. Aber selbst wenn diese Serie überall zu sehen war und vielleicht auch gesehen wurde, ist nicht davon auszugehen, dass sie überall auf die gleiche Weise verstanden und genutzt wurde. Untersuchungen zur Rezeption der Serie wie die von Elihu Katz und Tamar Liebes in den USA, Israel und Japan (*The Export of Meaning*, erstmals 1990) oder die von Ien Ang in den Niederlanden (*Watching Dallas*, auf Englisch erstmals 1990) kommen im Gegenteil zu dem Ergebnis, dass *Dallas* von unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen äußerst verschieden aufgenommen wurde, wie es ähnlich auch Lila Abu-Lughod für die einheimischen Fernsehproduktionen in Ägypten festgestellt hat (s.o.).

Ähnlich verhält es sich mit materiellen Gütern. Basch, Blanc-Szanton und Schiller führen als Beispiel dafür einen profanen Gegenstand wie den Kassettenrekorder an. Ein solcher Kassettenrekorder mag von einem in New York lebenden Haitianer vorwiegend genutzt werden, um Musikkassetten abzuspielen. Sendet er ihn zu seiner Familie, mag er dort neue musikalische Trends verbreiten oder vielleicht Neuigkeiten über die Familie und gut gemeinte Ratschläge für das Leben in der Fremde aufnehmen, die dann zurückgesendet werden.¹⁶² Für die Kulturanthropologie stellt sich hier die Frage, wie Menschen über Gegenstände und deren Ursprünge denken. Die Orte und Kontexte, die manche Gegenstände durchwandern, sind häufig wenig transparent, und so sind ‚unterwegs‘ sehr unterschiedliche Interpretationen und Bedeutungszuschreibungen denkbar.¹⁶³ Ideen, Praktiken, Gegenstände sind darüber hinaus immer in soziale Beziehungen und Bedeutungen eingebettet, die nicht so sehr durch sie selbst geprägt sind als durch den jeweiligen Kontext. Ihre Nutzung wird häufig zu einem Akt der ‚zweiten Produktion‘, und sie werden rasch auf die unterschiedlichsten Arten vereinnahmt.¹⁶⁴ Das bedeutet auch, dass bei aller Rede von der Globalisierung das Lokale seine Bedeutung für die Forschung, insbesondere die ethnographische, nicht verliert, denn konkrete Orte bleiben „eine von vielen Lokalisierungen des Globalen“.¹⁶⁵ Anthropologen wie Arjun Appadurai und Ulf Hannerz rechnen nicht mit einer globalen Homogenisierung von Kultur.¹⁶⁶ Sie gehen vielmehr davon aus, dass ursprünglich fremde Bedeutungen oder kulturelle Formen wie beispielsweise Musik und Mode eine lokale Kultur zwar beeinflussen können, dass sie aber eben nicht auf ein kulturelles Vakuum oder

161 Vgl. Sabine Hess/Ramona Lenz (Hg.): *Geschlecht und Globalisierung. Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug durch transnationale Räume*, Königstein: Helmer 2001, S. 24.

162 Vgl. L. Basch/C. Blanc-Szanton/N. G. Schiller: *Transnationalism*, S. 11.

163 Vgl. U. Hannerz: *Transnational Research*, S. 244.

164 Vgl. A. Appadurai: *Modernity at Large*, S. 32 und S. Hess/R. Lenz: *Geschlecht und Globalisierung*, S. 24.

165 Gisela Welz: *Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 2/1998 (o.Jg.), S. 177-194, S. 191.

166 Vgl. A. Appadurai: *Modernity at Large*, S. 11 und U. Hannerz: *Transnational Research*, S. 236.

eine kulturelle *tabula rasa* treffen, sondern auf bereits vorhandene Bedeutungen oder Formen, und mit diesen zusammenspielen.¹⁶⁷ Gemäß dieser Auffassung kann es sich bei der türkischen Musik in Deutschland nicht schlicht um ein Replikat der Musik der Türkei handeln. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sich Praxisformen, Nutzungskontexte, Bedeutungszuschreibungen etc. von denen in der Türkei unterscheiden und es so zu ‚mehr‘ Kultur kommt.

Lebensstilforschung

Die Ursprünge des Begriffes *Lebensstil* werden häufig mit dem Namen Max Weber in Verbindung gebracht, wenn es sich dabei auch nicht um eines seiner zentralen Themen handelt.¹⁶⁸ Bei seiner Unterscheidung in ‚Klassen‘ und ‚Stände‘ verwendete er den Begriff *Lebensstil*, häufiger aber synonym dazu den der *Lebensführung*. Nach Weber gliedern sich Klassen „nach den Beziehungen zur Produktion und zum Erwerb der Güter“, Stände hingegen „nach den Prinzipien ihres Güterkonsums in Gestalt spezifischer Arten von ‚Lebensführung‘.“¹⁶⁹ Weber schreibt Ständen eine spezifische Standesehre zu, die in einer „spezifisch gearteten *Lebensführung*“ ihren Ausdruck findet, und die teilen muss, wer dem Stand angehören möchte.¹⁷⁰ Diese besondere Lebensführung beruht „auf der erfolgreichen Monopolisierung von Gütern und Symbolen, deren exklusive Aneignung Voraussetzung aller Strategien einer Stilisierung des Lebens ist.“¹⁷¹ Weber ist damit einer der ersten SoziologInnen, die eine ökonomische und eine soziale Schichtung der Gesellschaft unterscheiden, wenn diese auch theoretisch unverbunden bleiben.¹⁷²

Doch auch wenn schon Max Weber und Zeitgenossen das Vokabular der heutigen Lebensstilforschung verwendeten und sich auch neuere Ansätze zur Erforschung sozialer Ungleichheit auf sie beziehen (s.u.), kann nicht von einer durchgängigen Forschungstradition gesprochen werden. ‚Lebensstil‘ kann vielmehr als eine Kategorie der sozialen Differenzierung betrachtet werden, deren Karriere sich zwar bis zu Max Weber, Georg Simmel u.a. zurückverfolgen lässt, die aber in den 1980er Jahren gewissermaßen wiederentdeckt wurde.¹⁷³ Insgesamt betrachtet weist der Forschungsstand eine geringe Verbindlichkeit

167 Vgl. A. Appadurai: *Modernity at Large*, S. 32 und Ulf Hannerz: *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, New York: Columbia University Press 1992, S. 262.

168 Vgl. Werner Georg: *Soziale Lage und Lebensstil. Eine Typologie*, Opladen: Leske & Budrich 1998, S. 60.

169 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, 2. Halbband, Tübingen: Mohr 1976, S. 538, Hervorhebung im Original.

170 Ebd., S. 535, Hervorhebung im Original.

171 Dirk Konietzka: *Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext. Ein theoretischer und empirischer Beitrag zur Analyse soziokultureller Ungleichheiten*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 18. Vgl. M. Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 537.

172 Vgl. W. Georg: *Soziale Lage und Lebensstil*, S. 63.

173 Vgl. D. Konietzka: *Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext*, S. 18f.

auf. Zahllose Untersuchungen haben sich damit befasst, Gruppierungen von Personen zu Lebensstilen zusammenzufassen. Dabei ergeben sich „fast ebenso viele Klassifikationen wie spezifische Forschungsansätze“, nicht jedoch „eine mehrfache Wiederholung gleicher oder ähnlicher Ergebnisse verschiedener Klassifikationen oder genetischer Analysen von Lebensstilen“.¹⁷⁴ Es ist deshalb ausdrücklich nicht Ziel der vorliegenden Arbeit, einen weiteren Lebensstil auffindig zu machen oder zu kreieren. Die theoretischen Grundlagen der Lebensstilforschung können aber für die Erschließung des Phänomens türkische populäre Musik in Deutschland nutzbar gemacht werden.

