

DIE BEDEUTUNGSEBENE

In diesem Kapitel soll die Bedeutungsebene von Musik erschlossen werden. *Bedeutung* meint zum einen die Bedeutungen, die in den textlichen Inhalten von Musik erkannt oder ihnen zugeschrieben werden, zum anderen die Bedeutung, die der Musik in ihrer Gesamterscheinung im Leben der Jugendlichen zukommt.

Die Differenzierung zwischen Musik und Person der InterpretInnen

InterpretInnen und Prominenten allgemein wird häufig eine starke Vorbild- oder Idolfunktion für Jugendliche zugeschrieben. Dabei bedauern Wissenschaft und interessierte Öffentlichkeit einerseits immer wieder, dass die Jugend stetig ‚gute‘ Vorbilder verliere, andererseits ist die Wirkung ‚schlechter‘ Vorbilder oder Idole gefürchtet.¹ Gerade populäre Musik liefere seit Mitte der 1950er und insbesondere seit Mitte der 1960er Jahre „eindeutige Orientierungsangebote“ personaler, inhaltlich-ideologischer und emotionaler Art und wurde seit ihren Anfängen unter diesem Aspekt diskutiert.² Dabei wird die Vorbild- und die Jugenddebatte insgesamt von manchen AutorInnen gesehen als „ein ‚typisch deutsches‘ Phänomen, das seine Wurzeln in der Jugendbewegung und ihrer retrospektiv verbrämten Pädagogisierung hat.“³ Der deutschen Jugendforschung wird ein *pädagogischer Eros* attestiert, der sogar dazu geführt habe, dass „deutsche Übersetzungen einschlägiger Werke der Jugendforschung mit pädagogisierenden Untertiteln arbeiten und so Inhalte suggerieren, die im Original nicht vorhanden sind“.⁴ Als Beispiel dafür wird die Studie „Culture and Commitment. A Study of the Generation Gap“ (1970) der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Margaret Mead angeführt. Deren deutscher Titel laute zwar seit jeher „Der Konflikt der Generationen. Jugend ohne Vorbild“ (erstmalig 1971 erschienen), das Werk spreche aber die Vorbildthematik gar nicht an.⁵

Schon in den 1950er und 1960er Jahren zeichnete sich ab, dass „Jugendliche in der Regel nur zögerlich bereit waren, auf Fragen nach Vorbildern und Idolen zu antworten.“⁶ Diese Schwierigkeit wird auch heute noch gesehen:

-
- 1 Vgl. Hartmut M. Griese: *Personale Orientierungen im Jugendalter – Vorbilder und Idole*, in: Uwe Sander/Ralf Vollbrecht (Hg.): *Jugend im 20. Jahrhundert. Sichtweisen – Orientierungen – Risiken*, Neuwied: Luchterhand 2000, S. 211-253, S. 211 und S. 216f.
 - 2 Ebd., S. 213.
 - 3 Ebd., S. 215.
 - 4 Ebd.
 - 5 Vgl. ebd.
 - 6 Ebd., S. 244.

„Es ist zu vermuten, daß das Vorbildthema eine Art jugendliches Intimthema ist, woberüber nicht gerne gesprochen wird, das gleichsam tabuisiert ist und dass man seine Träume und Schwärmereien für ein Vorbild (falls vorhanden) bestenfalls seiner besten Freundin oder dem Tagebuch anvertraut.“⁷

Umfragen unter Jugendlichen deuten darauf hin, dass die Vorbild-Thematik für sie selbst von nachgeordneter Bedeutung ist. Im Gegensatz dazu weisen Erwachsene ihr eine deutlich höhere Bedeutung zu, es scheint sich bei dieser Thematik um ein „Erwachsenenproblem“ zu handeln.⁸

Eine intensive Auseinandersetzung mit der jugendlichen Vorbildthematik bietet der Sozialpädagoge Jürgen Zinnecker. Er geht davon aus, dass Vorbilder pädagogisch besetzt sind und dem Einzelnen von außen angetragen werden. „In dieser Bedeutung reduzieren sich Vorbilder nahezu auf personifizierte Erziehungsziele und -normen.“⁹ Dies führe zu einer in zahlreichen empirischen Studien belegten Ablehnung von Vorbildern. Darüber hinaus seien Vorbilder und Idole eher einer Kinderkultur zuzuordnen. Mit Beginn des eigentlichen Jugendalters gelte „dagegen bereits als Norm, sich auf andere Personen vorwiegend zur Abgrenzung und Profilierung der eigenen Persönlichkeit zu beziehen.“¹⁰ Personen dienen dann nicht mehr der Identifikation, sondern der Abgrenzung, insbesondere der negativen Abgrenzung zwecks Festigung einer positiv definierten eigenen Identität. Im Jugendalter gewinnen Individualisierungsprozesse immer größere Bedeutung und damit der Versuch, Individualität beispielsweise über Kleidung, Musik und Lebensstil herzustellen. Daraus ergebe sich ein *jugendkulturelles Verbot*, jemanden zu kopieren.¹¹

Dieser Aspekt kann um eine wachsende Selbstbestimmung Jugendlicher und die zunehmende allgemeine und strukturelle Individualisierung ergänzt werden (siehe das Kapitel „Lebensstilforschung“). Es sind heute weniger die Familie, die Klasse oder das Milieu, die über die Lebensgestaltung bestimmen, sondern das Individuum selbst. Dies bringt einerseits mehr Entscheidungsmöglichkeiten mit sich, andererseits aber auch Risiken, die nun individuell bewältigt werden müssen – unabhängig davon, ob sie individuell verursacht wurden oder strukturell bedingt sind. Damit muss „das moderne Selbst offen, differenziert und individualisiert sein.“¹² Aus dieser Individualisierung resultiere, dass sich Jugendliche „ihr Vorbild *selbst* entwerfen und aus vorhandenen realen Personen sich ihr Idol *basteln*“.¹³ Dies alles bedeute aber nicht, dass Jugendliche generell keine Vorbilder mehr hätten. Es deute vielmehr darauf hin, „daß wir es mit einem komplizierten Trend zunehmender Tabuisierung zu tun haben. Ein

7 Ebd., S. 245.

8 Ebd.

9 Jürgen Zinnecker: *Jugendkultur. 1940-1985*, Opladen: Leske & Budrich 1987, S. 290.

10 Ebd., S. 296.

11 Vgl. ebd.

12 J. Moser: *Jugendkulturen*, S. 34.

13 H. M. Griese: *Personale Orientierungen im Jugendalter*, S. 245, Hervorhebung im Original.

persönliches Vorbild zu haben, mit dem man sich bruchlos identifiziert, genügt offenbar heutigen Standards der Individuierung im Jugendalter nicht (mehr).¹⁴ Jürgen Zinnecker spricht jugendlichen Vorbildern heutzutage allenfalls im Hinblick auf den Bereich beruflicher Karrieren eine Relevanz zu. Die derzeitige gesellschaftliche Situation und vor allem der Arbeitsmarkt bedingen eine starke berufliche Orientierung der Jugendlichen. Daraus resultiert eine Orientierung an Werten wie Leistung und Erfolg. Diese führe dazu, dass überwiegend solche Vorbilder gesucht oder gewählt würden, die Kriterien von lebensgeschichtlichem Erfolg entsprechen.¹⁵ Im Zusammenhang mit Migrantenjugendlichen erlangen Diskussionen um InterpretInnen als mögliche Vorbilder eine besondere Brisanz. Was nur, wenn türkische InterpretInnen beispielsweise eine inakzeptable Auffassung von Geschlechterverhältnissen und Sexismus zu verbreiten imstande sind? Tatsächlich ist die hier behandelte Vorbildthematik ein Punkt, in dem die Befragten eine sehr intensive und flexible Differenzierungsarbeit leisten.

Die wenigsten der Befragten schreiben InterpretInnen eine Vorbildfunktion zu. Ajda ist die einzige, die ausdrücklich davon spricht, dass ein Künstler oder eine Künstlerin ein Vorbild für eine Gesellschaft sein könne oder solle, und dass sie mit dem Künstlerstatus gewisse Wertvorstellungen verbinde.

Frage: Gibt es Interpreten, deren Musik du gut findest, die du selber aber nicht ausstehen kannst?

„Ja, und zwar würde ich sagen, da gehört İBRAHİM TATLİSES zu. Den finde ich, die Musik finde ich teilweise gut, also, bestimmte Stücke sind wirklich sehr, sehr schön, aber auch ältere Sachen. Ihn als Menschen finde ich nicht so positiv. Ist kein gutes Vorbild für die Gesellschaft, auch für die Wertvorstellungen, sage ich mal, die man sonst mit einem Künstler verbinden könnte.“

Bei İBRAHİM TATLİSES handelt es sich um einen der prominentesten Künstler der Türkei. Er wurde 1952 im anatolischen Urfa in ärmlichen Verhältnissen geboren und gelangte Ende der 1970er Jahre in Istanbul zu musikalischem Erfolg, der seitdem ungebrochen ist.¹⁶ Darüber hinaus wurde er zu einem sehr erfolgreichen Showmaster, Schauspieler und vielseitigen Unternehmer. İBRAHİM TATLİSES ist der bekannteste Vertreter der Arabesk-Musik. Ihm wird gemeinhin ein nicht akzeptables Verhalten seinen Mitmenschen, insbesondere Frauen gegenüber zugeschrieben und außerdem die Verwicklung in mafiöse Strukturen. Obwohl Ajda İBRAHİM TATLİSES für ein schlechtes Vorbild für die Gesellschaft hält, führt dies nicht notwendigerweise dazu, dass sie die Musik des Künstlers nicht länger mag. Ihr gefallen zwar die neueren Stücke von İBRAHİM TATLİSES nicht, die älteren hört sie aber weiterhin.

Auch bei Güven ist zu erkennen, dass er eine Vorbildfunktion von InterpretInnen für möglich hält. Auch er bringt in diesem Zusammenhang das Beispiel

14 J. Zinnecker: Jugendkultur, S. 296.

15 Vgl. H. M. Griese: Personale Orientierungen im Jugendalter, S. 245.

16 Vgl. http://www.tatlises.com.tr/interactive.php?effect=ibrahim_tatlises vom 6.1.2004.

İBRAHİM TATLİSES. Er befürchtet, dass sich Jugendliche mit diesem Sänger und der von ihm repräsentierten Zeit identifizieren könnten und er zu einem Vorbild für sie werden könnte:

„Ja, İBRAHİM TATLİSES. Den hört jeder Türke und der ist so katastrophal, der Typ. Weil der kein, ich weiß nicht warum. Ich weiß nicht, was er darstellt. Vielleicht, ich weiß noch nicht mal, was ich an dem hasse. Aber ich hasse diese Typen. Ja genau, ich komme zum Beispiel nicht damit klar, dass sehr viele Jugendliche in meinem Alter sich so einen Mann antun können. Der vielleicht 60 ist. Ich weiß nicht, wie alt der ist. Der vielleicht über 60 ist. Und der vielleicht die Zeit repräsentiert, wo meine Oma noch jung war. Dass sich sehr viele junge Leute mit solchen Leuten identifizieren können, da habe ich, ehrlich gesagt, ein Problem mit.“

Für sich selbst sieht Güven nicht die Gefahr, sich mit den wenig vorbildlichen Auffassungen oder dem inakzeptablen Verhalten İBRAHİM TATLİSES' zu identifizieren. Er geht aber davon aus, dass das andere tun könnten, und empfindet das als problematisch. Ein derartiges Vertrauen in die eigenen Bewertungsfähigkeiten bei gleichzeitigen Befürchtungen, andere, insbesondere jüngere MedienutzerInnen könnten nicht zu einer angemessenen Bewertung in der Lage sein, findet sich auch in anderen Untersuchungen zu vergleichbaren Thematiken.¹⁷ Güvens Einschätzung ist damit nicht ungewöhnlich. Dabei ist ihm klar, dass er das Verhalten von InterpretInnen von Fall zu Fall unterschiedlich beurteilt. Im Falle der Sängerin SEZEN AKSU, der zumindest zeitweilige, massive Drogenprobleme nachgesagt werden, sieht er nicht die Gefahr, dass er selbst oder andere Menschen sich mit ihr identifizieren oder ihr gar nacheifern könnten:

„Das Ganze scheint mir richtig uninteressant, was die Stars so alles treiben und wie die sich geben. Bei manchen wirklich kann ich das so behaupten, dass ich ihre Musik von der Persönlichkeit trenne. Von der SEZEN AKSU zum Beispiel weiß ich absolut nicht, wie sie drauf ist. Ich versuche, sie durch ihre Lieder zu deuten. Durch das, was sie an Stücken schreibt, dadurch. Was sie privat treibt, sei es, sie sei drogenabhängig, oder irgendwelche anderen Sachen sind mir so wurscht. Und bei manchen Personen belastet es noch nicht mal die Persönlichkeiten negativ, im negativen Sinne.“

Güven spricht hier davon, die Musik von der Persönlichkeit zu trennen. Für die Deutung und Bedeutung der Musik sei unerheblich, wie das Privatleben der InterpretInnen, in diesem Falle SEZEN AKSUS, aussehe. Er räumt aber ein, beispielsweise im Falle İBRAHİM TATLİSES' ein wenig vorbildliches Verhalten von InterpretInnen als Bewertungskriterium zu nutzen:

„Wobei bei anderen, zum Beispiel dem İBRAHİM TATLİSES, den ich absolut nicht leiden mag, bei dem könnte ich eher auch das kleinste Übel sehen, als noch einen Negativpunkt ansetzen und sagen: Gerade deswegen mag ich ihn nicht. Zum Beispiel bei SEZEN, nein, ist eigentlich irrelevant, ob sie drogenabhängig ist oder ob sie dies

17 Vgl. Heike Esser/Tanja Witting: *Transferprozesse beim Computerspiel. Was aus der Welt des Computerspiels übertragen wird*, in: Jürgen Fritz/Wolfgang Fehr (Hg.): *Handbuch Medien: Computerspiele*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1997, S. 247-261, S. 253f.

oder ob sie das [tut, M.W.]. Wie gesagt, weil ich gerade ihre Stücke mir sehr gerne anhöre. Und sehr viele ihrer Stücke Sinn haben. Auch wirklich tieferen Sinn. Und wenn man als Mensch so etwas zustande bringt, so was von der Seele schreiben kann, dann kann man ja so schlecht gar nicht sein, finde ich. So denke ich mal ganz einfach. Und dann ist es wirklich ein Zweites, ob sie jetzt Drogen nimmt oder ihre Nase irgendwie ein paar Mal operieren lassen musste, weil sie zu viel gekokst hat. Ein Vorbild muss sie durch ihre Persönlichkeit nicht unbedingt sein, weil, vielleicht hat sie so eine gesplante Persönlichkeit, dass sie geniale Texte mit wirklich super Bedeutung dahinter schreiben kann, aber in ihrem privaten Leben unglücklich ist, und sich irgendwie durch Drogen versucht aufzumachen oder ihre Probleme zu kompensieren, keine Ahnung.“

Eine Vorbildfunktion wird allenfalls angeführt, wenn sie die bestehende Einstellung zu einer Interpretin oder einem Interpreten untermauert. Sie wird außer Acht gelassen, wenn sie mit dieser Einstellung konfliktieren könnte. Keine(r) der Befragten lässt erkennen, für sich selbst Vorbilder in den InterpretInnen zu sehen. Dafür sind drei Gründe denkbar. Erstens wurde bewusst nicht explizit danach gefragt, ob die Befragten ein Vorbild haben. Zweitens handelt es sich bei den Befragten um vergleichsweise ältere Jugendliche. Ältere Jugendliche haben seltener Vorbilder als jüngere. Hinzu kommt, dass männliche Jugendliche eher Vorbilder haben als weibliche Jugendliche.¹⁸ Im Rahmen der Untersuchung wurden aber deutlich mehr weibliche als männliche Jugendliche befragt. Drittens könnten die Befragten die Thematik als ein Intimthema empfinden und sich deshalb nicht dazu äußern, dass ein bestimmter Interpret oder eine Interpretin ein Vorbild oder Idol für sie darstellen (s.o.). Bei allen möglichen Erklärungen dafür, dass die Befragten nicht von InterpretInnen als Vorbildern sprechen, wird im Folgenden eine enorme *Nicht-Idolisierung* der InterpretInnen deutlich. Diese geht mit einer großen Differenzierung zwischen Musik und InterpretInnen einher, oder wie es Güven formulierte, mit einer Trennung von Musik und Persönlichkeit.