Der vielleicht am meisten diskutierte Autor der Lebensstilforschung ist Pierre Bourdieu. Sein Hauptwerk „Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“ betrachtet die französische Gesellschaft der 1960er Jahre, erschien aber erst 1987 auf Deutsch. Es stellt bis heute den am umfassendsten ausgearbeiteten theoretischen Ansatz zur Erschließung von Lebensstilen dar. Die Studie besticht durch die Verknüpfung von anspruchsvoller Theorie und Empirie und die Fülle und Prägnanz von Aussagen zu Kultur und Gesellschaft. Nach Bourdieu stellen Lebensstile ein Medium zur Reproduktion der Klassengesellschaft dar. Mit dieser Perspektive „ist ein Zugang zur theoretischen Bestimmung des Lebensstilbegriffs gewiesen, mit dem der bisher vorherrschende rein beschreibende Charakter der diversen Begriffe und Konzepte aufgebrochen werden kann.“¹⁷⁵ Der Tenor, der die „feinen Unterschiede“ durchzieht, ist der Zusammenhang von Kultur, Macht und sozialer Ungleichheit. Kultur ist „keine unschuldige Sphäre“, sondern vielmehr das entscheidende Medium zur Reproduktion von Klassenstrukturen.¹⁷⁶

Bourdieu sieht die gesellschaftlich anerkannte Hierarchie der Künste in Übereinstimmung mit der gesellschaftlichen Hierarchie ihrer KonsumentInnen. Deshalb biete sich „Geschmack als bevorzugtes Merkmal von ‚Klasse‘ an.“¹⁷⁷ Bourdieu führt dabei die Weber'sche Unterscheidung von Klasse und Stand weiter. Es wurde bereits erläutert, dass Weber Klassen in Verhältnis zu ihren „Beziehungen zur Produktion und zum Erwerb der Güter“ gliedert, Stände „nach den Prinzipien ihres Güterkonsums in Gestalt spezifischer Arten von ‚Lebensführung‘.“¹⁷⁸ Nach Bourdieu kommt „der Klassencharakter erst dann sichtbar zum Vorschein [...], wenn ökonomische Unterschiede symbolisch über-

174 Hartmut Lüdtke: *Expressive Ungleichheit. Zur Soziologie der Lebensstile*, Opladen: Leske & Budrich 1989, S. 103, vgl. D. Konietzka: *Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext*, S. 23.

175 Andreas Klocke: *Sozialer Wandel, Sozialstruktur und Lebensstile in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt/Main: Lang 1993 (Beiträge zur Politikwissenschaft; 54), S. 13.

176 Hans-Peter Müller: *Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kultursoziologie Pierre Bourdieus*, in: M. Rainer Lepsius/Friedhelm Neidhardt/Johannes Weiss: *Kultur und Gesellschaft* (Sonderband 27), Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 162-190, S. 162.

177 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 18.

178 M. Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 538, Hervorhebung im Original.

setzt werden in soziale Klassifikationen und prestigedifferenzierte Lebensstile.“¹⁷⁹ Bourdieu betont den Zusammenhang von Klasse und *Klassifikation*. Er entwickelt einen dreidimensionalen Klassenbegriff:

„Eine soziale Klasse ist definiert weder durch *ein* Merkmal (nicht einmal das am stärksten determinierende wie Umfang und Struktur des Kapitals, noch durch eine *Summe* von Merkmalen (Geschlecht, Alter, soziale und ethnische Herkunft [...])). Eine soziale Klasse ist vielmehr definiert durch die *Struktur der Beziehungen zwischen allen relevanten Merkmalen*, die jeder derselben wie den Wirkungen, welche sie auf die Praxisformen ausübt, ihren spezifischen Wert verleiht.“¹⁸⁰

Bourdieu weist darauf hin, dass es sich immer nur um *konstruierte* Klassen handeln kann.¹⁸¹ Darüber hinaus sind Bourdieus soziale Klassen hochgradig relational. Die Position eines Individuums innerhalb einer Klasse und die Position einer Klasse im weiteren sozialen Raum wird immer nur in Abgrenzung oder Gegenüberstellung zu einem Gegenpol deutlich.¹⁸² Sie lässt sich deshalb nicht allein analysieren, sondern immer nur in Beziehung zu weiteren AkteurInnen.¹⁸³

Geschmack – das bevorzugte Merkmal von Klasse – wird dabei nicht als die Summe freier ästhetischer Entscheidungen gesehen, sondern als das Produkt primär des Ausbildungsgrades, sekundär der sozialen Herkunft.¹⁸⁴ Gleichzeitig fungiert Geschmack als „eine Art gesellschaftlicher Orientierungssinn“.¹⁸⁵ Er stelle ein Vermögen dar, mit sozialen Differenzen umzugehen, da er spüren oder erahnen lasse, „was auf ein bestimmtes Individuum mit einer bestimmten sozialen Position voraussichtlich zukommt und was nicht, und untrennbar damit verbunden, was ihm entspricht und was nicht“.¹⁸⁶ So

„lenkt der Geschmack die Individuen mit einer jeweiligen sozialen Stellung sowohl auf die auf ihre Eigenschaften zugeschnittenen sozialen Positionen als auch auf die praktischen Handlungen, Aktivitäten und Güter, die ihnen als Inhaber derartiger Positionen entsprechen, zu ihnen ‚passen‘.“¹⁸⁷

Wie nun Geschmack entsteht und weiter gefasst, wie Praxisformen erzeugt werden, erklärt das Habituskonzept. Der Begriff ‚Habitus‘ findet sich bereits bei

179 H.-P. Müller: Kultur, Geschmack und Distinktion, S. 170.

180 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 182, Hervorhebung im Original. Das Kapitalkonzept Bourdieus wird weiter unten ausführlich erläutert.

181 Vgl. Ebd., S. 182f.

182 Auch bei Bourdieu finden sich die Begriffe *sozialer Raum* und *soziales Feld*. Inhalt und Verhältnis der Begriffe zueinander sind allerdings nicht immer eindeutig, vgl. H.-P. Müller: Kultur, Geschmack und Distinktion, S. 181. An dieser Stelle wird *sozialer Raum* von mir in einem landläufigen Sinn und vergleichbar dem Sinn bei T. Faist: Grenzen überschreiten, S. 14f. (s.o.) benutzt.

183 Vgl. W. Georg: Soziale Lage und Lebensstil, S. 69.

184 Vgl. P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 18.

185 Ebd., S. 728.

186 Ebd.

187 Ebd.

Max Weber u.a. Bei Bourdieu kommt ihm aber eine unvergleichlich zentrale Bedeutung zu.¹⁸⁸ Der Habitus stellt das funktionale Bindeglied zwischen sozialen Verhältnissen und individueller Lebensweise dar, denn er ist das „Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen“.¹⁸⁹ Bourdieu geht davon aus, dass „soziale Akteure mit systematisch strukturierten Anlagen ausgestattet sind, die für ihre Praxis – und ihr Denken über die Praxis – konstitutiv sind.“¹⁹⁰ Bourdieus Individuen sind stets von der Gesellschaft geprägt, und diese Prägung fließt in alle gegenwärtigen und zukünftigen Handlungen ein, wobei sie aber nicht unveränderlich ist. Der Habitus ist die Inkorporation der persönlichen Existenzbedingungen, die diese Bedingungen wiederum bewirkt und reproduziert.¹⁹¹ Habitus sind handlungsgenerierende „Systeme dauerhafter *Dispositionen*, strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken“.¹⁹² Die durch den jeweiligen Habitus erzeugten Praxisformen ergeben einen Lebensstil:

„Insofern unterschiedliche Existenzbedingungen unterschiedliche Formen des Habitus hervorbringen, d.h. Systeme von Erzeugungsmustern, die kraft einfacher Übertragungen auf die unterschiedlichsten Bereiche der Praxis anwendbar sind, erweisen sich die von den jeweiligen Habitus erzeugten Praxisformen als systematische Konfigurationen von Eigenschaften und Merkmalen und darin als Ausdruck der Unterschiede, die, den Existenzbedingungen in Form von Systemen differenzieller Abstände eingegraben und von den Akteuren mit den erforderlichen Wahrnehmungs- und Beurteilungsschemata zum Erkennen, Interpretieren und Bewerten der relevanten Merkmale *wahrgenommen*, als Lebensstile fungieren.“¹⁹³

Stark vereinfacht gesagt ist der Habitus der Ausdruck „für die Übersetzung ökonomischer Zwänge in die scheinbare Freiheit eines Lebensstils“.¹⁹⁴ Nach Bourdieu realisiert der Habitus genau den Lebensstil, der objektiv, also im Hinblick auf zur Verfügung stehende Ressourcen, wie subjektiv, also im Hinblick auf die angelegten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata, mit den Existenzbedingungen vereinbar ist, und verleiht diesem Lebensstil seinen Sinn. Der Habitus wird deutlich in einem Gespür „für das Schickliche und das Unschickliche“.¹⁹⁵ Geschmack ist damit kein Resultat beliebiger subjektiver ästhetischer

188 Vgl. Markus Schwingel: Bourdieu zur Einführung, Hamburg: Junius 1995 (Zur Einführung; 115), S. 54.

189 Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 165.

190 M. Schwingel: Bourdieu zur Einführung, S. 55.

191 „Inkorporation der persönlichen Existenzbedingungen“ ist im Bourdieu'schen Duktus die Inkorporation von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital, über das jeder Mensch in individueller Zusammensetzung verfügt. Das Kapitalkonzept Bourdieus wird weiter unten ausführlich erläutert.

192 P. Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis, S. 165, Hervorhebung im Original.

193 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 278f., Hervorhebung im Original.

194 H.-P. Müller: Kultur, Geschmack und Distinktion, S. 182.

195 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 392.

Bewertungen, sondern sozialstrukturell bedingt.¹⁹⁶ Geschmack ist bei Bourdieu deshalb ein Mechanismus, der aus der so häufig angeführten Not eine Tugend macht. Er bewirkt, dass „man hat, was man mag, weil man mag, was man hat, nämlich die Eigenschaften und Merkmale, die einem de facto zugeteilt und durch Klassifikation de jure zugewiesen werden.“¹⁹⁷ Not ist dabei nicht nur faktische materielle Not, sie ist eine relative Not: So kann beispielsweise ein finanziell gut gestellter Unternehmer durchaus im Vergleich zu einer Hochschullehrerin Not an Bildung leiden.

Nach der Bourdieu'schen Konzeption ist jede Akteurin und jeder Akteur gesellschaftlich geprägt, wenn sich diese Ausprägung auch verändern kann. Der Habitus ist auch nicht das ausschließliche Prinzip, nach dem AkteurInnen handeln, sondern ein Prinzip der Produktion von Praktiken unter anderen. Für Bourdieu ist der Mensch aber alles andere als kulturell autonom.¹⁹⁸

Bourdieu wurde und wird in Deutschland lebhaft diskutiert. So kritisieren AutorInnen beispielsweise, dass die soziale Herkunft bei Bourdieu zentral sei, dass er aber der Familie großen Einfluss nur zuschreibe, diesen jedoch nicht weiter untersuche. Es wurde bereits angedeutet, dass auch Bourdieu von einem *sozialen Raum* spricht. Dieser wird als nicht ausreichend ausformuliert angesehen.¹⁹⁹ Vor allem aber wird immer wieder angemerkt, eine Übertragung der Bourdieu'schen Ergebnisse, die auf empirischem Material aus dem Frankreich der 1960er Jahre basieren, auf eine aktuelle deutsche Gesellschaft sei unzulässig, u.a. im Hinblick auf eine zunehmende sozialstrukturelle Ausdifferenzierung und neu entstehende soziale Ungleichheiten.²⁰⁰ Das Bourdieu'sche Habitus-Konzept ist aber m.E. derart fundiert und seine Konzeption insgesamt so relational angelegt, dass sie auch in einem aktuellen deutschen Kontext Erklärungskraft besitzen.

Bei aller Kritik erweisen sich zwei zentrale Konzepte der Bourdieu'schen Kultur- und Gesellschaftstheorie für diese Arbeit als besonders wertvoll: Der erweiterte Kapitalbegriff und die Distinktion. Nach Bourdieu ist Kapital allgemein „akkumulierte Arbeit, entweder in Form von Materie oder in verinnerlichter, ‚inkorporierter‘ Form.“²⁰¹ Die gemeinhin vorherrschende Vorstellung von Kapital ist wirtschaftswissenschaftlicher Natur. Nach Bourdieu reduziert sie „die Gesamtheit der gesellschaftlichen Austauschverhältnisse auf den bloßen Warentausch, der objektiv und subjektiv auf Profitmaximierung ausgerichtet und vom (ökonomischen) *Eigennutz* geleitet ist.“²⁰² Ein derartiger Kapitalbegriff erklärt aber „implizit alle anderen Formen sozialen Austausches zu nicht-

196 Vgl. M. Schwingel: Bourdieu zur Einführung, S. 110.

197 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 286.

198 Vgl. D. Konietzka: Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext, S. 84.

199 Vgl. H.-P. Müller: Kultur, Geschmack und Distinktion, S. 181f.

200 Vgl. D. Konietzka: Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext, S. 85.

201 Pierre Bourdieu: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: Reinhard Kreckel (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen: Schwartz 1983 (Soziale Welt, Sonderband; 2), S. 183-198, S. 183.

202 Ebd., S. 184, Hervorhebung im Original.

ökonomischen, *uneigennütigen* Beziehungen.⁴⁴²⁰³ Doch auch vermeintlich unverkäufliche Dinge haben ihren Preis. Damit tragen sie objektiv ökonomischen Charakter, auch wenn dieser nicht erkannt oder gar verschleiert wird. Nach Bourdieu kann Kapital deshalb dreierlei grundlegender Natur sein: Nicht nur ökonomischer, sondern auch kultureller und sozialer. Das ökonomische Kapital ist dabei das Kapital im landläufigen Sinne wie Geld oder Besitz an Produktionsmitteln und Immobilien. Handelt es sich nicht um Geld, ist es unmittelbar in Geld konvertierbar. Ökonomisches Kapital findet sich im Eigentumsrecht institutionalisiert.²⁰⁴

Kulturelles Kapital kann drei Formen tragen; es kann inkorporiertes, objektiviertes oder institutionalisiertes Kapital sein. Inkorporiertes kulturelles Kapital ist weitgehend mit Bildung gleichzusetzen und findet sich institutionalisiert in Bildungstiteln. Es ist körpergebunden und setzt eine Verinnerlichung voraus. Es kann nur persönlich, nicht aber stellvertretend durch eine andere Person erworben werden, und erfordert in jedem Fall Zeit. Die starke Körpergebundenheit inkorporierten kulturellen Kapitals äußert sich auch darin, dass es nicht kurzfristig veräußert, also beispielsweise verkauft oder vererbt werden kann. Die Weitergabe inkorporierten kulturellen Kapitals erfolgt langfristig, zum Beispiel durch die Kindererziehung.

Objektiviertes kulturelles Kapital findet sich in Form von Büchern, Gemälden etc. In dieser Form ist es ebenso zu übertragen wie ökonomisches Kapital. Allerdings ist nur das Eigentum übertragbar. Die kulturellen Fähigkeiten, die das Lesen eines Buches oder das Genießen eines Gemäldes erfordern, müssen als inkorporiertes Kapital erworben werden. Umgekehrt setzt die kulturelle Aneignung eines Gemäldes o.Ä. nicht seinen Besitz voraus. Ebenso verhält es sich mit dem Eigentum an Produktionsmitteln: Es genügt ökonomisches Kapital, um beispielsweise Maschinen zu besitzen. Sie einzusetzen oder zu bedienen erfordert aber auch inkorporiertes kulturelles Kapital, über das man entweder selbst verfügen muss oder das man sich nutzbar zu machen in der Lage sein muss.