Die Einstellungen zu Musik und Person einer Interpretin oder eines Interpreten können sehr diskrepant ausfallen. Taner beispielsweise mag die Musik des amerikanischen R&B-Sängers R. KELLY sehr gern und schätzte auch den Interpreten. Dann erfuhr er von Kindesmissbrauchsvorwürfen, die gegen ihn erhoben wurden. Diese führten dazu, dass Taner von dem Interpreten tief enttäuscht war:

„Ich mag zum Beispiel auch Sachen sehr von R. KELLY. Weil seine Lieder auch mir ziemlich viel an Bedeutung rüberbringen, an Sinn. Ich sehe ziemlich viel Sinn in seinen Liedern. Aber es hat mich dann schon enttäuscht, diese ganzen Geschichten um die Person [...] Es gab irgendwie so Geschichten, also, was heißt es gab, es hat sich bestätigt, dass das stimmt, dass er mit Kindern, mit nicht reifen Mädchen. [...] Tja, dann ist man schon enttäuscht. Weil, man denkt ja, wenn eine Person einen so tollen Text schreibt, der so innig ist, dann denkt man auch, dass diese Person dementsprechend sein Leben lang handelt. Ich meine, man erfindet ja keine Texte. Man schreibt die ja aus Erfahrung, aus Phantasien heraus. Und da erwartet man von solchen Leuten

18 Vgl. Deutsche Shell: Jugend 2000, S. 218.

eigentlich so was nicht. [...] Es ist natürlich schön, wenn ein Mensch, der tolle Sachen singt und sehr gut singt, auch einen starken Charakter hat. Das ist natürlich schon schöner.“

Alev spricht davon, sich nur auf eine Musik einlassen zu können, wenn sie eine ausreichend gute Meinung von den InterpretInnen habe. Als Beispiel dafür führt sie die Arabesk-Sängerin und Schauspielerin SIBEL CAN an:

„Eigentlich ist es wirklich so, ich muss auch den Sänger oder die Sängerin mögen, um die Musik auch irgendwie hören zu können. Solche Leute [SIBEL CAN, M.W.] mag ich überhaupt nicht. Wie die sich darstellen, wie die sich präsentieren, was die von sich geben. Weißt du, das sind einfach dumme Menschen. Keinerlei Intelligenz. Solche Musik kann ich mir doch nicht anhören. Die singen dann auch solche Lieder, die bei mir nichts bewirken. Wo ich mir einfach denke: Mein Gott, wie kann man sich auf die Bühne stellen und so was singen vor 72 Millionen Menschen. Ich sehe da schon einen Unterschied. Wenn ich jetzt solche Sänger mit solchen Sängern vergleiche, merke ich, dass solche Leute wirklich nur oberflächlich, so wie SIBEL CAN einfach nur oberflächlich irgendwas singen und wahrscheinlich auch so eine Lebenseinstellung haben. Und andere Leute wie ARIF SAĞ, AHMET KAYA viel durchgemacht haben im Leben, und sich viel damit auseinander gesetzt haben und auch wirklich wissen, wovon sie singen. Sie singen wirklich aus Erfahrung. Das berührt mich dann auch. Oder löst viel in mir aus.“

Alev geht hier davon aus, eine Musik nur mögen zu können, wenn sie auch der Interpretin oder dem Interpreten gegenüber eine ausreichend gute Einstellung hat. Ist dies nicht der Fall, schlage ihre Vorliebe für die Musik in Ablehnung um. Als Beispiel dafür führt sie die US-amerikanische Sängerin MARIAH CAREY an. Deren Musik habe sie früher durchaus gehört. Mittlerweile habe sich die Person aber so sehr zum Negativen verändert, dass sie ihre Musik heute nicht mehr hören könne:

„Ich habe fast zwei, drei Jahre lang MARIAH CAREY gehört. Und auch gesungen. [...] Ich glaube, ich würde mir nie wieder eine CD von dieser Frau kaufen. Das hat wieder auch was mit ihr zu tun. Wie sie sich in den letzten Jahren verändert hat. Was sie war, was sie geworden ist. Verliere ich auch meine Achtung, meinen Respekt. Wirklich, das ist so. Und dann denke ich mir: Man wird halt primitiv. Und dann finde ich es ekelhaft und kann dann auch nicht mehr hinhören.“

Wenn Alev auch davon sprach, eine Sängerin oder einen Sänger mögen zu müssen, um die Musik hören zu können, so finden sich bald Fälle, bei denen sie dies nicht konsequent umsetzt. Ein solcher Fall ist İBRAHİM TATLİSES. Alev mag seine Musik, zu dem Menschen İBRAHİM TATLİSES hat sie aber ein sehr gespaltenes Verhältnis. Einerseits bewundert sie ihn in mancher Hinsicht:

„Ich mag seine Musik sehr gerne. Ich habe lange Jahre auf seine Musik auch getanzt, beim Bauchtanz zum Beispiel. Aber ich weiß nicht, ob ich, ich bin bei ihm wirklich im Zwiespalt. Manchmal mag ich ihn in manchen Situationen. Wenn ich ihn im Fernsehen sehe, bewundere ich ihn für manches. Er konnte bis vor kurzem weder lesen noch schreiben und hat es bis dahin geschafft. Er ist einer der reichsten, wenn nicht sogar der reichste Mann der Türkei. Hat wirklich Fernsehsender, Busse, Restaurants, weiß

ich nicht. Er besitzt so viel. In manchen Situationen bewundere ich ihn und in manchen bin ich ihm gegenüber sehr skeptisch und verachte ihn auch manchmal.“

Alev bewundert İBRAHİM TATLİSES für seinen musikalischen Erfolg, viel mehr noch aber für seinen Erfolg in der türkischen Geschäftswelt. Andererseits verachtet sie ihn und vor allem, wie er sich der Öffentlichkeit präsentiert:

Frage: Wofür [verachtest du ihn]?

„Dafür, dass er sein Leben so in der Öffentlichkeit ausbreitet. Er hat sich von seiner Freundin getrennt, er war 20 Jahre lang mit einer Frau zusammen. Und dann hat er einen fürchterlichen Streit mit ihr im Fernsehen gehabt. Und 70 Millionen Menschen haben das gesehen. Ich fand es einfach lächerlich. Erniedrigend. Verachtend. Es war ekelhaft, ihn so zu sehen. Auf der anderen Seite mag ich seine Arroganz nicht. Er weiß halt, was er ist. Ist ja auch okay. Gesunden Egoismus finde ich absolut okay. Aber bei ihm ist es kein gesunder Egoismus mehr. Es ist einfach nur noch ekelhaft, wie er sich in manchen Situationen präsentiert.“

Weiter oben lehnte Alev die Musik von SİBEL CAN oder MARIAH CAREY aus personenbezogenen Gründen ab. Hier nun zeigt sich, dass sie die Musik von İBRAHİM TATLİSES mag, obwohl sie starke Kritik daran äußert, in welchem Maße er sein Privatleben in den Medien ausbreitet. Dieses Verhalten mag widersprüchlich erscheinen, und doch erzählen viele Befragte Ähnliches. Es bleibt hier offen, ob Alev der Ansicht ist, dass İBRAHİM TATLİSES dem entspreche, wie er sich in den Medien darstellt oder dargestellt wird, oder ob sie davon ausgeht, er sei völlig anders, als er in den Medien wirkt.

Ähnlich wie Alev hat auch Barış ein sehr zwiespältiges Verhältnis zu İBRAHİM TATLİSES. Er mag seine Musik und ist von seiner Stimme fasziniert. Zum einen bewundert er İBRAHİM TATLİSES, genau wie es Alev tut, für seinen Lebenslauf, zum anderen lehnt er einige menschliche Eigenschaften von ihm deutlich ab:

„Bei ihm, das ist einfach seine Stimme und, ich möchte jetzt nicht sagen seine Persönlichkeit, [...] nicht direkt seine Persönlichkeit. Ja, nein, er hat wirklich einen interessanten Werdegang, wenn er sagt: Ich bin in einer Höhle auf die Welt gekommen. Von dem, was er mal war und was er heute ist, das ist wirklich schon, das ist wirklich sehr interessant. Das ist echt bewundernswert. Aber sonst so die aktuellen Geschehnisse um ihn, dass er so diktatorisch ist und, keine Ahnung, Frauen missachtet und schlägt und keine Ahnung, die Seite gefällt mir natürlich nicht. Aber seine Stimme, die ist toll.“

İBRAHİM TATLİSES ist nicht der einzige Fall, in dem Barış die Musik eines Interpreten mag, die Person aber auf einer menschlichen Ebene ablehnt. Es geht ihm mit dem Sänger HALUK LEVENT ähnlich. HALUK LEVENT hat seit Anfang der 1990er Jahre mehrere Alben herausgebracht und ist mit einer vergleichsweise rockigen Musik mit traditionellen Einflüssen insbesondere bei einem studentischen Publikum beliebt. Er gibt häufig Konzerte in Deutschland. Barış mochte HALUK LEVENT insbesondere deshalb, weil dieser seiner Ansicht nach Musik um der Musik willen machte und nicht etwa, weil er auf kommerziellen Erfolg aus war. „Zum ersten Mal hat man über ihn gesprochen, da

hat er Konzerte gegeben und dann hatte er vor, Krankenhäuser zu bauen und, keine Ahnung, immer so wohltätige Zwecke. Das andere war für ihn Kommerz. Hat ihn gar nicht interessiert. Er hat wirklich Musik gemacht, weil er Musiker war.“ In Barış’ Augen vergaß HALUK LEVENT aber all seine Ideale, als er dann tatsächlich mit seiner Musik das Geld verdiente, mit dem er ursprünglich Krankenhäuser bauen wollte:

„Ja, und heute habe ich einen ganz anderen Eindruck. Wir haben ihn auch kennen gelernt. Wahrscheinlich hat das auch was damit zu tun. Wir wissen, wie er heute Verträge abschließt. Wenn der in Deutschland Konzerte geben möchte, wo er wirklich darauf besteht: Nein, ich will meine 20.000 Mark, sonst komme ich nicht. Heute geht es ihm wirklich nur um Geld. [...] Und dass er sich so gewandelt hat, das gefällt mir nicht. [...] Seine Hauptzielgruppe, die Gruppe, die ihn hört, das sind die Studenten. In der Türkei und auch hier in Deutschland. Und der hat zum Beispiel an der Essener Uni ein Konzert gegeben. Ja, und die Resonanz, die war bombastisch. Da waren über 1000 Leute. Die waren alle begeistert. Und er hat abrupt aufgehört nach irgendwie, noch nicht mal eine Stunde war er da. Der hat aufgehört, weil er in irgendeiner Diskothek *playback* Musik machen sollte für irgendwie 30, 40 Leute. Nur weil er da mehr Geld bekommen hat. Das sind so Sachen, die mich daran stören.“

Barış mochte nicht nur die Musik von HALUK LEVENT, ihm gefiel auch, wie dieser zu Beginn seiner Musikerkarriere in Erscheinung trat. Barış gewann den Eindruck, HALUK LEVENT mache seine Musik nicht in der Hoffnung auf kommerziellen Erfolg, sondern um ihrer selbst willen, und werde, sollte er Geld damit verdienen, dies für wohltätige Zwecke verwenden. Barış schloss damals offenbar die Möglichkeit aus, dass es sich hierbei um eine Strategie des Interpreten handeln könne. Auch im Gespräch erweckte er den Eindruck, in menschlicher Hinsicht enttäuscht zu sein darüber, dass HALUK LEVENT offenbar seine Ideale verloren habe. Genau wie im Falle İBRAHİM TATLİSES’ führte diese Enttäuschung aber nicht dazu, dass Barış die Musik des Interpreten ablehnt.

Anders sieht das im Falle des Sängers YAVUZ BİNGÖL aus. YAVUZ BİNGÖL spielte zunächst für zahlreiche Musiker, u.a. İBRAHİM TATLİSES *Bağlama*, eine traditionelle türkische Laute, und machte mit verschiedenen Bands Protestmusik. Er gelangte dann aber als Solo-Sänger zu größerem Erfolg und spielte seitdem auch in mehreren Kinofilmen mit. Barış war anfangs sehr von der Musik YAVUZ BİNGÖLS begeistert. Er verschenkte sogar Kassetten von ihm, um seine FreundInnen und Bekannten ebenfalls auf den neu entdeckten Sänger aufmerksam zu machen. Mittlerweile wird Barış’ Meinung aber in erster Linie durch das Privatleben des Interpreten geprägt. Hier, anders als im Falle HALUK LEVENTS, argumentiert Barış, dass mit der menschlichen Veränderung des Interpreten eine Veränderung seiner Musik einher gegangen sei. Heute könne er seine Alben nicht mehr kaufen:

„Ich habe die Kassette echt drei- bis viermal gekauft und die Freunden, Freundinnen gegeben, weil ich mir sicher war: Der ist so geil, der Typ, ihr müsst euch den unbedingt anhören. Ich fand den so toll, ja. Und dann sein Wandel auch. Der hat auch erst mal die Protest- und Volksmusik gemacht und ist auch auf dieser politischen Schiene gefahren. Und heute macht der auch nur auf Kommerz. Der hat eine eigene Serie, der

macht jetzt jeden Scheiß mit. Und der war irgendwie sechs-, siebenmal verheiratet in jungen Jahren. Und das gefällt mir nicht. Bei mir ist das schon wichtig, das, was der Mensch privat auch ist oder verkörpert, das muss schon irgendwie in Harmonie mit der Musik sein, finde ich. Und wenn er privat ein Asi ist, ein Arschloch, und in der Musik immer Friede, Freude, Eierkuchen macht, dann gefällt mir das nicht. [...] Wenn ich zum Beispiel den Eindruck habe, YAVUZ BINGÖL ist nicht mehr der, für den ich ihn gehalten habe, dann kaufe ich mir auch seine Kassette nicht mehr. Ich habe mir, seitdem ich mir eingeredet habe: Asi, sechs-, siebenmal verheiratet irgendwie. Ich habe den zum Beispiel ganz am Anfang seiner Karriere auf irgendeiner Veranstaltung gesehen, da hat er echt noch so irgendwie, ob berechtigt oder nicht ist eine andere Frage, die Regierung angegriffen und irgendwie alle kommerziellen Musiker angegriffen. Und jetzt ist er selber so einer geworden. Damit meine ich, da leidet auch seine Musik drunter. Ich kaufe die Kassetten nicht mehr.“

Barış verurteilt die private Lebensführung von YAVUZ BINGÖL. Er betrachtet es als asozial („Asi“), dass YAVUZ BINGÖL schon in jungen Jahren mehrmals verheiratet war. Ein ähnlicher moralischer Anspruch an das Privatleben eines Interpreten oder einer Interpretin findet sich auch bei Okan. Okan unterstellt Prominenten, sich allein aus Publicity-Gründen ständig neu zu verheiraten, und er begrüßt es, dass dies bei der Popsängerin EBRU GÜNDEŞ nicht der Fall sei. Außerdem habe sie sich in seinem Sinne über das angemessene Verhalten verheirateter Frauen geäußert:

„Die hatte irgendwann mal gesagt, dass sie zum Beispiel, ja, wie soll ich sagen, dass die Frauen, wenn sie verheiratet sind, [...] dass sie dann nicht mehr sich so anderen Männern, sage ich jetzt mal, so präsentieren. [...] Und dann gibt es ja einige, die heiraten andauernd und lassen sich dann wieder scheiden und heiraten wieder. Und wollen dann dadurch, denke ich mal, nur auffallen. Und bei ihr ist das halt nicht so.“

Die Befragten nehmen sehr detailliert wahr, wo InterpretInnen den moralischen Ansprüchen, die sie an sie stellen, nicht gerecht werden. Sie beschönigen weder moralische Unzulänglichkeiten oder entschuldigen sie, noch gewähren sie einen ‚Star-Bonus‘ in Form ausgeweiteter Toleranzgrenzen. Letzteres hat Lila Abu-Lughod für FernsehzuschauerInnen in Ägypten festgestellt. Während ihrer Feldforschung in einem oberägyptischen Dorf fand sie heraus, dass die BewohnerInnen Fernsehstars eine große Toleranz entgegenbringen und ihre moralische Beurteilung im Hinblick auf sie schlicht aussetzen. Dies überrascht besonders, wenn man betrachtet, wie streng die Verwandtschaft oder die NachbarInnen beurteilt werden. Nach Abu-Lughods Schilderung sind die jungen Frauen des Dorfes allein deshalb über eine hauseigene Wasserleitung hochofren, weil ihnen dadurch erspart wird, sich beim Wasserholen in der Öffentlichkeit zu zeigen – gern aufgegriffener Anlass, darüber zu reden und darüber zu urteilen, wie sie sich verhalten. Während sehr wohl Anstoß daran genommen wird, dass sich ein Mädchen von einem älteren europäischen Touristen, der im Hause ihrer Eltern wohnt, in die nahe gelegene Stadt begleiten lässt, nehmen die ZuschauerInnen unberührt hin, dass sich in einer beliebten Quizshow im Ramadan Frauen sexy

und in hautengen Kostümen präsentieren.¹⁹ Fernsehstars werden nicht als Teil der lokalen ‚moralischen Gemeinde‘ gesehen und unterliegen deshalb nicht dem moralischen Urteil der ZuschauerInnen.²⁰

Die türkischen Jugendlichen hingegen konstruieren eine andere ‚moralische Gemeinde‘. Ihre moralischen Ansprüche haben universelleren Charakter und machen nicht vor den InterpretInnen Halt. Sie haben auch inhaltlich universellen und sicher nicht spezifisch türkischen oder muslimischen Charakter und unterscheiden sich nicht davon, woran beispielsweise die deutsche Öffentlichkeit Anstoß nimmt: Zahlreiche Ehepartnerinnen werden auch einem Bundeskanzler Gerhard Schröder oder einem Außenminister Joschka Fischer angekreidet; Vorwürfe von Kindesmissbrauch, wie sie gegen MICHAEL JACKSON erhoben wurden, erregen erst recht Missbilligung über kulturelle Grenzen hinweg.

Es sind nicht allein moralische Ansprüche, die an InterpretInnen gestellt werden. Ein weiterer wichtiger Punkt ist ein glaubwürdiges und konsistentes Auftreten. Güven nimmt es dem deutschen Sänger XAVIER NAIDOO regelrecht übel, dass sich dieser religiöse Inhalte zunutze macht, um damit Geld zu verdienen. XAVIER NAIDOO zeichnet sich durch christlich motivierte und auch apokalyptische Äußerungen und Texte aus.

„Er schwört und tut dies und das auf die Bibel und damit macht der Geld, was eigentlich das Dümme schlechthin ist. Das ist, ich weiß nicht, was das ist, ich weiß nicht, wie man das bezeichnen kann. [...] Die Art, wie er das macht, dass er immer wieder behauptet, er mache es für etwas Überirdisches und er mache dies und das der Religion zuliebe, ja, dass er das Volk sozusagen, dass er die Zuhörer sozusagen, ja, verarscht auf gut Deutsch, das ist nicht schön. Steh doch dazu, was du machst. Du verarscht die Leute, um besseren Verkauf zu erzielen.“

Güven empfindet dieses Vorgehen als widersprüchlich und ist darüber verärgert. Ihn empört, dass InterpretInnen offenbar davon ausgehen, ihre ZuhörerInnen würden dies nicht als eine Verkaufsstrategie durchschauen, und sie sich, sollten die ZuhörerInnen diese Strategie tatsächlich nicht erkennen, nicht zu schade sind, diesen Umstand auszunutzen – und dies im Falle XAVIER NAIDOOs alles unter dem Deckmäntelchen des Religiösen.

Auch Aliye reagiert verärgert, wenn sie auf Widersprüche in der Darstellung und dem erkennbaren Verhalten von InterpretInnen stößt. Sie führt gleich mehrere SängerInnen an, bei denen Inhalte, Auftreten oder Medieninszenierungen auseinander klaffen. Sie beginnt dabei mit der Sängerin HÜLYA AVŞAR, die sich nicht nur als Sängerin, sondern auch als Fotomodell, Schauspielerin und Fernsehmoderatorin mit eigener Show betätigt.

„HÜLYA AVŞAR, die hasse ich wie die Pest. [...] Was ich ganz schwachsinnig finde ist, sie macht Andeutungen in ihrer Sendung, also wirklich unter der Gürtellinie, aber andererseits kommt dann in den Show-TV-Nachrichten, ja, HÜLYA AVŞAR sei so gläubig, sie würde jeden Tag Koran lesen, blablabla. [...] Das merkt man auch zum

19 Vgl. Lila Abu-Lughod: *Movie Stars and Islamic Moralism in Egypt*, in: *Social Text* 1995 (42), S. 53-67, passim.

20 Vgl. L. Abu-Lughod: *Objects of Soap Opera*, S. 204.

Beispiel im Ramadan. Was weiß ich, dieser ALIŞAN oder dieser ÖZCAN DENİZ. Da haben die im Fernsehen gezeigt, wie die den *Ezan*, vor dem Gebet, wie die das am Lesen waren. Ich meine, in ihren Texten singen sie über so Sachen wie wirklich perverse Andeutungen, und dann, sobald wir Ramadan haben, sind sie super gläubig: Ja, die lesen Koran, beten. Das sollten sie nicht machen. Also wenn, dann auch wirklich.²¹

Aliye glaubt nicht, dass eine Sängerin wie HÜLYA AVŞAR, die sich ihrer Ansicht nach in ihrer Show mit einem losen und vor allem anzüglichen Mundwerk hervortut, wirklich so gläubig sein könne, wie es andererseits in den Medien teilweise dargestellt werde. Dabei klaffen, wenig überraschend, nicht nur Auftritte in ihrer Show und Inszenierung in den Medien auseinander, sondern auch die unterschiedlichen Inszenierungen selbst: HÜLYA AVŞAR wird mal als gläubig und sittsam, mal als sexy und aufreizend dargestellt bzw. lässt sich so darstellen. Bei den Sängern ALIŞAN und ÖZCAN DENİZ verhält es sich ähnlich. Nach Aliyes Auffassung kann es sich kaum um so gläubige Menschen handeln, wenn ihre Texte so anzüglich sind. Aliye geht davon aus, dass es sich bei ihrer Gläubigkeit um eine Medieninszenierung handelt. Dabei verurteilt sie nicht so sehr die erwähnte Anzüglichkeit der InterpretInnen oder ihre vermutete mangelnde Religiosität, sondern deren Versuch, sich anders darzustellen.

Ein als integer und glaubwürdig empfundenes Verhalten von InterpretInnen kann andersherum selbst dann zu einer Wertschätzung führen, wenn man die jeweilige Musik nicht mag. Auch hierbei wird wieder deutlich, wie sehr die Befragten zwischen den InterpretInnen und ihrer Musik unterscheiden. Ein sehr anschauliches Beispiel dafür liefert Derya. Derya hat ein zwiespältiges Verhältnis zu der für gewöhnlich äußerst beliebten Sängerin SEZEN AKSU. Zunächst erzählt er, was er von ihrer Musik hält:

„SEZEN AKSU war ja auch mal der Trend. Und ich verstehe das eigentlich gar nicht so richtig. Zum Beispiel, ich habe auch einen halb-türkischen Freund. Vater türkisch, Mutter deutsch. Und ich hatte mal oben, der war mal bei mir, und dann haben wir ein bisschen Computer gespielt, so war das. [...] Soll ich mal Musik anmachen? Und er so: Ja, mach an. Ich ja so: Was soll ich denn rein tun? Ich habe auch eine türkische Kassette von SEZEN AKSU. Er so: Jawohl, cool, tu rein. Ja. Habe ich die rein getan und die Lieder waren, passten überhaupt nicht in die Situation. Und die waren einfach richtig scheiße. Obwohl die gut sind, die Lieder. Vom Text her, sei es auch so vom Musikgeschmack her, in die Situation passen die überhaupt nicht rein. Und wir haben uns die angehört. Ja. Lief die so. Das war, hat man gemerkt, dass Antipathie da war. Wäre das jetzt nicht SEZEN AKSU gewesen, hätten wir die Kassette schon längst genommen und in den Müll geworfen.“

Dann spricht Derya aber davon, „einen richtig guten“ Eindruck von SEZEN AKSU zu haben. Mit einiger Begeisterung erzählt er ausführlich von einem Gastauftritt SEZEN AKSUS in einer türkischen Fernsehserie. Hierbei wird deutlich, wie eine flüchtige Begebenheit oder eine Bagatelle dazu führen können, dass sich jemand eine Meinung über eine Interpretin oder einen Interpreten bildet

21 *Ezan* ist die türkische Bezeichnung für den Gebetsruf, ein Teil des muslimischen Gebetsritus’.

oder dass sich diese Meinung drastisch verändert oder verfestigt. In der Serie, die Derya erwähnt, spielt eine intrigante Frau dem Sympathieträger Ali Haydar aus verletzter Eitelkeit übel mit. Ali Haydar besitzt einen einfachen, aber bekannten Imbiss namens *Antep Sofrası*. Der Frau gelingt es, Ali Haydars Imbiss zugrunde zu richten und im selben Ladenlokal einen ähnlichen Imbiss mit anderem Namen zu eröffnen. Ali Haydar ist nun gezwungen, seinen Lebensunterhalt als Straßenverkäufer zu bestreiten. SEZEN AKSU tritt in dieser Serie als sie selbst auf. Sie kündigt telefonisch ihren Besuch in dem Imbiss an. Bei diesem Telefonat erwähnt die Frau aber nicht, dass es sich mittlerweile um einen völlig anderen Imbiss handelt und Ali Haydar Straßenverkäufer ist. Als SEZEN AKSU nun im *Antep Sofrası* essen möchte, stellt sie fest, dass der Imbiss einen anderen Namen und eine andere Besitzerin hat. Allen Überredungsversuchen der neuen Betreiberin zum Trotz isst sie dann bei Ali Haydar.

„Und dann isst die da so auf der Straße, isst ihren Döner, sage ich jetzt mal so. Und dann singt die da noch ein Lied. Das ist ganz, ganz toll, dass sich so ein Superstar wirklich in diese Situation dann versetzt. Und dann wird das direkt sympathisch. [...] Und dann hat man direkt eine hohe Meinung von der Sängerin, obwohl man wirklich die eigentlich so nicht mag.“

Allein durch diesen Gastauftritt in einer Fernsehserie, in der die Interpretin sympathisch und integer wirkt, gewinnt Derya eine hohe Meinung von ihr. Und das, obwohl er ihre Musik nicht mag. Die neugewonnene hohe Meinung von SEZEN AKSU führt aber nicht dazu, dass Derya nun die Musik der Interpretin hört. Die Befragten liefern auch kein weiteres Beispiel, in dem sich eine neugewonnene positive Meinung über einen Interpreten oder eine Interpretin auf dessen oder deren Musik überträgt.

Die Befragten sind nicht bereit, ein widersprüchliches oder unglaubwürdiges Verhalten von InterpretInnen unverhandelt hinzunehmen. Sie nehmen die unterschiedlichsten Facetten dessen wahr, wie sich InterpretInnen darstellen und dargestellt werden, und blenden negative oder unstimmige Aspekte nicht aus. Wird das Verhalten von InterpretInnen nicht als ausreichend glaubwürdig empfunden, reagieren die Jugendlichen empfindlich und entwickeln das Gefühl, auf gewisse Weise von den InterpretInnen angeführt oder – wie es Güven salopp ausdrückt – „verarscht“ zu werden.

Ob das Verhalten von InterpretInnen moralischen Ansprüchen gerecht wird oder als glaubwürdig empfunden wird, sind nicht die einzigen Kriterien, nach denen sie bewertet werden. Individueller Geschmack, was der/die Einzelne als schön oder attraktiv empfindet, all dies spielt ebenfalls eine Rolle, bis hin zu Habitus, ja sogar Mimik – Aspekte, die schon auf den ersten Blick oder das erste Wort über Sympathie oder Antipathie entscheiden können. Dabei können auch lang bestehende Sympathien und Antipathien in ihr Gegenteil umschlagen. Ebru reagiert im Vergleich zu den anderen Befragten außerordentlich streng und konsequent, wenn sich eine Interpretin oder ein Interpret ihre Sympathien verspielt:

„Es gab zum Beispiel HAKAN PEKER. Den fand ich so als Mädchen, wenn ich zum Beispiel mit meinen Eltern früher in Urlaub gefahren bin, dann habe ich wirklich so

fast alle Kassetten [von HAKAN PEKER, M.W.] gekauft, die es in dem Sommer gab. [...] Dann habe ich aber irgendwann mal auch was von ihm im Fernsehen gesehen, in diesen ganzen Paparazzi-Shows. Die sind ja so berühmt in der Türkei. Und da hat der sich auch so daneben benommen, dass ich mir gesagt habe, hm. Und seitdem höre ich den auch nicht mehr. Also, ich spule das richtig, wenn es irgendwo auf einer Kassette ist, dann spule ich das weiter.“

Der Grund für diese heftige Reaktion wirkt eher belanglos: „Und zwar hatte der, wurde er ertappt mit einer Frau, nachdem seine Freundin gestorben ist. Und dann hat er voll einen auf Rambo gemacht, sage ich jetzt einfach mal. Fand ich total unsympathisch. Ja, und seitdem höre ich den auch nicht mehr.“

Wie stark kaum greifbare Sympathien in die Bewertung von InterpretInnen einfließen, zeigt ein Ausschnitt aus einem Gespräch mit Güven, in dem wir uns über den Sänger SERDAR ORTAÇ unterhielten. SERDAR ORTAÇ kam nach einer Ausbildung zum Dreher und einem Umweg über das Studium der Amerikanistik zur Musik. Er komponiert für andere InterpretInnen, singt selbst und gehört zu den bekanntesten InterpretInnen der Türkei. In Gesprächen mit weiblichen Befragten war die Rede davon gewesen, SERDAR ORTAÇ habe eine ‚schwule‘ (nicht zu verwechseln mit homosexuelle) Art, die von den Befragten einhellig abgelehnt wurde. Als ich Güven in unserem zweiten Gespräch davon erzählte, äußerte er sich ähnlich:

„Absolut schwul. Absolut schwul. [...] Tut mir leid. Wenn das Mädels schon sagen, dann ist das auch schon, dann ist das auch so. [...] Also, das wäre jetzt ein ziemlich hübsches Mädchen, würde ich dir ganz ehrlich sagen. Okay, ich übertreibe es jetzt ein bisschen, aber, nein, wirklich. Ich vertrete auch die klassischen Klischees sozusagen, dass ein Mann so ein bisschen, wenigstens ein bisschen auszusehen hat wie ein Mann.“