Die dritte Erscheinungsform kulturellen Kapitals ist das institutionalisierte. Institutionalisiert wird es insbesondere in Form von Bildungstiteln. So stellt das institutionalisierte kulturelle Kapital eine Vergleichbarkeit zwischen seinen TrägerInnen her: AutodidaktInnen müssen sich gegen AbsolventInnen beweisen, deren Kompetenzen per Titel quasi garantiert sind. Die Besonderheit des Bildungstitels liegt darin, dass er nicht übertragbar, beispielsweise vererbbar wie der Adelstitel ist, und (im Idealfall) nicht käuflich. So kann er nur durch einen Aufwand an Zeit und Mühe erworben werden. Der Wert eines Titels hängt aber immer auch von seiner Seltenheit ab. Steigende Bildungsteilhabe führt so entgegen den Erwartungen an diese Titel nicht zwangsläufig zu steigendem kulturellem Kapital.

Die dritte Grundform des Kapitals im Bourdieu'schen Sinne ist das soziale Kapital. Dabei handelt es sich um „die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr

203 Ebd., Hervorhebung im Original.

204 Vgl. ebd., S. 185. Im Folgenden vgl. ebd., passim.

oder weniger institutionalisierten *Beziehungen* gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind“.²⁰⁵ Das soziale Kapital eines Menschen hängt vom Ausmaß seiner Beziehungen ab, aber auch von dem ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapital, über das diejenigen verfügen, mit denen er in Beziehung steht. Es ist damit nicht allein an das Individuum gebunden, sondern beruht auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe: „Das Gesamtkapital, das die einzelnen Gruppenmitglieder besitzen, dient ihnen allen gemeinsam als Sicherheit“ und verleiht ihnen Kreditwürdigkeit im weitesten Sinne des Wortes.²⁰⁶ Dabei ist der Nutzen, der sich aus der Zugehörigkeit zu einer Gruppe ergibt, gleichzeitig die Grundlage für die Solidarität, die diesen Nutzen möglich macht. Die Existenz von solchen Beziehungsnetzen ist aber keine natürliche soziale Selbstverständlichkeit: Beziehungsnetze sind „das Produkt individueller oder kollektiver Investitionsstrategien, die bewußt oder unbewußt auf die Schaffung und Erhaltung von Sozialbeziehungen gerichtet sind, die früher oder später einen unmittelbaren Nutzen versprechen.“²⁰⁷ Für ihren Erhalt müssen Zeit und Geld investiert werden, beispielsweise in Form von Aufmerksamkeit, Besuchen oder Geschenken. Dabei besteht immer die Gefahr, dass eine daraus entstehende Schuldverpflichtung nicht anerkannt wird.

Die verschiedenen Kapitalien sind prinzipiell konvertibel, es muss aber ein mehr oder weniger großer Aufwand an Transformationsarbeit geleistet werden. Bestimmte Güter oder Dienstleistungen können ohne Verzögerung oder sekundäre Kosten durch ökonomisches Kapital erworben werden. Andere aber können nur erworben werden, wenn soziales Beziehungs- oder Verpflichtungskapital vorhanden ist. Solche Beziehungen und Verpflichtungen können aber nur dann kurzfristig und zeitlich punktgenau eingesetzt werden, wenn sie über lange Zeit gepflegt und etabliert wurden. Damit liegt einerseits allen Kapitalarten das ökonomische Kapital zugrunde. Andererseits können kulturelles und soziales Kapital nicht nur auf ökonomisches Kapital zurückgeführt werden.

Nach Bourdieu ist die Logik der Kapitalien nur zu verstehen, wenn man zwei einander entgegengesetzte und einseitige Betrachtungsweisen bekämpft: Zum einen einen „Ökonomismus“, „der alle Kapitalformen für letztlich auf ökonomisches Kapital reduzierbar hält und deshalb die spezifische Wirksamkeit der anderen Kapitalarten ignoriert“, und zum anderen einen „Semiologismus“, der soziale Austauschbeziehungen auf Kommunikationsphänomene reduziere und „die brutale Tatsache der universellen Reduzierbarkeit auf die Ökonomie“ ignoriere.²⁰⁸

Die Position eines Menschen innerhalb seiner sozialen Klasse und des weiteren sozialen Raums wird bestimmt durch den Umfang und die individuelle Zusammensetzung seines Kapitals – Kapital ist damit mit Macht gleichzusetzen. Leider arbeitet Bourdieu nicht aus, wie dies im Hinblick auf Ethnizität zu denken ist, und deutet lediglich an, dass Ethnizität in dieser Hinsicht auf Klasse

205 Ebd., S. 190, Hervorhebung im Original.

206 Ebd., S. 191.

207 Ebd., S. 192.

208 Ebd., S. 196.

reduziert werden könne.²⁰⁹ In dem Migrationskontext, in dem die vorliegende Arbeit angesiedelt ist, finden sich besondere Kapitalstrukturen. Im Hinblick auf das ökonomische Kapital hat sich die Ausstattung der türkischen Bevölkerung seit Beginn der VertragsarbeiterInnenanwerbung erheblich verändert. Während sie zunächst kaum mit ökonomischem Kapital ausgestattet war, konnte sie im Laufe der Zeit Kapital akkumulieren. Da sich das Sparverhalten der türkischen Bevölkerung grundlegend gewandelt hat, ist weniger Kapital durch Sparen gebunden und kann freigesetzt werden. Im Hinblick auf das soziale und kulturelle Kapital hat es den Anschein, dass diese in erheblichem Umfang vorhanden sind, sie aber außerhalb der türkischen Bevölkerung an Wert einbüßen und nur mit deutlich höherem Transformationsaufwand genutzt werden können.

Im Hinblick auf das kulturelle Kapital findet sich auf türkischer Seite häufig die Aussage, ein Türke/eine Türkin müsse für die gleiche Anerkennung Besseres leisten als ein Deutscher/eine Deutsche, oder müsse für die gleiche Stellung eine bessere Qualifikation aufweisen. Hinzu kommt hier, dass Angehörige einer ethnischen Gruppe häufig über erhebliches exklusives, d.h. ethnisches kulturelles Kapital verfügen, dass überhaupt nicht gewürdigt wird, beispielsweise Fremdsprachenkenntnisse.²¹⁰ Gerade die im Mittelpunkt der Arbeit stehenden türkischen Jugendlichen akkumulieren stetig ökonomisches und kulturelles Kapital, Letzteres insbesondere in Form von deutschen Bildungsabschlüssen. Empirisch betrachtet erweist sich offenbar die Akkumulation von sozialem Kapital als sehr schwierig.

Neben dem erweiterten Kapitalbegriff ist das Bourdieu'sche Konzept der Distinktion für diese Arbeit wertvoll. Distinktion meint die Unterscheidung, die Abgrenzung und Abhebung von anderen. Ästhetische Entscheidungen bieten die Möglichkeit, sich von anderen, Einzelnen wie Gruppen, abzusetzen. Über sie werden gesellschaftliche Unterschiede und damit die Position des Einzelnen oder einzelner Gruppen im sozialen Raum ausgedrückt.²¹¹ Distinktive Phänomene haben längst Einzug in die Umgangssprache gehalten: Der Begriff ‚Statussymbol‘ beschreibt, wie Stil sozioökonomische Unterschiede ausdrückt.²¹² Die Möglichkeiten und Gelegenheiten zu Distinktion sind zahllos:

„Ob Getränke (verschiedene Mineralwasser, Weine, Aperitifs) oder Autos, Zeitungen, Wochenzeitschriften, Ferienorte und Ferienformen, Hauseinrichtung und Gartengestaltung, ganz zu schweigen von politischen Programmen: jedem dieser Bereiche sind jene distinktiven Merkmale beigegeben, mit deren Hilfe die grundlegenden gesellschaftlichen Unterschiede [...] zum Ausdruck gebracht werden können [...]. Es liegt

209 Vgl. John R. Hall: *The Capital(s) of Cultures. A Nonholistic Approach to Status Situations, Class, Gender and Ethnicity*, in: Marcel Fournier/Michèle Lamont (Hg.): *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago: University of Chicago Press 1992, S. 257-285, S. 269.

210 Vgl. ebd., S. 271.

211 Vgl. P. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 107 und S. 111.

212 Vgl. Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Campus 2000, S. 110.

auf der Hand, welche nahezu unerschöpfliche Fülle an Möglichkeiten die Gesamtheit dieser Einzelbereiche dem Streben nach Unterscheidung an die Hand gibt.“²¹³

Dieses Streben nach Distinktion ermöglicht nicht nur eine Verortung im sozialen Raum, indem sie Zugehörigkeiten und Abgrenzungen schafft. Distinktion kann darüber hinaus das Gefühl vermitteln, ‚etwas Besonderes‘ zu sein, und Felder eröffnen, in denen Kompetenz bewiesen und zur Geltung kommen kann. So bereitet es beispielsweise als GastgeberIn Vergnügen, einen ‚guten‘ oder, noch besser, den ‚richtigen‘ Wein zu einem Abendessen auszuwählen und so Geschmack und Kompetenz zu beweisen, oder als Gast, diesen nach seinen Qualitäten zu bestimmen. Im Hinblick auf Wein dürften diese Kompetenz und das damit verbundene Vergnügen weitgehend anerkannt sein. Ebenso verhält es sich aber auch im Hinblick auf – auch populäre – Musik. Besucht man ein Konzert einer noch unbekannteren Gruppe, kann man sich als etwas Besonderes

- 213 P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 355. In dieser Aufzählung fehlt die Musik als Möglichkeit der Distinktion. An anderer Stelle schreibt Bourdieu Musik aber erhebliches distinktives Potenzial zu: „Man braucht sich nur vor Augen zu führen, daß es keine Praxis gibt, die stärker klassifizierend, distinktiv, das heißt enger an die soziale Klasse und den Besitz von Bildungskapital gebunden ist als der regelmäßige Konzertbesuch oder das Spielen eines Musikinstruments [...], und man versteht, daß das Konzert bestens geeignet war, eine der großen bürgerlichen Weihehandlungen zu werden“, ders.: Soziologische Fragen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 148. Bourdieu sieht eine besondere Schwierigkeit darin, Musik zu behandeln, denn sie sei „die ‚reine‘ Kunst schlechthin. Da sie jenseits aller Worte ist, sagt die Musik nichts und *hat nichts zu sagen* [...]“. Die Musik stellt die radikalste, absoluteste Form jener Negierung der Welt und insbesondere der sozialen Welt dar, die in jeder Form von Kunst realisiert wird“, ebd., S. 147f., Hervorhebung im Original. Sie sei die „mystischste“, „geistigste“ oder vielleicht auch schlicht die „körperlichste“ Form der Kunst, und deshalb „dürfte es wohl keinen Geschmack geben – mit Ausnahme vielleicht des Eßgeschmacks –, der tiefer im Körper verwurzelt wäre als der Musikgeschmack“, ebd., S. 148. Deshalb seien Menschen über ihren Musikgeschmack ‚klassifizierbar‘ und in ihm besonders empfindlich, vgl. ebd., S. 148 und S. 150. Im Hinblick auf populäre Musik geht diese Arbeit davon aus, dass sie vielfältige Distinktionsmöglichkeiten bietet, dass ihr aber der Charakter eines Kapitals im Bourdieu’schen Sinne weitgehend abgesprochen wird, da zumeist kein ökonomischer Nutzen offensichtlich wird. Diese Schwäche des Bourdieu’schen Kapitalkonzeptes sieht auch John Fiske, vgl. ders.: *Die kulturelle Ökonomie des Fantums*, in: SpoKK (Hg.): *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim: Bollmann 1997, S. 54–69, S. 56f. Wenn populäre Musik auch kein anerkanntes Distinktionsmittel ist, so ist sie es doch vollwertig: „Musikgeschmack, Wissen über und Einstellungen zur Popmusik repräsentieren ein kulturelles Kapital, dessen Investition bislang zwar nur sehr begrenzt ökonomischen Nutzen verspricht, jedoch in gleicher Weise wie seine legitime Konkurrenz das Lancieren von Distinktionsstrategien und die Realisierung von Distinktionsgewinnen erlaubt.“, Ralf Hinz: *Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 14. Vgl. J. Fiske: *Kulturelle Ökonomie*, S. 56.

fühlen, weil man diese Gruppe kennt und nicht zur breiten, „unwissenden Masse“ gehört. Stößt man auf eine ‚gute‘ CD und stellt diese bei einem gemütlichen Beisammensein mit dem Freundeskreis vor, kann man dessen Ansehen ernten. Distinktion bereitet damit erhebliches Vergnügen.

Idealtypisch gesehen finden sich zwei entgegengesetzte Extrempositionen in der Lebensstilforschung. Die eine sieht Lebensstile durch die äußeren Umstände bestimmt, in die ein Individuum eingebunden ist, sieht sie bestimmt durch schichtenspezifische Momente wie das Einkommen, das Bildungsniveau und die soziale Herkunft. Dieser Vorstellung hängt auch Bourdieus Theorie an. Aber insbesondere seit der Soziologe Ulrich Beck in seiner „Risikogesellschaft“ (erschienen 1986) die *Individualisierungsthese* aufgestellt hat, hat sich eine Gegenauffassung zu dieser Vorstellung herausgebildet. Individualisierung bedeutet hier, dass der Mensch im Verlauf der Moderne immer stärker aus Gruppenbindungen herausgelöst wird und das individuelle Subjekt an größerer Bedeutung gewinnt; das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft erlangt eine „neue Unmittelbarkeit“:²¹⁴ „Das Selbst wird aus den traditionellen Einbettungen, aus ganzheitlichen Lebenszusammenhängen und religiös überwölbten Verortungen entlassen.“²¹⁵ Beck zufolge verlieren so horizontale Schichtungen ihre sozial-integrative Bedeutung. Ungleiche Konsumstile resultieren nicht aus Grenzziehungen zwischen Klassenwelten, sondern treten an ihre Stelle und haben „bei aller demonstrativer Unterschiedlichkeit – die klassenkulturellen Attribute abgelegt“.²¹⁶ Von dieser Warte aus werden Lebensstile als Produkte einer völligen Wahlfreiheit der Individuen gesehen. Dieser Ausrichtung ist Gerhard Schulze zuzuordnen. Sein sehr umfangreiches Werk „Die Erlebnisgesellschaft“ (erschienen 1993) hat den Anspruch, eine „Kultursoziologie der Gegenwart“ zu sein, und geht damit wie Bourdieu über die Beschreibung von Lebensstilen weit hinaus.²¹⁷ Schulze bezieht sich ausdrücklich auf Bourdieu, allerdings vor allem kontrastierend.

Ausgangspunkt der „Erlebnisgesellschaft“ ist die Annahme, Deutschland habe sich in den letzten Jahrzehnten von einer *Knappheitsgesellschaft* zu einer *Überflusgesellschaft* gewandelt. Durch einen allgemeinen Wohlstand hätten sich die in der Knappheitsgesellschaft bedingten sozioökonomisch strukturierten Klassenmilieus aufgelöst.²¹⁸ Die Überwindung von Knappheitsproblemen habe dazu geführt, dass sich die *normale existentielle Problemdefinition* der

214 W. Georg: Soziale Lage und Lebensstil, S. 16.

215 Johannes Moser: *Kulturanthropologische Jugendforschung*, in: Ders. (Hg.): Jugendkulturen. Recherchen in Frankfurt am Main und London, Frankfurt/Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 2000 (Kulturanthropologie-Notizen; 66), S. 11-57, S. 34.