Konfrontiert damit, dass TARKAN häufig ähnlichen ‚Vorwürfen‘ ausgesetzt sei, stellt Güven fest, dass bei SERDAR ORTAÇ als Grund für dessen Ablehnung etwas angeführt wird, das bei TARKAN nicht zu Ablehnung führt. Dabei wird deutlich, dass eine Ablehnung oder Befürwortung von InterpretInnen auch recht willkürlich zustande kommen kann:

„TARKAN ist genauso schwul wie SERDAR ORTAÇ, aber er sieht wenigstens ein bisschen besser aus. Sogar ich als Typ sage das. Der sieht wenigstens ein bisschen männlich aus, obwohl er genauso schwul drauf ist wie der hier. [...] TARKAN unterscheidet sich eigentlich absolut nicht von SERDAR ORTAÇ. Die repräsentieren ungefähr das Gleiche, so mit ihrem Auftritt. [...] Das stimmt wirklich, die beiden sind sich sehr ähnlich. Die gleichen Sachen werden einmal bevorzugt, einmal kritisiert.“

Sogar Gestik und Mimik fließen in die Bewertung von InterpretInnen ein. Taner beschreibt, wie er auf XAVIER NAIDOO aufmerksam wurde, als dieser erste erfolgreiche Lieder hatte. XAVIER NAIDOO war ihm damals allein aufgrund seines Habitus unsympathisch. Deshalb sträubte sich Taner dagegen, die Musik zu mögen. Dann entdeckte Taner aber ein Lied, von dem er nicht wusste, dass es XAVIER NAIDOO singt:

„Als XAVIER NAIDOO raus kam, [...] ich habe den gehasst, einfach wegen seiner Körperhaltung, wegen seiner Mimik, wegen seiner Gesten und alles Mögliche drum

und dran. Das Lied kam mir zwar melodisch schön vor, ich habe mir den Text aber gar nicht angehört, weil mir die Person einfach nicht gefallen hat. Aber irgendwann habe ich mal ein Lied gehört, 20 000 Meilen über dem Meer. Als ich dieses Lied gehört habe, wusste ich nicht, dass das von XAVIER NAIDOO ist. Und dieses Lied hat mir unheimlich gefallen. Der Text hat mir sehr gut gefallen. Und dann war ich verknallt in den Typen.“

Taner betont wie auch andere Befragte, dass er weiterhin zwischen der Person und der Musik unterscheide. Dennoch räumt er ein, dass seine Begeisterung für die Musik zu einer besseren Sicht des Interpreten geführt hat.

Es ist deutlich geworden, dass die Jugendlichen stark zwischen der Musik einer Interpretin oder eines Interpreten und der jeweiligen Person unterscheiden, diese zwei Aspekte fügen sich nicht etwa untrennbar zu einem Gesamtkunstwerk zusammen. InterpretInnen werden dabei nach den unterschiedlichsten Kriterien beurteilt – von ihrer moralischen Integrität bis hin zu ihrer Mimik – und offenbar ist es für gewöhnlich nicht ein einziges Kriterium allein, von dem die Bewertung abhängt. Zu bewunderns- oder gar nachahmungswerten Geschöpfen erheben die Befragten die InterpretInnen nicht. Vielmehr lassen sie zu, in ihren Ansprüchen und Erwartungen an die InterpretInnen auch enttäuscht zu werden. Ist dies der Fall oder bestehen von vornherein diskrepante Einstellungen gegenüber InterpretInnen und der entsprechenden Musik, handeln die Befragten dies von Fall zu Fall sehr unterschiedlich aus. Ebru beispielsweise reagiert sehr streng und konsequent: Wenn sie InterpretInnen nicht länger mag, hört sie auch die jeweilige Musik nicht mehr. Die anderen Befragten ziehen zumeist weniger rigorose Konsequenzen. Mal lehnen sie bei einer negativen Einstellung gegenüber InterpretInnen die Musik ab, mal hören genau die gleichen Befragten Musik aber auch weiterhin, obwohl sie die InterpretInnen ablehnen. Die Ablehnung von InterpretInnen aus wie rationalen Gründen auch immer, sei es der Lebenswandel oder auch ‚nur‘ die Mimik, kann also zu einer Verweigerung gegenüber der Musik führen, sie kann aber auch ohne jeden Einfluss auf die Musikknutzung bleiben. Beide Reaktionen sind offenbar unabhängig davon möglich, wie wenig oder wie sehr die Musik gemocht wurde; die Handhabung der Diskrepanzen ist hochflexibel. Das Beispiel von Derya deutet umgekehrt darauf hin, dass eine positive Einstellung gegenüber InterpretInnen, in Deryas Fall SEZEN AKSU, nicht zu einer Vorliebe für die entsprechende Musik führt. Insgesamt scheint der Stellenwert der InterpretInnen hinter dem der Musik zurückzutreten.

Politisches und soziales Engagement in und rund um Musik

Politisch motivierte Musik hat in der Türkei eine ausgeprägte Tradition und viele Namen, zum Beispiel *protest müzik* oder *politik pop*. Sie setzt sich überwiegend für alevitische und kurdische Belange ein und ist im linken Spektrum angesiedelt. Sie wird von staatlicher Seite nur allzu oft als separatistisch betrachtet und auch verfolgt. In der Vergangenheit wurden immer wieder nicht nur PolitikerInnen, JournalistInnen o.Ä., sondern auch MusikerInnen zu länge-

ren Freiheitsstrafen wegen separatistischer Propaganda verurteilt. Im Zuge ihrer Bemühungen um den EU-Beitritt reformierte die Türkei zahlreiche menschenrechtsrelevante Gesetze, auch solche, die die stark eingeschränkte Meinungsfreiheit betrafen. Beispielsweise ermöglichte sie zumindest formal kurdische Radio- und Fernsehsendungen, gleichzeitig gestaltete sie die Auflagen dafür aber so restriktiv, dass sie kaum einzuhalten sind. Politische Musik ist in der Türkei aber kein Monopol kurdischer, linksgerichteter Gruppen, es gibt auch rechtsgerichtete, nationalistische und islamistische Musik.²²

InterpretInnen politisch motivierter Musik dürfte schmeicheln, welches Einflusspotenzial ihr zugeschrieben wird. Populärer Musik haftet wie vielen massenmedialen Phänomenen seit jeher der Ruch an, eine Gefährdung für die Jugend oder auch die gesamte Gesellschaft darzustellen. Eine amerikanische Studie ergab in den 1980er Jahren, dass 51% der amerikanischen Erwachsenen der Ansicht sind, Rockmusik habe einen schädlichen Einfluss auf Kinder.²³ Solche Befürchtungen bestanden aber schon lange vor einer massenmedialen Verbreitung von Musik. Bereits Platon ging davon aus, dass es Musik gebe, die „schon Weibern nichts nutzt die tüchtig werden sollen“ sei, ganz zu schweigen von dem Schaden, den solche Musik bei Männern anrichte.²⁴ In einem idealen Staat müsse das Hauptaugenmerk auf der Musik liegen, da sie die „wichtigsten bürgerlichen Ordnungen“ beeinflusse.²⁵

Ein anschauliches und fast unterhaltsam zu nennendes Beispiel für die Gefahren, die Musik zugeschrieben werden, bieten die Musikwissenschaftler Reinhard Flender und Hermann Rauhe. Unter der Kapitelüberschrift „Popmusik und Pädagogik“ beschreiben sie die „Auswirkungen der Popmusik auf die Sozialisation und Persönlichkeitsentwicklung Heranwachsender“.²⁶ Ihres Erachtens

„kriecht [der/die Rezipient/in bei der Nutzung von Musik, M.W.] gleichsam in den ‚magischen Uterus‘ der rhythmisch pulsierenden Klangwelt hinein, die ihn unbewußt an das vorgeburtliche Stadium erinnert und ihm auf dem Wege der Regression wohlige Geborgenheit und emotionale Sicherheit vermittelt.“²⁷

Dies wird als ein *ent-sozialisierender Prozess* gesehen, der „auf Dauer zu einem hedonistischen Autismus mit narzißtischen Komponenten führen [kann, M.W.] und damit letztlich zu Unmündigkeit und zur Unfähigkeit, Lebenssituationen zu bewältigen“.²⁸ Für die große Gefahr, die hier heraufbeschworen wird, können

22 Vgl. M. Solmaz: Türkiye’de Pop Müzik, S. 63ff.

23 Vgl. R. Harrington: *A porn lyric survey*, in: Washington Post vom 22.1.1986, zitiert nach James S. Leming: *Rock Music and the Socialization of Moral Issues in Early Adolescence*, in: Youth & Society 4/1987 (18), S. 363-383, S. 364.

24 Platon: *Politeia*. Griechisch und Deutsch (Sämtliche Werke; 5), Frankfurt/Main: Insel 1991, S. 215.

25 Ebd., S. 279.

26 R. Flender/H. Rauhe: *Popmusik*, S. 160, Hervorhebung im Original.

27 Ebd., S. 161.

28 Ebd.

die Autoren allerdings „noch keine empirisch belegten Beweise“ finden.²⁹ Das Szenario wird dennoch weiter ausgeführt:

„Das in der Popmusik vorherrschende Arsenal textlicher und musikalischer Stereotype sowie standardisierter Leitbildschablonen und Verhaltensmuster trägt dazu bei, daß Wahrnehmung im Sinne der Rezeption, Aktion und Interaktion starr festgelegt und einem ästhetischen Systemzwang unterworfen wird. Dieser verhindert a priori eine Bildung der Sinne, eine Erweiterung und Veränderung der Wahrnehmungsprozesse, die als Voraussetzung jeglicher Selbstbestimmung oder Selbstbefreiung im ästhetischen wie im politisch-gesellschaftlichen Bereich angesehen werden müssen. Die Uniformierung und Standardisierung nicht nur der Wahrnehmung, sondern darüber hinaus der Bedürfnis- und Motivationslage führen zu einer Bewusstseinsfestschreibung und -verengung, zur Ausschaltung der Individualität, zur Schwächung des Ich (wenn nicht gar zu Identitätsverlust) und damit zu Entfremdung und falschem Bewusstsein.“³⁰

Die Autoren befürchten hier, die Nutzung von Popmusik beeinflusse die Wahrnehmungsfähigkeiten von jugendlichen MusikhörerInnen derart negativ, dass ihnen „Selbstbestimmung oder Selbstbefreiung im ästhetischen wie im politisch-gesellschaftlichen Bereich“ nicht möglich sei, dass sogar eine Ausschaltung, ja ein Verlust von Identität die Folge sein könnten.³¹

Dass Musik für die Befragten politischen Charakter haben kann, zeigte sich in den meisten Gesprächen. Allein Gülay – die jüngste der Befragten – sah keinen besonderen Zusammenhang zwischen Musik und Politik. Alle anderen hingegen waren der Ansicht, dass es einen solchen Zusammenhang sehr wohl gebe. Politische Musik hat ihrer Meinung nach eine enorme symbolische Bedeutung, aber kaum Wirkungskraft.

Aja geht prinzipiell davon aus, dass politische Musik Veränderungen bewirken könne. Sie sieht aber in erster Linie die schwierige Situation der InterpretInnen, die mit ihrer Musik politische Missstände in der Türkei anprangern. Als Beispiel führt sie ARIF SAĞ an, dessen Konzerte immer wieder verhindert würden. ARIF SAĞ ist ein alevitischer und vielleicht der bekannteste Lautenspieler der Türkei. Unter den türkischen Umständen könne Musik kaum etwas bewirken, aber immerhin würden die MusikerInnen die kritische Aufmerksamkeit des Auslandes auf die Umstände in der Türkei lenken und mit ihrer Musik ein Gefühl der Hoffnung vermitteln:

„Ich denke schon, dass es was bewegt, auf jeden Fall. Nur weiß ich auch, dass diese Künstler, die genau das, also bestimmte Probleme in der Türkei ansprechen, sehr gefährdet sind. ARIF SAĞ sagte zum Beispiel [...], dass Konzerte von ihm und Gleichgesinnten einfach von heute auf morgen abgesagt werden. Kurz vor der Vorstellung oder kurz vor dem Antritt des Konzerts. Ohne Begründung. Ja, dass solche kritischen Töne in der Türkei letztendlich nicht gern gesehen werden. Dass er aber mit seiner Musik nach 20, 30 Jahren immer noch versucht, außen bekannt zu geben, was da für Missstände passieren. Und ich glaube, es wirkt insofern vielleicht mehr im Ausland als in der Türkei selber, weil man das dort kritischer sieht. Aber dass man im Ausland

29 Ebd., S. 160f.

30 Ebd., S. 162f.

31 Ebd.

sieht: Es gibt Leute, die wollen was bewirken und die arbeiten daran. Es gibt also noch Hoffnung. Hoffnung, genau das ist es.“

Wie Ajda kommt auch Güven bei seiner Beurteilung politischer Musik auf den türkischen Kontext zu sprechen. Güven schätzt politische Musik sehr und führt dies darauf zurück, dass er selbst Kurde ist. Politische Musik biete der kurdischen Minderheit emotionale Unterstützung:

„Da gebe ich wirklich, vielleicht auch dadurch, dass wir allgemein ja in der Türkei durch irgendwelche Umstände betroffen sind, vielleicht legen wir wirklich mehr Wert darauf. Dadurch, dass wir in der Türkei selber eine Minderheit sind et cetera, dass wir sozusagen für eigene Rechte manchmal hart kämpfen müssen, legen wir schon viel Wert darauf, dass solche Leute dies durch ihre Musik begleiten oder durch ihre Taten, durch ihre Musik unterstützen.“

Trotz der hohen Bedeutung, die politische Musik für ihn persönlich hat, sieht er ihre Effektivität kritisch. Wenn ein Interpret oder eine Interpretin eine bestimmte Bevölkerungsgruppe inhaltlich erreiche, so gebe es immer auch eine andere Bevölkerungsgruppe, die durch diese Inhalte darin bestärkt würde, an der gegenteiligen Sicht festzuhalten:

„Es bringt, glaube ich, immer nur den Leuten etwas, die es für richtig halten. Es kommt leider Gottes nie so vor, dass man sagen kann: Da steht jetzt einer, der erreicht die ganze Masse, ist egal, ob Mehrheit oder Minderheit. Und alle geben demjenigen Recht in seinen Texten oder Aussagen, in der politischen Denkweise und Meinung. Das ist leider Gottes nicht so. Wenn das eine Minderheit ist, ja, dann wird was für die Minderheit gesagt und gegen die Mehrheit. Dann ist es leider Gottes nur die Minderheit, die das befürwortet, und die anderen lehnen das natürlich ab. Deswegen ist das fragwürdig, ob das effektiv ist. [...] Es ist von hoher Bedeutung sogar. Aber wie effektiv es ist, ist fraglich.“

Derya betrachtet politische Musik losgelöst von einem türkischen Kontext. Er selbst schätzt Musik mit gesellschaftskritischen Inhalten sehr und setzt sich intensiv mit ihnen auseinander. Er geht aber davon aus, dass das nur die wenigsten tun. Politische Musik sei deshalb nicht einflussreich:

„Weil sich die Leute wirklich nicht damit befassen, sondern einfach nur, wenn sie Autofahren: Mach ich mal Musik an, höre ich wenigstens den Motor nicht. So. Das ist kein wirklicher Sinn. Also, die interpretieren das nicht. [...] Es gibt wahrscheinlich, wenn zum Beispiel hundert Prozent Leute 2PAC hören, hören sich vielleicht zehn Prozent der Leute die Musik an, also, fünf Prozent der Leute wie ich an.“

Derya ist der Ansicht, dass insbesondere Jugendliche, auch solche in seinem Alter, „einfach nicht im Stande sind, diese Musik zu begreifen, sondern wirklich nur diesen Rhythmus verfolgen.“ Hier erinnert Derya an Güven: Güven empfand es als problematisch, dass sich Jugendliche mit einem Interpreten wie İBRAHİM TATLİSES identifizieren, ging für sich selbst aber nicht davon aus, in dieser Hinsicht ‚gefährdet‘ zu sein. In der Verantwortung für die mangelnde Fähigkeit der Jugendlichen, Musik zu begreifen, sieht Derya auch einige Musikfernseher, und macht seinem Unmut über einen deutschen Sender Luft:

„Der ganze Sender besteht ja eigentlich nur aus Farben. Wenn man sich mal diesen Bildschirm ansieht: Jedes Mal so ein Co-Moderator, der 16 ist. Und da sieht man dieses Niveau: Das ist kein Niveau.“ Deshalb begrüßt Derya, dass einige Sender mittlerweile auch Formen von Nachrichten bieten oder Themen wie AIDS aufarbeiten, dass „Leute begriffen haben, dass Musiksender eine enorme Beeinflussung haben können, [...] dass so Sender, Musiksender auch politische Arbeit leisten.“

Aliye ist wie Derya der Ansicht, dass politische Musik reflektierender ZuhörerInnen bedürfe, um Einfluss nehmen zu können. Doch Aliye selbst zeigt zur gleichen Zeit, dass Reflexion allein nicht ausreicht, sondern auch politisches Interesse notwendig ist: „Wenn die Künstler solche Zuhörer haben wie ich, wenn sie Zuhörer haben, die sich wirklich mit den Texten der Künstler beschäftigen, dann kann das schon eine Wirkung haben. [...] Kann eine Wirkung haben, muss aber nicht. Keine Ahnung. Politische Themen interessieren mich weniger.“ Auch Levent geht davon aus, dass politische Musik einflussreich sein könnte, wenn die ZuhörerInnen nur – im Gegensatz zu ihm – die Texte beachten würden. Er selbst zählt sich sehr freimütig zu denjenigen, über die Derya etwas abfällig bemerkte, sie würden Musik nicht begreifen, sondern nur den Rhythmus verfolgen. Levent hat aber gar kein Interesse daran, Musik in Deryas Sinn zu ‚begreifen‘, für ihn sind der Klang, die Melodie und der Rhythmus die Dinge, warum er sie überhaupt hört. Einen größeren Einfluss schreibt Levent den InterpretInnen selbst zu. Als Beispiel führt er SEZEN AKSU an, die während eines ihrer Konzerte ein kurdisches Lied vorgetragen und damit den Unmut der Politik erregt habe:

„Dadurch, dass viele Stars so eine große Fangemeinde haben, finde ich, könnten die eigentlich auch vieles damit bewirken. Ich komme jetzt wieder auf SEZEN AKSU zurück, weil, das mit der kurdischen Musik, das hat viel Trara in der Türkei gegeben. So von den eigentlichen Fans habe ich eigentlich nur Positives gehört. Weil die wirklich alle genauso [sind, M.W.], wie sie eben ist, alle sozial und freundlich. Und auf den Konzerten, das ist wirklich klasse. Da sitzen fast wirklich alle Hand in Hand da und das ist so schön. Von Seiten der Politiker gab es dann viele Diskussionen von wegen: Was fällt dir ein, jetzt kurdische Musik zu singen. Und dies und das. Also, ich finde, man kann viel damit erreichen. Weil, ich bin jetzt so die Ausnahme, aber viele lesen auch die Texte und machen sich dann auch ein Bild damit und können es zum Teil auch übernehmen.“

Von der hier vorherrschenden Meinung, politische Musik sei begrüßenswert, aber nicht gerade effektiv, weicht allein eine der Befragten sehr deutlich ab. Während alle Jugendlichen davon ausgehen, nicht von musikalischen Inhalten in ihrer politischen Einstellung beeinflusst zu werden, berichtet Alev, überhaupt erst durch Musik, aber auch durch Literatur und andere Kunstformen zu ihrer jetzigen politischen Einstellung gekommen zu sein. Alev äußert sich zunächst eher verhalten über politische Musik. Sie empfindet es als gerechtfertigt, insbesondere in einem Land wie der Türkei, über musikalische Wege auszudrücken, was falsch sei und was verändert werden müsse. Sie selbst bemühe sich, Vorstellungen oder Gedanken, die auf diese Weise geäußert werden, nicht fraglos

zu übernehmen. Ohnehin höre sie in erster Linie Musik, deren Inhalte sie auch vertreten könne:

„Ich muss sagen, ich höre ja auch viele Leute, die auch mit Politik zu tun haben. Und auch gerade mit der türkischen Politik. Höre ich gerne, weil ich meistens auch deren Meinung teile. Es ist okay. Gerade GRUP YORUM zum Beispiel. Da ich deren Meinung auch teile, höre ich es halt gerne. Versuche zwar, nicht deren Denken zu übernehmen, aber sehe halt, dass es übereinstimmt mit meinem Denken. Und dass es okay ist, dass man gerade in einem Land wie der Türkei, dass man das sagt, dass man ausspricht, was da falsch ist und was geändert werden muss.“³²

Alev wählt also verstärkt Musik oder vielmehr Medieninhalte aus, die einer bereits bestehenden Einstellung entsprechen. Dann aber erzählt sie, dass politische Musik sie stark beeinflusst und sogar zu einer veränderten politischen Einstellung geführt habe:

„Gerade die Musik hat bei mir viel bewirkt und mich sehr beeinflusst. Weil ich früher, wie wahrscheinlich jeder Türke, sehr nationalistisch gedacht habe, und die Türkei für mich alles war und ich wirklich dahinter stand und alles. Ich konnte keine Kritik vertragen, wenn es um die Türkei ging. Durch die Musik, gerade als ich, ich habe mit 15 angefangen, GRUP YORUM zu hören, habe ich mir schon Gedanken gemacht. Und mit der Zeit bin ich sehr distanziert zur Türkei geworden. Gerade was die Politik angeht bin ich enttäuscht, manchmal traurig darüber. Manchmal schäme ich mich, Türkin zu sein, in manchen Situationen. Manchmal finde ich es eine Schande. Ich verachte die Politik und das, was in der Türkei abgeht. Was dort läuft. Egal ob es die Menschenrechte sind, wirklich alles. Ich liebe die Türkei, das Land. Das steht außer Frage. Ich finde, es ist eines der schönsten Länder auf dieser Welt. Aber was deren Politik angeht, all das verachte ich. Und da stimme ich dann auch mit vielen Sängern überein. Mit deren Meinung und mit deren Meinung gegenüber der türkischen Politik und was in dem Land los ist. Das hat alles, da ist vieles durch die Musik ausgelöst worden. Vieles dadurch, dass ich den Leuten intensiv zugehört habe, was die singen, worüber die singen, warum sie das singen.“

Alev geht davon aus, dass sie sich erst durch MusikerInnen, SchriftstellerInnen und andere KünstlerInnen mit der Politik der Türkei auseinander gesetzt hat und sie so von einem vergleichsweise verklärten und nationalistischen Standpunkt zu einem deutlich kritischeren Standpunkt der Türkei gegenüber gelangt ist. Dabei könnte es sich um einen instruktiven Transfer im Sinne Fritz' handeln. Alev liefert als einzige der Befragten einen Hinweis auf einen möglichen instruktiven Transfer von der medialen in die reale bzw. mentale Welt. Alle anderen Befragten ließen nicht erkennen, dass die Nutzung von Musik auf ihre bestehenden Einstellungen Einfluss hatte oder gar verhaltenswirksam wurde, und äußerten dies auch so.

Alev selbst führt die Veränderung ihrer politischen Einstellung und Ansichten auf die Nutzung von Musik und anderen Kunstformen zurück und macht

32 Grup Yorum (Interpretation, Kommentar) gehören zu den bekanntesten der türkischen Protestmusik. Sie haben u.a. kurdische Lieder im Repertoire und setzen sich für kurdische Belange ein.

dabei deutlich, dass sich ihre Ansichten nicht allein durch die Auseinandersetzung mit Musik verändert haben, sondern auch Film, Literatur etc. ihren Anteil daran hatten. Ihre im Vergleich zu anderen, sehr emotionalen Passagen des Gespräches sehr besonnenen Äußerungen zeigen, dass ihr die Veränderung ihrer Ansichten bewusst geworden ist.

Obwohl sich Alev als einzige der Befragten selbst von Musik in ihren Einstellungen beeinflusst sieht, geht sie aber wie die anderen Befragten davon aus, dass Musik allgemein nicht politischen Einfluss nehmen könne. Dies führt sie, wie andere auch, darauf zurück, dass sich die breite Masse der Menschen wahrscheinlich nicht so intensiv mit der Musik auseinandersetze wie sie selbst:

„Ich glaube, ehrlich gesagt, [...] dass es wenig Einfluss hat. Dass es nur Einfluss auf eine ganz, ganz kleine Gruppe in der Türkei hat. Dass wenige Menschen da hinhören, solche Musik hören. Ich muss auch sagen, die Türken sind sehr nationalistisch. Es ist halt, der kleine Teil, der solche Musik hört oder Einfluss, wenn solche Musik Einfluss auf deren Leben hat, wird man direkt in eine Kategorie abgestempelt. Ich wurde lange Zeit, hat man mich als Alevitin bezeichnet, nur weil ich solche Musik gehört habe. Oder weil ich in Anführungsstrichen gegen den Staat bin. Schon so vieles gehört von meinen türkischen Bekannten. Ich glaube, wenig Einfluss, auf einen ganz kleinen Teil, eine ganz kleine Gruppe von Leuten. Die meisten hören da, glaube ich, gar nicht hin. Oder beschäftigen sich einfach nicht damit. Oder wollen sich vielleicht auch gar nicht damit auseinandersetzen oder beschäftigen.“

Alev hat die Erfahrung gemacht, dass Musik unabhängig von ihrem etwaigen Einfluss auf individuelle Einstellungen in der Lage ist, Grenzen zwischen Menschen zu ziehen. Damit kann es durchaus einem politischen Bekenntnis gleichkommen, eine bestimmte Musik zu hören, oder es kann zumindest als politisches Bekenntnis oder, wie in diesem Fall, als Zuordnung zu einer religiösen Gruppierung gewertet werden.

Die kulturanthropologische Medienforschung hat vielfach aufgezeigt, dass Texte (Text meint hier sowohl *Liedertexte* als auch ganze Lieder, Episoden von Fernsehserien o.Ä.) völlig anders gelesen werden, als sie ‚gemeint‘ gewesen sein müssen (siehe das Kapitel „Medienforschung“). Genau diese Ansicht findet sich auch bei zwei der befragten Jugendlichen. Während die meisten Befragten politische Musik für nur sehr eingeschränkt effektiv halten und dies darauf zurückführen, dass die ZuhörerInnen sich entweder nicht mit ihr auseinandersetzen wollen oder sich nicht mit ihr auseinandersetzen können, gehen Taner und Yasemin schlicht davon aus, MusikerInnen könnten keinen gezielten Einfluss nehmen, weil es allein bei den ZuhörerInnen liege, was sie für sich aus den Texten machen. Taner schätzt politische Musik sehr, weil sie der Tatsache gerecht werde, dass das ‚wirkliche Leben‘ mehr Facetten aufweise als nur ‚Liebesdinge‘, auf die sich der größte Teil insbesondere der türkischen Popmusik beschränke. Die Effektivität politischer Musik hält er wie die anderen Befragten für sehr begrenzt. Letztendlich biete sie den ZuhörerInnen nur eine Sichtweise, die ihren Horizont vielleicht erweitere. Eindeutige Interpretationen biete sie nicht. Er illustriert diese Auffassung mit dem Beispiel des kurdischen Sängers AHMET KAYA. AHMET KAYA war eine der zentralen Personen der

Protestmusik. Auch er wurde wegen separatistischer Propaganda in Abwesenheit zu einer langjährigen Freiheitsstrafe verurteilt. Nach einer Europatournee kehrte er nicht in die Türkei zurück und verstarb im Jahre 2000 in Paris. Nach Taners Auffassung gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Musik von AHMET KAYA aufzufassen:

„Das kommt auch auf den Zuhörer selber an. Wie der das aufnehmen will praktisch. Man kann zum Beispiel viele dieser Lieder von diesem Sänger als Propaganda auffassen. Man kann aber auch die Lieder, wenn man das objektiv einfach hört, als eine Beschreibung hören. Nämlich, der beschreibt in diesen Liedern die Situation, in der er sich und sein Volk sieht. Aber ein Kurde kann auch dieses Lied als Propaganda hören und kann denken, dass er jetzt in einem bestimmten Abschnitt mit dem Satz „Jetzt nimm die Fahne und lauf“ meint, jetzt mal so arg dargestellt, dass er damit denkt oder assoziiert, dass das jetzt ein Aufruf dazu ist, dass alle Kurden irgendwie, keine Ahnung, kriegen sollen. Kommt auf den Zuhörer an. Oder ein Türke, der streng nationalistisch ist, der sehr stark auf dem rechten Flügel ist, der kann das natürlich auch als einen Angriff gegenüber den Türken ansehen. Aber muss auch nicht sein.“

Diese Sichtweise teilt Yasemin. Ein Interpret oder eine Interpretin könne keine Sicherheit darüber haben, was die ZuhörerInnen für sich persönlich aus einem Lied ziehen. Als Beispiel führt sie eines ihrer persönlichen Lieblingslieder von ONUR AKIN an. Das Lied trägt den Titel *Seviyorum seni* (Ich liebe dich), genau wie das zugrundeliegende Gedicht von NAZIM HIKMET (1902-1963), einem der bekanntesten türkischen Lyriker. NAZIM HIKMET schrieb dieses Gedicht im russischen Exil und widmete es nicht etwa einer Frau, wie der Titel vermuten lassen könnte, sondern seinem Heimatland, der Türkei. Yasemin wusste dies nicht und belegte dieses Lied mit ganz persönlichen Konnotationen. Heute weiß sie, dass das zugrunde liegende Gedicht eine Liebeserklärung an die Türkei ist. Ihre individuellen Konnotationen wurden davon aber nicht beeinflusst, Yasemin kann sie aufrechterhalten. Für sie ist nicht relevant, was NAZIM HIKMET mit dem Text ausdrücken wollte, sondern was es für sie persönlich auszudrücken vermag. Deshalb geht sie davon aus, dass InterpretInnen nur bedingt Einfluss auf ihre ZuhörerInnen nehmen können:

„Ich glaube nicht, dass die so jetzt die große Masse ansprechen und irgendwas auslösen könnten. Das glaube ich nicht. Ich glaube wirklich, dass jeder Musik hört und sich selber seine Gedanken dazu macht. Ich glaube nicht, dass jemanden interessiert, was der Mensch, als er das gerade geschrieben hat, für eine Absicht dabei gehabt hat. Ich glaube eher, dass man von selber [...] was Politisches drin sieht oder nicht. Zum Beispiel bei diesem Lied von ONUR AKIN, *Seviyorum seni*. Ich wusste zum Beispiel nicht, dass er [NAZIM HIKMET, M.W.] das im Exil geschrieben hat. Und das hat mich eigentlich in dem Maße auch nicht interessiert. Für mich bedeutet das Lied auch nicht, dass ich die Türkei vermisse oder so was, wie er die Absicht gehabt hat, das zu beschreiben. Sondern für mich ist das eben was Persönliches. Das hat mit seiner Absicht eigentlich gar nichts mehr zu tun. Und ich denke, das ist grundsätzlich so. Dass die das so schreiben wollen. Aber ich denke, das versteht jeder so, wie er es verstehen will.“

Yasemins Sichtweise schließt eine Beeinflussung durch Musik nicht aus. Eine gezielte Beeinflussung im Sinne der/des Aussagenden erscheint damit aber unwahrscheinlich.