216 Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 125.

217 Vgl. D. Konietzka: Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext, S. 86f. Empirische Grundlage der „Erlebnisgesellschaft“ sind 1014 standardisierte Interviews, die im Jahre 1985 bei einer repräsentativen Auswahl der Bevölkerung der Stadt Nürnberg durchgeführt wurden, vgl. G. Schulze: Erlebnisgesellschaft, S. 592f.

218 Vgl. D. Konietzka: Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext, S. 87.

Menschen gewandelt habe. Damit ist die „übergeordnete subjektive Sinngebung des Handelnden, die sich wie ein roter Faden durch das Leben zieht“, gemeint.²¹⁹ Da sich die Menschen nicht länger mit Implikationen von Knappheit auseinander setzen müssten, sei an die Stelle einer Außenorientierung, die sich auf „existentielle Probleme der materiellen Versorgung und Reproduktion“ konzentrierte, eine Innenorientierung getreten, die „das Subjekt selbst ins Zentrum des Denkens und Handelns“ stelle.²²⁰ Diese Innenorientierung rücke das „Erleben des Lebens“ ins Zentrum.²²¹ In der Erlebnisgesellschaft werden Entscheidungen der Ausgestaltung des Lebens deshalb allein nach dem Erlebniswert der vorhandenen Alternativen getroffen. Was unter ‚Erlebnis‘ zu verstehen ist, wird allerdings nicht näher bestimmt. Die Gesamtheit des Lebens werde ästhetisiert, um die Qualität von ‚Erlebnissen‘ zu steigern. An diesem Punkt setzt eine deutliche Kritik an Schulzes „Erlebnisgesellschaft“ an. Schulzes Perspektive sei die der ‚ModernisierungsgewinnerInnen‘, die aber nur einen Teil der Bevölkerung ausmachen.²²² Er blende die Bedeutung sozialer Ungleichheit aus, und dies trotz der Wiederkehr größerer sozialer Gegensätze insbesondere seit 1989: „Gerhard Schulze indes entwirft eine Kultursoziologie über Leute, die Geld ausgeben, aber keines verdienen müssen. Daher dürfen sie ihre Erlebnisse wählen, brauchen aber keine zu ertragen.“²²³ Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere Schulzes breitere Sicht von Stil interessant. Er definiert Stil allgemein als „die Gesamtheit der Wiederholungstendenzen in den alltagsästhetischen Episoden eines Menschen“.²²⁴ Dem Stil kommen in der Erlebnisgesellschaft drei Funktionen zu, 1. die Sicherung des Erlebens, 2. die Abwehr von Unsicherheiten und 3. die Sicherung der Identifizierbarkeit.

1. Zeichen bedürfen einer „Ähnlichkeit alltagsästhetischer Episoden“, um überhaupt eine Bedeutung erlangen und behalten zu können. Stil wird damit zu einer Notwendigkeit. Als Beispiel für die Abhängigkeit des Erlebens von der Wiederholung führt Schulze das Musikhören an. Erst bei mehrmaligem Anhören erschließe sich der ganze Erlebnisgehalt eines Musikstückes. Daraus schließt er verallgemeinernd: „Erlebnistiefe braucht Erlebnistraining.“²²⁵
2. Stil kann entlasten, weil er Handlungsroutinen ermöglicht. Dies sei „vor allem dann anzunehmen, wenn eingefahrene kollektive Muster kopiert wer-

219 G. Schulze: Erlebnisgesellschaft, S. 232.

220 D. Konietzka: Lebensstile im sozialstrukturellen Kontext, S. 87 und G. Schulze: Erlebnisgesellschaft, S. 35.

221 G. Schulze: Erlebnisgesellschaft, S. 33.

222 Vgl. Harald Funke: *Erlebnisgesellschaft*, in: Georg Kneer/Armin Nassehi/Markus Schroer (Hg.): *Soziologische Gesellschaftsbegriffe. Konzepte moderner Zeitdiagnosen*, München: Fink 2000, S. 305-331, S. 324.

223 Sighard Neckel: *Krähwinkel und Kabylei. Mit Pierre Bourdieu durch Deutschlands Kultursoziologie*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9+10/1995 (49), S. 935-942, S. 939.

224 G. Schulze: Erlebnisgesellschaft, S. 103.

225 Ebd., S. 104.

den.²²⁶ Gerade Ratlosigkeit in dieser Hinsicht kann zu besonderem Stilbewusstsein führen.

3. Stil sichert persönliche Identifizierbarkeit, sowohl für die Individuen selbst als auch in den Augen der anderen. Identifizierbarkeit ist aber nur durch Kontinuität möglich: „Erst durch Wiederholung wird für den Handelnden selbst wie für seine Beobachter klar, wer er eigentlich ist.“²²⁷ Haben sich aber Selbst- und Fremdbilder herausgebildet, führen diese zu Erwartungshaltungen, die wiederum alltagsästhetische Wiederholungstendenzen stabilisieren. Das Individuum erlebt Stil somit als Konkretisierung seiner Identität, und Außenstehenden dient er als Anhaltspunkt alltagssoziologischer Einschätzung.²²⁸

Gerhard Schulze differenziert die Bedeutung von Stil weiter aus als Bourdieu. Er unterscheidet drei mögliche, aber nicht konstitutive und nicht ausschließliche Bedeutungsebenen: den Genuss, die Distinktion und die Lebensphilosophie. Der Genuss rückt dabei in der Erlebnisgesellschaft und der damit verbundenen Innenorientierung zunehmend in den Vordergrund. Genuss bestimmt Schulze als *psychophysischen Zustand positiver Wertigkeit*, als angenehme psychophysische Reaktion auf ein alltagsästhetisches Zeichen. Genuss ist damit eng verknüpft mit den körperlichen Reaktionen auf solche Zeichen:

„Ob Bier gut schmeckt oder nicht, ob jemand interessant ist oder langweilig, ob moderne Musik schön ist oder unerträglich, ob die Jacke zum Hemd paßt oder nicht, wissen wir umso genauer, je klarer unsere körperlichen Reaktionen auf diese Wahrnehmungen sind. Was uns indifferent läßt, bleibt immer auch ohne physische Wirkung auf uns.“²²⁹

Schulze plädiert dafür, die simple Begründung ‚weil es mir eben Spaß macht‘ ernster zu nehmen, um Stil zu verstehen. Stattdessen seien ästhetische Theorien aber darum bemüht, den Genuss, den die Erlebenden selbst als Hauptsache empfinden dürften, zu einem Nebeneffekt zu degradieren oder insbesondere seine physische Komponente schlichtweg zu ignorieren.²³⁰

Die zweite mögliche Bedeutungsebene von Stil ist die der Distinktion. Schulze sieht die Kommunikation durch Stile logisch und kognitionspsychologisch der Kommunikation durch Sprache vergleichbar. Schon mit unvermeidlichen Notwendigkeiten wie Frisur und Kleidung setzen Menschen Zeichen. Sie machen damit einerseits deutlich, wer sie sind, machen aber andererseits auch deutlich, wer sie nicht sind. Stil und die damit verbundene Distinktion haben vor allem ein negatives Vorzeichen. So sei es der ‚68er-Generation‘ darauf angekommen, *nicht* zum Establishment gezählt zu werden, ein Bohemien wolle *nicht* als bürgerlich gelten, eine Bürgerstochter *nicht* als liederlich oder schlam-

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Vgl. ebd., S. 103f.