Prominente finden sich in der Türkei häufig damit in den Medien, dass sie sich gemeinnütziger Projekte annehmen und so außerhalb ihrer Musik politisch handeln. Ein Beispiel dafür ist İBRAHİM TATLİSES, der sich in dieser Hinsicht sehr hervortut. Nach meinem persönlichen Empfinden hat soziales Engagement immer auch politischen Charakter. Häufig mag dieser aber nur implizit vorhanden sein. İBRAHİM TATLİSES beispielsweise pflegt seine kurdische Herkunft und trägt auf der Bühne auch kurdische Lieder vor, gilt aber als regierungsfreundlich und äußert sich weder in seiner Musik noch außerhalb zur ‚Kurdenproblematik‘ – in diesem Sinne ist er unpolitisch. Soziales Engagement wie das von İBRAHİM TATLİSES wird von den Befragten weitgehend begrüßt, aber äußerst nüchtern bewertet. Vor allem wird es völlig losgelöst von der Musik der InterpretInnen betrachtet, es wird keinerlei Verbindung aufgemacht.

Die Befragten unterstellen den meisten InterpretInnen, sich allein zur Imagepflege zu engagieren. Alev macht das daran fest, dass ihr Engagement zumeist medienwirksam inszeniert ist:

„Man will zeigen: Ich bin gutmütig, ich bin ein guter Mensch. Ich würde es, glaube ich, viel eher schätzen, wenn man das nicht unbedingt mit den Medien zusammen machen würde. Wenn man einfach dahin geht, das macht und das irgendwie per Zufall mal rauskommt: Ja, okay, das hat İBRAHİM TATLİSES gemacht. Aber ich finde es, ich weiß nicht, ob ich es okay finde, wenn man da 20 Fernsehkameras dabei hat und 40 Zeitungsreporter und man sagt: Hier, ich habe 100 000 Euro gespendet für diese und diese Stiftung oder habe da einen Kindergarten eröffnet.“

Alev würde das Engagement zu schätzen wissen, wenn es weniger inszeniert und nicht so sehr in den Medien ausgebreitet würde – allerdings würde sie dann auch erst gar nicht davon erfahren. So jedoch verliert es in ihren Augen jeden Wert:

„Das nehme ich dann nicht ernst. Ich denke, das ist wirklich nur, um sich beliebt zu machen. Gerade dann, dass die Leute sagen: Oh, guck mal, der hat ein gutes Herz, der hat ein Krankenhaus eröffnen lassen oder einen Kindergarten, oder hat hier Geld gespendet. Das verliert seinen Wert in meinen Augen, wenn man das wirklich so offensichtlich macht, dann zeigt mir das auch, das kommt nicht von Herzen. Kann er gar nicht gut meinen. Oder schon gut meinen, aber einfach auch ein egoistischer Gedanke. Dass da einfach auch der Egoismus hinter steckt. Wenn er damit sagt: Ich möchte was damit für mich erreichen, für mein Leben, für meine Laufbahn.“

Die Befragten haben den klaren Anspruch, dass soziales Engagement von KünstlerInnen aufrichtig sein sollte. Nur Ebru und Taner können überhaupt spontan eine Künstlerin oder einen Künstler nennen, deren soziales Engagement ihren Ansprüchen gerecht wird. Ebru schildert:

„Zum Beispiel gibt es da SEDA SAYAN. [...] Das ist eine Sängerin und [sie, M.W.] hat auch seit ein paar Jahren so eine *Morning Show*. Auf jeden Fall kommt sie aus,

ich weiß nicht, ob sie auch aus ärmlichen Verhältnissen kommt, auf jeden Fall wurde sie früher vom Vater geschlagen, das war irgendwie ein Alkoholiker, und ist dann irgendwie abgehauen. Also, die hat schon so einiges hinter sich. Ist dann irgendwann Sängerin geworden. [...] Und die hilft zum Beispiel, wo sie kann. Das ist hier wahrscheinlich kaum vorstellbar. Die macht das in ihrer Show da morgens so, dass die Leute mittlerweile vor dem Studio offensichtlich stehen [...] und sagen: Hier, mein Kind hat das und das [...]. Und die sagt dann: Ja, ich helfe dir. Die betreut das auch. Die geht dann mit, finanziert wirklich alle medizinischen oder was weiß ich Mittel [...]. Das macht man ja schon eher, wenn man es wirklich will. Ich sage zwar beziehungsweise ich denke, dass die vielleicht verpflichtet dazu sind. Weil es in der Türkei, wie wahrscheinlich überall sonst auch, echt Elend ohne Ende gibt. Aber die, das kommt aus ihr selbst heraus.“

Dieses Engagement findet Ebru zum einen glaubwürdig, weil die Interpretin selbst „schon so einiges hinter sich“ hat, zum anderen weil sie ihre ‚guten Taten‘ nicht nur einfach finanziert, sondern sie auch begleitet und betreut. Würde sich ihr Engagement auf die Finanzierung beschränken, fiel Ebrus Bewertung vielleicht schlechter aus.

Taners Beispiel macht noch einen weiteren Anspruch an das Engagement von Prominenten deutlich: Es sollte seiner Ansicht nach gehaltvoll sein. Er vergleicht das Engagement des amerikanischen Sängers MICHAEL JACKSON mit dem des türkischen Schriftstellers AZIZ NESIN. AZIZ NESIN ist einer der namhaftesten türkischen Schriftsteller und Literaturpreisträger. Berühmt wurde er vor allem als Satiriker und Publizist, der auch nach zahlreichen Prozessen seine Arbeit nicht einstellte. 1993 entkam er einem Brandanschlag auf ein Hotel im mittelanatolischen Sivas, bei dem 37 Menschen ums Leben kamen. In dem Hotel hatte eine Tagung im Rahmen einer alevitischen Festwoche in Gedenken an PIR SULTAN ABDAL, einen populären mystischen Volksdichter, stattgefunden. AZIZ NESIN hatte im Vorfeld der Tagung den Unmut türkischer religiöser Kreise erregt mit der Äußerung, man könne in der Türkei nicht länger ungefährdet öffentlich säkulare Ansichten äußern, und außerdem mit dem Vorhaben, SALMAN RUSHDIES „Satanische Verse“ auszugsweise in seiner Zeitung *Aydınlık* (Helligkeit, Erleuchtung, Aufklärung) zu veröffentlichen.³³ AZIZ NESINS Werk wurde in über 30 Sprachen übersetzt. Er starb 1995.

Bei Taners Vergleich zwischen AZIZ NESIN und anderen sozial engagierten KünstlerInnen wird deutlich, dass es Taner nicht auf die Höhe der aufgewendeten Summe ankommt, sondern auf die Qualität des Engagements:

„Zum Beispiel so Sänger wie MICHAEL JACKSON. Ich meine, man hört immer wieder so: MICHAEL JACKSON hat diese Summe an diese Gesellschaft und dies und das gespendet. Ja super. [...] Wenn MICHAEL JACKSON, wenn der 500 000 Dollar spendet, was ist denn das. Das ist doch gar nichts. Das ist doch nur Show. Dass die Leute wissen: MICHAEL JACKSON ist gut. [...] Es gibt einen türkischen Schriftsteller, AZIZ NESIN, der ist sozial engagiert, aktiv gewesen. Und das sieht man auch offensichtlich.

33 Vgl. Matthes Buhbe: *Türkei. Politik und Zeitgeschichte*, Opladen: Leske & Budrich 1996, S. 164 und ohne Autor: *Lighting Hell's Fire in Sivas: Will There Be More?*, in: *Turkish Probe* vom 6.7.1993, S. 2-3, S. 2.

Der hat Häuser gebaut, wo elternlosen Kindern unter die Arme gegriffen wurde. Er hat die erzogen und er hat denen eine Bildung ermöglicht. Der hat die bis zu dem Alter gebracht, wo die dann selbstständig, ohne dieses Haus zu belasten, wieder gehen konnten. Mit einem klugen Kopf. Und das nenne ich sozial engagiert.“

Halide ist die einzige, die im Hinblick auf das soziale Engagement der InterpretInnen eine völlig pragmatische Einstellung hat: Sie stellt daran keinerlei Ansprüche. Während die anderen Befragten alles in allem davon ausgehen, Prominente engagierten sich ‚leider‘ nur, um Imagepflege zu betreiben, sieht Halide dies genauso, bedauert es aber nicht weiter. Sie ist der Ansicht, dass Prominente eine erhebliche Vorreiterrolle einnehmen können und dass allein der Nutzen ihres Engagements, nicht die zugrunde liegende Motivation zu sehen sei:

„Die stehen in der Öffentlichkeit. Die haben einen bestimmten Einfluss auf die Leute. Und wenn die irgendwie Vorreiter bei solchen Sachen sind, dann erreicht man irgendwie plötzlich sehr schnell etwas. Wenn du oder ich irgendwie versuchen würden, was zu erreichen, dann ist das sehr langwierig, das dauert sehr lange. Die stehen in der Öffentlichkeit, werden dann auch in den Medien gezeigt: Ja, die haben das und das gemacht. Und dann die Leute: Ja, cool, dann mache ich da mit. Das geht dann schneller. Diese Wirkung haben die ja als Prominente. Das finde ich sehr gut. [...] Es ist immer so, dass sie sich auch selbst produzieren wollen bei solchen Sachen. Aber letzten Endes wäre mir das egal, ob die das für sich selber machen oder ob wirklich für einen guten Zweck. Es kommt immer darauf an, dass was gemacht worden ist.“

Alle Befragten zeigen eine kritische Einstellung gegenüber dem sozialen Engagement von KünstlerInnen. Und vor allem unter den männlichen Befragten zeigt sich die Ansicht, KünstlerInnen seien allein wegen ihres enormen Einkommens geradezu moralisch verpflichtet, durch soziales Engagement etwas davon an diejenigen zurückzugeben, auf denen es gründet. Levent drückt das so aus: „Ich finde, das gehört sich. Wenn man so viel Geld verdient, sollte man sich auch in der Hinsicht engagieren. [...] Das gehört sich definitiv. Bei den Millionen, die die verdienen, können die auch ein Stück abgeben.“

Den Musikwissenschaftlern Reinhard Flender und Hermann Rauhe zufolge trägt populäre Musik dazu bei, dass jugendliche MusiknutzerInnen keine „Selbstbestimmung oder Selbstbefreiung im ästhetischen wie im politisch-gesellschaftlichen Bereich“ erlangen.³⁴ Im Hinblick auf die Befragten und deren Umgang mit Musik trifft dies nicht zu. Zum einen unterscheiden sie sehr stark zwischen der Musik und der Person der InterpretInnen und gehen insbesondere mit ihren Einstellungen gegenüber den Personen sehr differenziert um (siehe das Kapitel „Die Differenzierung zwischen Musik und Person der InterpretInnen“). Zum anderen schätzen die Befragten zwar weitgehend politische Musik, solange sie ihren bestehenden Einstellungen entspricht, gestehen ihr aber nur sehr eingeschränkt eine Wirkung zu. Dabei gehen sie davon aus, dass sie selbst sich in ihren Einstellungen nicht beeinflussen lassen. Diese Sicht schließt eine Beeinflussung und damit eine fehlende Selbstbestimmung in beispielsweise politischer Hinsicht zwar nicht aus, auf die Möglichkeit einer gezielten Fremdbestimmung kann deshalb aber nicht geschlossen werden. Allein Alev spricht

34 R. Flender/H. Rauhe: Popmusik, S. 162f.

davon, nach intensiver Auseinandersetzung mit Musik, Literatur und Film zu einer veränderten Einstellung gelangt zu sein, was einem instruktiven Transfer im Sinne Fritz' entsprechen könnte. Das Beispiel von Yasemin macht aber deutlich, dass es sich dabei nicht um das Ergebnis einer zielgerichteten Beeinflussung handeln muss, da die Interpretation oder Konnotation eines Stückes nicht im Einflussbereich der AutorInnen, sondern bei den RezipientInnen liegen und von zahlreichen anderen Faktoren beeinflusst werden.

Das emotionale Erleben von Musik

Das emotionale Erleben von Musik dürfte einer der faszinierendsten Bereiche innerhalb der Musikwissenschaft und der Musikpsychologie sein. Lebensstilforschung, die erklären möchte, warum Menschen eine Musik/ein Produkt nutzen oder auch nicht, spart diesen Aspekt trotz seiner großen Bedeutung weitgehend aus. Für die vorliegende Arbeit ist das emotionale Erleben von Musik von besonderer Bedeutung, da es sich im Hinblick auf türkische und anderssprachige Musik stark unterscheidet. Der Zusammenhang von Musik und Emotion ist aber nur wenig erforscht.³⁵ Konkrete Erlebnisinhalte sind bislang kaum ermittelt worden. Die wenigen Untersuchungen zum emotionalen Erleben von Musik scheinen vorwiegend von physiologischen oder vegetativen Veränderungen beim Musikhören auf emotionale Phänomene zu schließen.³⁶ Dies dürfte auch aus dem Umstand resultieren, dass sich emotionale Implikationen von Musik sprachlich kaum adäquat ausdrücken lassen, wie sich auch bei den Befragten zeigt.

Musik wirkt nachweislich auf die Gehirntätigkeit. Je nach Wohlgefallen oder Missfallen der gehörten Musik kommt es zu unterschiedlichen Hirnaktivitäten in unterschiedlichen Hirnregionen. Musikalisch gebildete Menschen zeigen eine andere zerebrale Verarbeitung von Musik als musikalische Laien. Es verändert sich sogar die Struktur ihres Gehirns.³⁷ Offenbar wirkt Musik u.a. auf das limbische System und damit „auf genau jene Hirnregionen, die für die Verarbeitung von Trauer, Freude und Sehnsucht zuständig sind“.³⁸ Musik wird des-

-
- 35 Vgl. Patrik N. Juslin/John A. Sloboda: *Music and Emotion: Introduction*, in: Dies. (Hg.): *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 3-20, S. 3.
- 36 Vgl. Helmut Rösing: *Musikalische Ausdrucksmodelle*, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 579-588, passim und Gerhart Harrer: *Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen*, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 588-599, passim.
- 37 Vgl. Philipp Bethge: *Die Musikformel*, in: *Der Spiegel* 31/2003, S. 130-140, S. 138 und G. Harrer: *Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen*, S. 588.
- 38 P. Bethge: *Die Musikformel*, S. 131.

halb die Fähigkeit zugeschrieben, „das körpereigene Selbstbelohnungssystem“ zu stimulieren.³⁹

Doch Musik bewirkt nicht einseitig Emotionen, auch bereits vorliegende Emotionen können Einfluss auf die Wahrnehmung von Musik nehmen. Der Psychologe Reinhard Pekrun spricht von Kongruenz- und Kontrasteffekten, je nachdem, ob „die vorherrschende Stimmungslage durch die Musikwahrnehmung verstärkt oder abgeschwächt“ wird.⁴⁰ Darüber hinaus wird angenommen, dass das Ausmaß emotionaler Veränderungen „weitgehend von der aktuellen Einstellung des Hörers zum dargebotenen Musikstück abhängt. Die stärksten vegetativen bzw. emotionalen Veränderungen“ finden sich

„bei völliger Hingabe an die Musik, wenn man sich ihr sozusagen mit ‚Herz und Seele‘ ausliefert. Bei rein rationalem Zuhören oder Analysieren des Dargebotenen hingegen, bei lediglich verstandesmäßiger, kritischer Einstellung sind vegetative Veränderungen nur in geringem Maße nachweisbar oder fehlen ganz“.⁴¹

Es lässt sich neurologisch belegen, dass „verschiedene Strategien der Musikverarbeitung, z.B. ‚analytische Auseinandersetzung‘ oder ‚naives Auf-sich-wirken-Lassen‘, auch mit unterschiedlichen Gehirnvorgängen verknüpft sind.“⁴²

Ein starker Zusammenhang von Musik und Emotionen findet sich auch bei den Befragten. Sie alle gehen davon aus, dass Musik bestimmte emotionale Wirkungen hervorrufen kann. In Anlehnung an den Kulturanthropologen William M. Reddy werden Emotionen, etwas vereinfacht, aufgefasst als eine Menge von locker miteinander verbundenem Gedankenmaterial von unterschiedlicher Wertigkeit und Intensität, dessen Komplexität die Möglichkeiten des Einzelnen übersteigt, es in kurzer Zeit in Handlungen oder Worte zu übersetzen.⁴³ Alle Befragten nutzen die emotionale Wirkungsweise von Musik insbesondere, um ihre Stimmungen gezielt zu beeinflussen. Und gerade wenn die momentane Stimmungslage beeinflusst werden soll, wählen die Befragten die Musik gezielt aus und hören sie sehr bewusst. Sie lassen sich, wie es der Musikwissenschaftler Günter Kleinen beschreibt, involvieren oder persönlich verwickeln.⁴⁴ Ziel dieser ‚Verwicklung‘ ist, ganz von der jeweiligen Situation abhängig, eine Verstärkung oder eine Umkehrung der Stimmung. Zumeist versuchen die Befragten, Kontrasteffekte herbeizuführen, um mittels Musik von einer schlechten zu einer besseren Stimmung zu gelangen. Gülay beschreibt enthusiastisch: „Das

39 Musikphysiologe Eckart Altenmüller zitiert nach P. Bethge: Die Musikformel, S. 139.

40 G. Harrer: Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen, S. 594. Vgl. Reinhard Pekrun: *Musik und Emotion*, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen, München: Urban & Schwarzenberg 1985, S. 180-188, S. 185.