229 Ebd., S. 106.

230 Vgl. ebd., S. 105f.

Fig. Ein wichtiger Schlüssel zu dem, was man ist oder sein möchte, ist damit immer auch, was man eben nicht sein möchte.²³¹

Schulze betrachtet drei Annahmen, die üblicherweise mit Distinktion in Verbindung gebracht werden, als zu restriktiv, und setzt sich damit auch dezidiert von Bourdieu ab. Zum einen sieht er Distinktion nicht zwangsläufig allein von ökonomischen Implikationen wie Beruf, Bildung und Eigentum abhängig. Vielmehr gibt er zu bedenken, dass auch andere Bezugssysteme wie Alter, körperliche Merkmale oder religiöse Überzeugungen denkbar sind. Zum anderen werde angenommen, dass sich Distinktion auf oder gegen ganze Gruppierungen beziehe. Seiner Ansicht nach ist aber auch eine Distinktion ‚gegen den Rest der Welt‘ vorstellbar, in der Stil in erster Linie Widerstand ist. Dabei können sich paradoxerweise Versuche einer höchst individuellen Ästhetisierung wie beispielsweise der Individualtourismus zu Massenbewegungen entwickeln. Schließlich und drittens gingen Vorstellungen von Distinktion zumeist von einer vertikalen Anordnung aus, nach Schulze sollten aber horizontale Distinktionen stärker beachtet werden.²³²

Eine dritte mögliche Bedeutungsebene von Stil ist die der Lebensphilosophie. Unter Lebensphilosophie werden „grundlegende Wertvorstellungen, zentrale Problemdefinitionen, handlungsleitende Wissensmuster über Natur und Jenseits, Mensch und Gesellschaft“ gefasst.²³³ Diese finden sich nach Schulze aber nur unterschwellig, da Stil selbst eine Sprache sei in dem Sinne, dass er für bestimmte Leitbilder stehe. Für die soziale Wirklichkeit sei es damit unerheblich, ob seine Bedeutungen darüber hinaus in Worte gefasst werden oder nicht. Schulze geht davon aus, dass Außenstehenden solche Lebensphilosophien unverständlich sind und auch bleiben sollen, dass ‚Insider‘ aber spüren, welche Werte sie durch ihren Stil ausdrücken, wenn sie zumeist auch nicht auf Anhieb in der Lage seien, diese zu formulieren.²³⁴

In theoretischer Hinsicht nehmen Bourdieu und Schulze konträre Positionen ein. Für Bourdieu implizieren unterschiedliche Stile soziale Ungleichheit. Schulze hingegen leugnet nicht das Bestehen sozialer Ungleichheiten, sieht diese aber nicht länger als strukturbildend an.²³⁵ Beiden Autoren ist aber gemeinsam, dass sie kulturellen Implikationen eine zentrale Rolle für die Identifizierung und Abgrenzung unterschiedlicher sozialer Gruppen zusprechen, und dass sie Stile als Reproduktionsmechanismen der Sozialstruktur betrachten.²³⁶

231 Vgl. ebd., S. 111.

232 Vgl. ebd., S. 110.

233 Ebd., S. 112.

234 Vgl. ebd., S. 112ff.

235 Vgl. H. Funke: Erlebnisgesellschaft, S. 315.

236 Vgl. Annette Spellerberg: Soziale Differenzierung durch Lebensstile. Eine empirische Untersuchung zur Lebensqualität in West- und Ostdeutschland, Berlin: Ed. Sigma 1996, S. 70 und S. 73.

Kritische Betrachtung des Forschungsstandes

Betrachtet man den hier dargelegten Stand der Forschung, so fällt auf, dass ausgerechnet die Disziplin der Musikwissenschaft nicht zur Erschließung der Fragestellung beiträgt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass das musikwissenschaftliche Interesse an populärer Musik insbesondere in Deutschland äußerst begrenzt ist. Die hiesige Musikwissenschaft unterscheidet strikt zwischen ‚E-Musik‘ und ‚U-Musik‘, zwischen ernster Musik und Unterhaltungsmusik. Populäre Musik fällt in den Bereich der U-Musik, die gemeinhin als nicht-wissenschaftswürdig gilt.

Erste Ansätze, wie sich der Nutzung von türkischer Musik in Deutschland zu nähern ist, bietet die Medienforschung. Eine zentrale Frage der Medienforschung ist die nach den Wirkungen von Medien. Sie hat schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Forschungsbereich der Medienwirkungsforschung begründet, der von einem erheblichen Maß an Forschungsaktivitäten geprägt ist. Bis heute existiert aber keine allgemein gültige Theorie zur Wirkung von Medien. Einflussreiche Ansätze wie das Stimulus-Response-Modell und später der Uses-and-Gratifications-Ansatz berücksichtigen ausschnitthaft nur einzelne Aspekte komplexerer medialer Vorgänge. Das Stimulus-Response-Modell klingt in Befürchtungen nach, türkische Musik oder ihre InterpretInnen könnten türkische Jugendliche (mit unerwünschtem Ausgang oder im Sinne einer Gefährdung für die deutsche Gesellschaft) manipulieren. Diese Untersuchung betrachtet, inwieweit dies der Fall ist. Dabei soll das Modell des *intermedialen Transfers* nach Jürgen Fritz herangezogen werden, das versucht, die Einschränkungen des Stimulus-Response-Ansatzes und des Uses-and-Gratifications-Ansatzes zu überwinden. Sollten empirische Phänomene einem Transfer nach Fritz entsprechen, darf dieser aber nicht als zwangsläufig verhaltenswirksam eingestuft werden.

Die Kulturanthropologie beschäftigt sich im Vergleich zu anderen Disziplinen erst seit kurzer Zeit mit Medien, ihre Ergebnisse haben aber die anderer Disziplinen wertvoll ergänzt und erheblich weitergeführt. Tenor der kulturanthropologischen Medienforschung ist, dass es nicht die ProduzentInnen medialer Texte sind, die die ‚Botschaften‘ dieser Texte produzieren, sondern dass jedem Leser und jeder Leserin, jedem Zuschauer und jeder Zuschauerin, kurz jedem einzelnen Menschen, der Medien nutzt, eine erhebliche aktive Rolle bei der Produktion von Bedeutungen zukommt. Damit wird auch die gängige Vorstellung von ‚Publikum‘ als weitgehend homogener Masse hinfällig. Es bedarf qualitativer Herangehensweisen, um mediale Bedeutungsproduktion zu erschließen. Die Aussagekraft quantitativer Untersuchungen muss deshalb hinterfragt werden. Aussagen wie die einer Studie des Bundespresseamtes zur Mediennutzung von türkischen MigrantInnen wie „[D]iejenigen, die ausschließlich türkische Medien nutzen, sind für integrationsspezifische Kommunikationsabsichten kaum (mehr) zugänglich“, oder „[D]iejenigen, die fast nur noch deutsche Medien nutzen, sind längst in der deutschen Gesellschaft angekommen“ sind aber nicht allein in Frage zu stellen, weil sie auf rein quantitativen Erhe-

bungen beruhen.²³⁷ Vielmehr ziehen sie Mediennutzung als einen Maßstab für Integration, Einstellung gegenüber dem deutschen Staat etc. heran, obwohl der Zusammenhang zwischen ihnen bislang nicht angemessen untersucht wurde. Diese Untersuchung betrachtet, ob die plausibel scheinende Deutung Bestand hat, die Nutzung von Medien des Herkunftslandes wäre Ursache oder Folge einer Nicht-Integration in die Aufnahmegesellschaft.

Es ist positiv zu bewerten, dass die Migrationsforschung wie beschrieben einen Perspektivwechsel vollzogen hat. Die vielfältigen Beziehungen, die MigrantInnen zu verschiedenen Ländern aufrechterhalten, werden nicht länger pauschal als integrationshemmend eingeschätzt und weitgehend ignoriert, sondern konstruktiv untersucht. Dennoch werden bislang noch zu wenig die folgenden, dieser Arbeit zugrunde liegenden Annahmen in Betracht gezogen:

Sozialer Erfolg nach den Maßstäben der Aufnahmegesellschaft muss nicht mit einer Assimilierung im Sinne eines Ablegens aller herkunftskulturellen Elemente einhergehen.