41 G. Harrer: Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen, S. 594f.

42 Ebd., S. 595.

43 Vgl. William M. Reddy: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 94.

44 Vgl. G. Kleinen: *Psychologische Wirklichkeit der Musik*, S. 29.

kann ich. Das kann ich wirklich. [...] Wenn ich zum Beispiel irgendwie schlechte Laune habe, dann höre ich so Musik, die mehr *Vibrations* hat, so *Moves* hat. [...] Meistens werde ich dann ein bisschen munterer.“ Ganz Ähnliches beschreibt Taner, der in solchen Situationen ebenfalls auf Musik mit ‚*Vibrations*‘ zurückgreift:

„[Wenn, M.W.] ich mal so super launisch war oder einfach lustlos war, und das ging so über den ganzen Tag hinweg, dann habe ich [mich, M.W.] irgendwann mal abends aufgerappelt und habe irgendeinen Pop-CD-Mix in den CD-Player getan, und nach jedem Lied ging es mir, es war, als hätte ich mehr Energie oder so, keine Ahnung.“

Seine abschließende Bemerkung „keine Ahnung“ deutet darauf hin, dass die emotionalen Vorgänge beim Musikhören nur schwer reflektiert und ausgedrückt werden können. Für Okan ist nicht, wie für Gülay und Taner, die Art der Musik entscheidend: Er greift bei dem Versuch, von einer schlechten zu einer guten Stimmung zu gelangen, auf seine Lieblingslieder zurück: „Wenn ich mal schlecht gelaunt bin, dann Musik irgendwie höre, die Lieder, die mir am Besten gefallen, dann steigt das irgendwie doch an, dann regt das irgendwie doch an und dann werde ich besser gelaunt.“ Eine Erfolgsgarantie für die Beeinflussung der Stimmungslage durch Musik gibt es allerdings nicht, wie Aliye anschaulich erläutert:

„Also nehmen wir mal an, ich fühle mich dreckig oder ziemlich deprimiert. Da kann ich mir zum Beispiel Partymusik anhören, was weiß ich, zum Beispiel türkische Popmusik, und dann geht es mir besser. Aber es kann auch vorkommen, dass ich mir das anhöre und sage: Och, fuck off. Und ich schmeiß es in die Ecke und, nein, das bringt doch nichts, denke ich mir dann.“

Diese Beispiele deuten darauf hin, dass durch die Nutzung von Musik Gefühle wie Freude oder Entspannung entstehen oder erzeugt werden können und in der realen oder vielmehr mentalen Welt empfunden werden können (emotionaler Transfer). Dies kann aber auch misslingen. Die hier angeführten Beispiele zeigen, dass derartige Transfers bewusst ablaufen können. Es ist aber davon auszugehen, dass sie nicht zwangsläufig bewusst werden müssen. Über die Nachhaltigkeit der transferierten Emotionen kann nichts gesagt werden, da die Befragten nicht darüber sprachen, wie lange die auf diese Weise hervorgerufenen Gefühlszustände anhielten.⁴⁵

Bislang wurde nur beschrieben, wie sich die Befragten mittels Musik in eine gehobeneren Stimmung zu versetzen versuchen. Musik vermag die Befragten aber auch in eine vergleichsweise negative Stimmung zu versetzen oder eine vorhandene negative Stimmung zu verstärken. Diese Wirkung ist dabei durchaus gewollt. Derya beschreibt, wie er eine negative Stimmung durch Musik zu untermauern sucht:

45 Die Sozialpädagoginnen Heike Esser und Tanja Witting kamen bei Computerspielern zu dem Ergebnis, dass die Dauer der Beeinflussung stark eingeschränkt ist, vgl. dies.: Transferprozesse beim Computerspiel, S. 250f.

„Es gibt ja Gelegenheiten, wo man ein bisschen deprimiert ist oder so. Dann hört man auch bewusst einfach Lieder, zum Beispiel von Interpreten, die dann wirklich auch diesen Umstand beschreiben. Wenn man zum Beispiel, was weiß ich, Liebeskummer hat oder so, dann hört man sich gerne mal so ein Lied an, das wirklich von diesem Thema handelt. Da kann man sich auch noch selbst irgendwie vorstellen und die Sache irgendwie ein bisschen besser verarbeiten.“

Filiz und Yasemin setzen sich sogar mit einem gewissen Genuss der traurigen Wirkung insbesondere bestimmter türkischer Musik aus. Yasemin beschreibt:

„Dann kann man sich irgendwie auch so schön gehen lassen. [...] Zum Beispiel mit der Filiz [...]. Dann sitzen wir da. Dann haben wir eine Kassette, die wir besonders lieben. Von AHMET KAYA ist das. Dann setzen wir uns hin und machen die Musik an. Das ist so schön melancholisch und traurig. Und dann sitzt man da und dann singt man ein bisschen mit. Und dann, ich weiß nicht, kriegt man vielleicht einen Anfall von Traurigkeit. Und dann fallen einem 1000 Sachen ein zu diesem Lied. Was passiert ist, während dieses Lied irgendwo gelaufen ist. Oder allein schon vom Text her. Dann unterhält man sich darüber.“

Dieses Beispiel weist darauf hin, dass es bei der Nutzung von Musik zu einem assoziativen oder phantasiebezogenen Transfer von der medialen Welt in die mentale Welt kommen kann. Nach Yasemins Beschreibung können Liedertexte Anstoß geben, um über sie in der realen bzw. mentalen Welt nachzudenken (siehe das Kapitel „Politisches und soziales Engagement in und rund um Musik“), oder Stücke lassen Erinnerungen wach werden an die Zeit, als sie aktuell waren oder an Ereignisse, zu denen sie gespielt wurden. Musik ist hier nicht nur der Auslöser für ihre eigene musikalische Wahrnehmung, sondern auch Auslöser für eine reflexive Wahrnehmung beispielsweise persönlicher lebensgeschichtlicher Aspekte.

Der Soziologe Jack Katz appelliert dazu, bei der Erforschung von Emotionen die Ausdrücke oder Metaphern, mit denen Menschen sie zu fassen versuchen, wörtlich zu nehmen.⁴⁶ Für das Beispiel von Yasemin hieße das zu betrachten, wohin die Musik sie gehen lässt. Sie lässt sie zu vergangenen Geschehnissen gehen und ermöglicht ihr so, diese nochmals aufzugreifen und aufzuarbeiten. Ähnliches beschreibt Taner. Für ihn schafft Musik einen Rahmen, in dem er Ereignisse und Erfahrungen sortieren und auswerten kann:

„Ich werte zum Beispiel vieles aus, viele Geschehnisse aus, wenn ich Musik höre. Wenn Musik läuft und auch wenn ich nebenbei etwas mache, aber die Musik präsent ist, dann bin ich auf einer Ebene, wo ich sehr gelassen bin, und alles im Hinterkopf runterspule und auswerte. Ich weiß es nicht. Die Musik hilft mir auf jeden Fall dabei, irgendwie bestimmte Sachen einzuordnen.“

Musik wird vielfach eine Eskapismusfunktion zugeschrieben: „[M]it ihrer Hilfe kann man dem Alltag entfliehen, Probleme des Alltags verdrängen“, durch sie gelingt die „Überwindung von schlechter Laune, von Aggressivität, Trost bei

46 Vgl. Jack Katz: *How Emotions Work*, Chicago: University of Chicago Press 1999, S. 6 und S. 10.

Problemen in Schule und Beruf, Ablenkung vom Stress“.⁴⁷ Häufig ist von Realitätsflucht die Rede, und der Begriff wird dabei eindeutig negativ verwendet. Er gewinnt den Charakter eines Defekts, eines mangelnden Realitätssinns, das Resultat einer Schwäche oder Unfähigkeit, sich dem ‚wahren Leben‘ zu stellen. Die Kulturwissenschaftlerin Ien Ang fasst dies erheblich konstruktiver. Sie hält den Begriff der Flucht für irreführend, denn er basiere auf der Annahme einer strikten Trennung zwischen Realität und Phantasie, zwischen Realitätssinn und Realitätsflucht. Stattdessen interagieren Realität und Phantasie aber und spielen zusammen. Deshalb betrachtet sie die ‚Flucht‘ in die Phantasie oder Gedankenwelt nicht als eine Flucht der Realität, sondern vielmehr als ein *Spiel* mit ihr.⁴⁸ Die Beispiele der Befragten machen deutlich, dass die Jugendlichen durch die Musik nicht die Realität fliehen, sondern sie gerade einsetzen, um sich mit ihr auseinander zu setzen und sie zu bewältigen. Die Musik ist für die Jugendlichen eng mit ihrer Realität verknüpft, da sie sich in ihr wiederfinden können. Ajda beschreibt dies folgendermaßen:

„Wenn ich traurig bin, dann möchte ich unbedingt von SEZEN AKSU zum Beispiel was hören. Weil sie immer so schöne Herzscherz-Sachen hat. Dann findet man sich in den Liedern auch so ein bisschen wieder, in den Texten zumindest. Wenn sie sagt, irgendwie so sinngemäß ‚auch dieser Tag wird vorübergehen und irgendwann kommt ein Licht ins Dunkel des Tunnels‘ und so weiter, fühlt man sich bestätigt, dass es wohl so ist.“

Lieder können damit „zum Schlüssel, zu Eigenen [sic] lebensgeschichtlichen Themen und Gefühlen“ und „zum Motto von aktuellen Situationen, Stimmungen oder Vorstellungen“ werden und vermitteln das Gefühl, mit persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen nicht allein auf der Welt zu sein.⁴⁹ Damit wird Musik höchst situativ und individuell zugeschnitten zu einem als beinahe unmittelbar empfundenen Ausdruck einer vergangenen, aktuellen oder antizipierten Gefühlslage, die man auf andere Weise auszudrücken, beispielsweise zu verbalisieren, kaum imstande ist. So beschreibt Aliye: „Musiktexte können schon mal Gefühle beschreiben, die man schon mal hatte oder die man mal haben

47 Rolf Oerter: *Kultur und Musikpsychologie*, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München: Urban & Schwarzenberg 1985, S. 347-351, S. 348 und Rainer Dollase: *Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher*, in: Dieter Baacke (Hg.): *Handbuch Jugend und Musik*, Opladen: Leske & Budrich 1998, S. 341-368, S. 364.

48 Vgl. Ien Ang: *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen 1985, S. 49.

49 Lothar Mikos: *Bad Music oder die Lust am Trash – Differenzästhetik in der popkulturellen Praxis*, in: Manfred Mai/Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt (Hg.): *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 226-245, S. 233 und Jürgen Barthelmes/Ekkehard Sander: *Erst die Freunde, dann die Medien. Medien als Begleiter in Pubertät und Adoleszenz*, München: Deutsches Jugendinstitut 2001 (Medienerfahrungen von Jugendlichen; 2), S. 108.

wird. Also, wenn man sich so was anhört: Ah, so was habe ich doch auch schon mal erlebt, so habe ich mich doch auch schon mal gefühlt.“

Len Ang ist bei ihrer Untersuchung der Rezeption der Serie *Dallas* in den Niederlanden zu einem vergleichbaren Schluss gekommen. Sie hat dafür Zuschriften von *Dallas*-ZuschauerInnen (darunter solche, die die Sendung mögen, und solche, die sie nicht mögen, sie aber trotzdem regelmäßig schauen) ausgewertet. Sie betont, dass es nicht einen einzigen Grund dafür geben kann, warum Menschen die Serie mögen, und dass jeder Zuschauer und jede Zuschauerin eine mehr oder weniger einzigartige Beziehung zu der Serie hat. Diese sieht Ang u.a. in Abhängigkeit von der individuellen Lebensgeschichte, der sozialen Situation, ästhetischen und kulturellen Vorlieben. Obwohl diese Beziehungen zur Serie insbesondere den ZuschauerInnen selbst höchst individuell erscheinen mögen, sind sie Ang zufolge aber als Symptome eine überindividuellen soziokulturellen Struktur zu lesen.⁵⁰

Angs Ansicht nach ist *Dallas* deshalb so beliebt, weil die Serie als äußerst realistisch empfunden wird. Folgt man einer empirizistischen Auffassung von Realismus, d.h. vergleicht man die Serie mit der ‚Außenwelt‘, kann sie kaum als realistisch bezeichnet werden. Das Ausmaß der Komplikationen und Katastrophen, die eine einzige Familie, noch dazu in der sehr kurzen Zeit von wenigen Jahren, durchlebt, ist grotesk: Mord, Ehekrisen und Ehebruch, Fehlgeburt, Vergewaltigung, Alkoholismus, psychiatrische Behandlung, Autounfall, Flugzeugabsturz, Entführung, eine äußerst seltene Krankheit und einiges mehr.⁵¹ Dies ist aber die denotative Ebene. Die Komplikationen, denen die Charaktere in *Dallas* ausgesetzt sind, werden als symbolische Darstellung viel allgemeinerer Lebenserfahrungen aufgefasst: ‚Streitigkeiten, Intrigen, Probleme, Glück und Unglück‘.⁵² Ang geht davon aus, dass die ZuschauerInnen auf einer konnotativen Ebene der Serie in erster Linie emotionale Bedeutungen zuschreiben und dass die Serie deshalb einen großen *emotionalen Realismus* aufweist. Was die ZuschauerInnen als real erkennen, ist ihre subjektive Erfahrung der Welt: ‚[T]he realism experience [...] is situated at the emotional level: what is recognized as real is not knowledge of the world, but a subjective experience of the world: a ‚structure of feeling‘.⁵³ Für *Dallas* identifiziert Ang eine tragische Gefühlsstruktur. Die Tragik, die sich erkennen lässt, liegt darin, dass das Leben ein ständiges Auf und Ab ist, ein Wechsel von Glück und Unglück, und dass Glück nicht selbstverständlich und ewig, sondern im Gegenteil sehr zerbrechlich ist.⁵⁴

Analog dazu können Musik oder einzelne Lieder – auch instrumentale Stücke ohne jeden Text – eine Gefühlsstruktur aufweisen, wenn diese im Vergleich zu denen einer sich über scheinbar zahllose Episoden hinziehenden Fernsehserie auch ausschnitthafter sein mag. Welche Gefühlsstruktur Lieder aufweisen und ob diese überhaupt angenommen wird, hängt immer auch vom jeweili-

50 Vgl. I. Ang: *Watching Dallas*, S. 26.

51 Vgl. ebd., S. 60.

52 Ebd., S. 45.

53 Ebd.

54 Vgl. ebd., S. 46.

ligen Individuum und der jeweiligen Situation ab. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass jede Musik, jedes Lied das Angebot an die ZuhörerInnen macht, eine Gefühlsstruktur darin zu erkennen, und die möglichen Gefühlsstrukturen sind zahllos.