Ein Aufgreifen ausgewählter Aspekte der Herkunftskultur kann ein Weg sein, um sich reflektiert in der Aufnahmegesellschaft zu verorten.

Es ist davon auszugehen, dass sich im Rahmen der beschriebenen Entwicklungen in der internationalen Forschung auch die deutsche Migrationsforschung von ihrer stark eingeschränkten Vorstellung von ‚sozial auffälligen‘ oder ‚benachteiligten‘ MigrantInnen lösen wird. Bei aller Euphorie, die die Entdeckung der ‚neuen MigrantInnen‘ bei ForscherInnen ausgelöst hat, besteht aber auch die Gefahr, dass ihre Situation verklärt wird, dass sie beispielsweise, wie es Thomas Faist anführt, zu TrägerInnen eines Widerstands „gegen eine neoliberale Wirtschaftsideologie oder rabiaten Nationalismus“ stilisiert werden.²³⁸ Es gibt auch ‚TransnationalisierungsverliererInnen‘ in großer Zahl, denn nicht jeder Migrant, nicht jede Migrantin ist ein IT-Spezialist oder eine willkommene, hochqualifizierte Wissenschaftlerin. So finden sich beispielsweise unter denjenigen, die in die USA migrieren, gleichzeitig die höchsten und die niedrigsten Grade an formaler Bildung, Hausbesitz, Armut oder Sozialhilfeabhängigkeit. Die wirtschaftlichen Chancen für MigrantInnen haben sich extrem ausdifferenziert.²³⁹ Deshalb gilt es, sowohl das „Bodenpersonal der Globalisierung“ als auch hoch erfolgreiche Migrantengruppen wie die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehenden türkischen Jugendlichen in der Forschung zu berücksichtigen.²⁴⁰

237 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung: Mediennutzung und Integration, S. 54.

238 T. Faist: Grenzen überschreiten, S. 44.

239 Vgl. T. Faist: Jenseits von Nation und Postnation, S. 345f.

240 Sabine Hess: *Bodenpersonal der Globalisierung. Die neue Dienstmädchenfrage: Auch die Hausarbeit wird international – jenseits der Legalität* in: Die Zeit 51/2002, elektronisch unter http://www.zeit.de/2002/51/Essay_Hess vom 6.9.2004.

Der Fluss von Gütern, Informationen, Symbolen und kulturellen Praktiken ist ein zentrales Charakteristikum transnationaler Räume wie dem Deutschland – Türkei. Dieser Fluss führt zu der Frage, ob Transnationalisierungsprozesse zu ‚mehr‘ oder zu ‚weniger‘ Kultur führen. Die vorliegende Untersuchung betrachtet, auf welche Weise türkische Musik und auch ihre Nutzung nach Deutschland gelangen und wie sie hier aufgegriffen werden. Dabei wird von folgender Annahme ausgegangen:

Bei dem Phänomen der türkischen Musik in Deutschland handelt es sich nicht schlicht um ein Replikat der Musik und ihrer Nutzung in der Türkei, vielmehr weist sie eine eigene Dynamik auf.

Das Phänomen weist damit nicht auf Homogenisierungstendenzen von Kultur hin, sondern verhält sich im Sinne von Anthropologen wie Arjun Appadurai und Ulf Hannerz, die von einem ‚Mehr‘ an Kultur, einer Heterogenisierung ausgehen.

Das Bestehen transnationaler oder transstaatlicher Räume ist inzwischen vielfach dokumentiert. Wünschenswert wäre eine Untersuchung der Lebensdauer und der Zukunftsaussichten solcher Räume, denn darüber ist bislang wenig bekannt. Inter- und innerstaatliche Faktoren können sich auf Entwicklung und Fortbestand transstaatlicher Räume auswirken. So können beispielsweise Kriege oder andere zwischenstaatliche Konflikte zur Aufgabe der Toleranz gegenüber transstaatlichen Verbindungen führen, die zur anderen Partei unterhalten werden. Auch können bislang beispielsweise keine Aussagen darüber gemacht werden, ob transstaatliche Bindungen für Personen und Gruppen im Ankunftsland auf Dauer ausreichend Bewegungsfreiheit mit sich bringen oder ob sie in einer Sackgasse enden, denn es ist denkbar, dass ein ausschließlicher Fokus auf transstaatliche Bindungen es unmöglich macht, im Ankunftsland erfolgreich zu agieren.²⁴¹ Und so hat auch die türkische Jugendmusikkultur in Deutschland zunächst transitorischen Charakter, da unbestimmt ist, wie lange sie für die Jugendlichen attraktiv sein kann und wird.

Die Lebensstilforschung bietet wertvolle theoretische Konzeptionen, um sich der Frage nach der Bedeutung der türkischen Musik für türkische Jugendliche in Deutschland zu nähern: Bourdieus erweiterten Kapitalbegriff und die Distinktion, Schulzes Auffassung von Stil und seine Betonung von Genuss. Aber genauso wenig, wie Bourdieu weitergehend ausarbeitet, wie Ethnizität und Migration innerhalb seiner Theorie zu denken sind, beschäftigen sich wichtige theoretische Entwürfe zur deutschen Gesellschaft wie Ulrich Becks „Risikogesellschaft“ oder Gerhard Schulzes „Erlebnisgesellschaft“ mit MigrantInnen.²⁴² Diese werden in theoretischen wie in empirischen Arbeiten der Le-

241 Vgl. T. Faist: *Jenseits von Nation und Postnation*, S. 347.

242 Vgl. Gisela Welz: *Migration und Lebensstil. Zu kulturellen Differenzierungen in der Großstadt*, in: Ina-Maria Greverus (u.a.) (Hg.): *Kulturtexte. 20 Jahre Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie*, Frankfurt/Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie 1994, S. 135-148, S. 138.

bensstilforschung schlicht ausgespart. Sowohl die Migrationsforschung als auch die Lebensstilforschung thematisieren stark kulturelle Vielfalt und Vervielfältigung. Dieser Gegenstand kam in beiden Disziplinen in etwa zur gleichen Zeit auf, wurde bisher aber kaum in systematischer Form zusammen gedacht.²⁴³

Angesichts dieser Forschungslage stellt die Frage nach der Bedeutung türkischer Musik für türkische Jugendliche in Deutschland ein Novum und eine Forschungslücke von wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Relevanz dar. So wenig, wie die Lebensstilforschung berücksichtigt, dass in Deutschland MigrantInnen ein Teil der Bevölkerung sind, hat die Migrationsforschung bislang beachtet, dass sozial erfolgreiche, nach gängiger Auffassung ‚gut integrierte‘ türkische Jugendliche Teil der in Deutschland lebenden MigrantInnen sind. Letzteres hat zu einer weitgehend negativen Sicht von MigrantInnen geführt und das Seinige dazu beigetragen, dass beispielsweise die Verbreitung und Nutzung türkischer Musik für die Mehrheitsbevölkerung und in der öffentlichen Diskussion einen negativen Beigeschmack hat. Ganze Parteipolitiken können auf Vorstellungen aufbauen, dass die Nutzung ‚fremder‘ Medien die gewünschte Integration behindere oder BesucherInnen türkischer Diskotheken für die deutsche Gesellschaft ‚verloren‘ seien, ohne dass diese Vorstellungen hinterfragt würden und obwohl dies der Forschungsstand nicht zulässt.

243 Vgl. Gisela Welz: Inszenierungen kultureller Vielfalt. Frankfurt am Main und New York City, Berlin: Akademie-Verlag 1996 (Zeithorizonte. Studien zu Theorien und Perspektiven Europäischer Ethnologie. Schriften des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin herausgegeben von Wolfgang Kaschuba; 5), S. 119f.