Den Aussagen der Befragten zufolge dreht sich die türkische Popmusik fast ausschließlich um die Liebe. Anhand zweier (Liebes-)Lieder von SEZEN AKSU möchte ich exemplarisch aufzeigen, welche Gefühlsstrukturen sich in ihr erkennen lassen.⁵⁵ Das erste Lied heißt *Seni kimler aldı* (Wer alles hat dich genommen). Es erschien 1991 mit *Hadi bakalım* auf dem Erfolgsalbum *Gülümse*. Text und Musik stammen von SEZEN AKSU. Das Lied wird von einer Akustikgitarre und zwei Flöten, *Ney* und *Kaval*, dominiert.⁵⁶ Die Musik verläuft langsam und ruhig, ebenso der Gesang, der westeuropäischen HörerInnen wenig moduliert erscheint. Der Text des Liedes besteht aus nur wenigen Zeilen und soll hier als Ausgangspunkt für eine Annäherung an die Gefühlsstruktur des Stückes dienen:

Seni kimler aldı

Yürüyorum hasretin acının üstüne
Sığmıyorum dünyaya dar geliyor
Gecelermi uzadı bu karanlık ne
Gönlümün bayramları, şenliği söndü

Seni kimler aldı kimler öpüyor seni
Dudağında dilinde
Ellerin izi var

Deli gözlerin gelir aklıma
Gülüştün, öpüşün, iç çekişin gelir

Seni kimler aldı kimler öpüyor seni
Dudağında dilinde
Ellerin izi var

Wer alles hat dich genommen?

Ich wandle über den Schmerz der
Sehnsucht.
Ich passe nicht in die Welt, sie ist eng
geworden.
Sind die Nächte länger geworden? Was hat
es mit dieser Finsternis auf sich?
Die Feiern meines Herzens, seine Freude
sind erloschen.

Wer alles hat dich genommen, wer alles
küsst dich?
Auf deinen Lippen, auf deiner Zunge
sind die Spuren anderer Hände.

Deine wahnsinnigen Augen kommen mir
in den Sinn,
dein Lachen, dein Küssen, dein Stöhnen.

Wer alles hat dich genommen, wer alles
küsst dich?
Auf deinen Lippen, auf deiner Zunge
sind die Spuren anderer Hände.⁵⁷

Der Text beginnt mit einem Panorama von Sehnsucht und Schmerz. In der ersten Strophe lässt sich noch nicht erkennen, worum es inhaltlich geht. Wenn sich aber die meisten Lieder, egal ob türkische oder anderssprachige, tatsächlich um die Liebe drehen, deuten Sehnsucht und Schmerz, explizit erwähnt, und das düstere (finstere), beklemmende Szenario vielleicht bereits den Ver-

55 Der bisherige Gang der Arbeit hat deutlich gemacht, dass es sich dabei nur um eine mögliche Auffassung der Stücke handeln kann.

56 *Ney* ist die türkische Bezeichnung für eine Rohrflöte, *Kaval* die türkische Bezeichnung für eine Hirtenflöte oder Schalmei.

57 Hier und im Folgenden eigene Übersetzung.

lust oder gar den Tod eines geliebten Menschen an. In der zweiten Strophe lässt sich dann eine ganze Geschichte erkennen: Ein Mensch hat einen anderen verloren. Dieser Mensch könnte unabhängig von der Person des Sängers/der Sängerin sowohl ein Mann als auch eine Frau sein. Offenbar haben die beiden Menschen eine Beziehung, die noch besteht, da sonst die Spuren, die fremde Menschen hinterlassen, unbemerkt blieben. Es ist aber auch denkbar, dass allein der Gedanke an oder der Verdacht auf solche Spuren schmerzhaft ist. Die insgesamt ruhige Stimmung des Liedes wird durch die dritte Strophe kurz aufgebrochen. Hier flammt, durch den Gesang stärker ausgedrückt als durch den Text, eine gewisse Verzweiflung auf, die aber sehr schnell wieder in die ruhige Grundstimmung des Liedes übergeht. Im Vordergrund des Textes stehen die Körperlichkeiten, die der verlorene Mensch mit einem oder gar mehreren anderen austauscht (*almak* ist bedeutungsgleich mit dem deutschen ‚nehmen‘ und kann sowohl ‚wegnehmen‘ als auch in sexueller Hinsicht ‚jemanden nehmen‘ meinen). Auf emotionaler Ebene steht die damit verbundene verletzende Geringschätzung und Herabwürdigung dessen, was die Person selbst mit diesem Menschen geteilt und ihm an körperlicher Liebe gegeben hat, im Vordergrund.

Seni kimler aldı erschien im Jahre 1993 unter dem Titel „Messer in mein Herz“ als Duett mit dem deutschen Sänger Udo Lindenberg auf dessen Album „Benjamin“.⁵⁸ In dem Duett sind einige Zeilen des türkischen Originaltextes beibehalten worden und einige ins Deutsche übersetzt worden. Sie sind um mehrere, inhaltlich aber nur ähnliche deutsche Strophen ergänzt:

Messer in mein Herz

Yürüyorum hasretin acının üstüne
Sığmıyorum dünyaya dar geliyor

Ich wandle über den Schmerz der
Sehnsucht.
Ich passe nicht in die Welt, sie ist eng
geworden.

Sag mir, woher kommst du jetzt
Nach dieser langen Nacht
Wer hat das Recht, mit dir zu sein
Wer hat dich jetzt nach Hause gebracht
Wer versucht, dich mir zu nehmen
Fremde Spuren auf deiner Haut
Fremder Geruch an deinem Körper
Dabei bist du doch meine Braut

Seni kimler aldı kimler öpüyor seni

Wer alles hat dich genommen, wer alles

58 Sezen Aksu und Udo Lindenberg arbeiteten bereits seit 1989 zusammen. Der Beginn der Zusammenarbeit mit Sezen Aksu wird in der Biographie des Interpreten auf dessen offizieller Internetpräsenz explizit erwähnt. Für das Jahr 1989 werden weitere Ereignisse aufgeführt, das Erscheinen der Autobiographie „El Panico“, das Erscheinen des Albums „Bunte Republik Deutschland“ und die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes, vgl. www.udo-lindenberg.de/html/bio.html vom 3.9.2004. Der Zusammenarbeit mit Sezen Aksu wird offenbar auch heute noch große Bedeutung beigemessen, wenn sie in dieser Aufzählung Erwähnung findet.

Dudağında dilinde
Ellerin izi var

küsst dich?
Auf deinen Lippen, auf deiner Zunge
sind die Spuren anderer Hände.

Was für ein Auto auf der Straße
Und wer ist da am Telefon
Wer versucht dich mir zu nehmen
Oder habe ich dich schon verloren
Wer versucht, dich mir zu nehmen
Fremde Spuren auf deiner Haut
Fremder Geruch an deinem Körper
Dabei bist du doch meine Braut

Seni kimler aldı kimler öpüyor seni
Dudağında dilinde
Ellerin izi var

Wer alles hat dich genommen, wer alles
küsst dich?
Auf deinen Lippen, auf deiner Zunge
sind die Spuren anderer Hände.

Wer versucht dich, mir zu nehmen,
bin nicht bereit zu diesem Schmerz
Fremder Geruch an deinem Körper
Wie ein Messer in mein Herz

Musikalisch wie gesanglich entspricht das deutsch-türkische Duett der türkischen Vorlage. Der Text des deutsch-türkischen Duettes wirkt eindeutiger als der des türkischen Originals. Hier wird eine ‚Braut‘, eine Frau besungen. Dieses Detail dürfte aber keine Musikkritikerin und keinen Musikkritiker davon abhalten, sich das Stück nach persönlicher Lesart anzueignen. In dieser Bearbeitung des Stückes tritt – meinem Empfinden nach – ein anderer Aspekt als im türkischen Original in den Vordergrund. In „Messer in mein Herz“ wird – auch gesanglich – das nagende Gefühl der Ungewissheit stärker betont, ob man den geliebten Menschen schon an jemand anderen verloren hat, und, sollte das noch nicht der Fall, die Angst, dass dies geschehen könnte. Damit geht nicht so sehr eine als verletzend empfundene Herabwürdigung dessen, was man selbst früher mit dem Menschen geteilt hat, einher, sondern ein Gefühl der Ohnmacht und Rechte (Wer hat das Recht, mit dir zu sein), die man nun verloren fürchtet.

Das zweite Lied, das ich von SEZEN AKSU vorstellen möchte, ist *Git* (Geh!) vom gleichnamigen Album, das 1986 erschien. Der Text stammt ebenfalls von SEZEN AKSU, die Musik von ONNO TUNÇ, einem der bekanntesten türkischen Komponisten und Produzenten, mit dem sie viele Jahre bis zu seinem Tod 1996 zusammenarbeitete. Das Stück behandelt den Moment einer Trennung. Zwei Szenarien sind denkbar: Der Text gibt die Worte wieder, die jemand an den Partner oder die Partnerin richtet, nachdem ihm die Trennung eröffnet wurde, oder er gibt die Gedanken wieder, die der Person durch den Kopf gehen.

Git

Mademki istiyorsun öyleyse durma git
Beni düşünme rahat ol yalnız kalabilirim
Sende bilirsin hiç bir acı sonsuza dek
sürmez

Geh

Wenn du es so willst, nun denn,
bleib nicht, geh!
Denk nicht an mich, sei beruhigt,
ich kann alleine bleiben.

Hatta her an yeniden sevebilirim

Olmazdı bende biliyorum haklısın haydi git
Korkma seninle gerçekten dost olabilirim
Aslında bende uzun zamandan beridir sana
Ayrılmak istediğimi söylemedim haydi git

Git. Git. Gitme dur ne olursun
Gitme kal yalan söyledim
Doğru değil ayrılığa daha hiç hazır değilim
Aramızda yaşanacak yarım kalan bir şeyler
var
Gitme dur daha şimdiden deliler gibi
özledim

İkimiz içinde doğru olan böylesi git
İnan bana sandığın kadar üzgün değilim
İçimde yepyeni bir hayata başlamanın
Sevinci ve heyecanı var artık git

Auch du weißt, kein Schmerz hält
ewig an. Ja mehr noch, ich kann mich
jeden Augenblick neu verlieben.

Es hätte nicht funktioniert, das weiß
ich auch. Du hast Recht, geh!
Hab keine Angst, wir können
Freunde bleiben.
Eigentlich habe auch ich dir seit
langem verschwiegen, dass ich mich
von dir trennen möchte. Los, geh!

Geh. Geh. Geh nicht. Ach bitte bleib!
Geh nicht. Bleib. Ich habe gelogen.
Es ist nicht wahr, ich bin für die
Trennung noch gar nicht bereit.
Wir wollten noch so viel miteinander
erleben.
Geh nicht. Bleib noch, ich habe
dich schon jetzt wie wahnsinnig
vermisst.

Für uns beide ist es so das Beste. Geh.
Glaub mir, ich bin nicht so traurig,
wie du meinst.
In mir ist Freude und Aufregung,
ein ganz neues Leben anzufangen,
nun geh.

Musik und Gesang sind sehr ruhig gehalten und wirken fast zerbrechlich. Textlich, aber auch musikalisch und gesanglich wird eine Gratwanderung zwischen Haltung bewahren und sie verlieren beschrieben. Die Person, der gerade die Trennung eröffnet wurde, versucht in den ersten beiden Strophen zunächst, die Bedeutung der Trennung herunterzuspielen, indem sie sagt, die Trennung treffe sie nicht besonders, ja, sie könne sich auf der Stelle in einen anderen Menschen verlieben und habe selbst schon längere Zeit an eine Trennung gedacht. Sie sagt dies, um sich selbst gut zuzureden, aber auch, um der anderen Person gegenüber Haltung zu bewahren und nicht das Gesicht zu verlieren. Offenbar ist das ‚Freunde-Bleiben‘ auch in türkischen Beziehungen ein Topos.

In der dritten Strophe wendet sich die Situation. Die Person sagt zwar noch zweimal, der andere Mensch möge gehen, aus der dritten Aufforderung zu gehen wird dann aber eine Bitte zu bleiben. Dies ist im Türkischen eleganter möglich als im Deutschen, da der verneinte Imperativ wie der Imperativ aus nur einem Wort besteht. Er wird gebildet, indem das Verneinungssuffix an den Wortstamm *git* angehängt wird. So kippt die Aufforderung zu gehen noch mitten im Wort ins Gegenteil um. Der Gesang wirkt jetzt schmerzhafter, flehender; Verzweiflung flammt kurz auf. Nach dieser dritten Strophe treten die Instrumente kurze Zeit in den Vordergrund und bieten so der Person gewissermaßen die Möglichkeit, sich wieder zu sammeln. Ruhe und Vernunft halten textlich wie gesanglich wieder Einkehr, transportieren aber kein Gefühl von Stärke. Die Freude und die Aufregung, die die Person besingt, werden nicht vermittelt,

da der Gesang ruhig und deshalb wenig überzeugend wirkt. Das Lied schließt damit, dass die dritte Strophe wiederholt wird, und endet so mit der verzweifelten Stimmung eines verlassenen Menschen. Verzweiflung, Gesichtsverlust, empfundene Geringschätzung und Herabwürdigung müssen somit als Beispiele für Gefühle angesehen werden, die auszudrücken in der zeitgenössischen türkischen Gesellschaft legitim und letztlich populär ist.

Die Texte türkischer Lieder erschließen sich deutschen ZuhörerInnen für gewöhnlich mangels Türkischkenntnisse nicht. Gefühlseindrücke können aber nicht nur über die Texte, die Instrumente, die Melodie und den Gesang entstehen, sondern auch durch die Bühnendarbietung oder durch Musikvideos. Ich möchte hier beispielhaft auf Ausschnitte aus einem Videoclip der Sängerin ZARA eingehen, die türkische Volksmusik neu interpretiert. Bei dem Stück *Bir fırtına tuttu bizi* (Ein Sturm hat uns erfasst) handelt es sich um ein rumelisches/thrakisches Volkslied, d.h. ein Lied aus dem – geographisch betrachtet – europäischen Teil der Türkei. ZARA singt das Stück im Duett mit EKREM DÜZGÜNOĞLU, dem Sänger der Gruppe ÇIĞLIK ([Weh-]Geschrei, lautes Jammern). Das Stück mischt traditionelle türkische Instrumente mit westlichen Instrumenten wie Gitarre und Schlagzeug. Der Gesang ist äußerst ruhig und wirkt wehklagend.

In dem Videoclip reitet eine äußerst folkloristisch gekleidete Frau bei tiefstehender, gleißender Sonne auf einem Schimmel an einem Strand entlang, offenbar auf der Suche nach dem Geliebten. Sie hält sich die Hand vor die Stirn, um die Augen vor der blendenden Sonne zu schützen. Vögel kreisen am Himmel. Die Kamera fährt an den Klippen entlang, deren Weitläufigkeit wird deutlich. Der Geliebte, ebenfalls sehr folkloristisch gekleidet mit nicht geknöpftem, sondern gewickeltem Hemd und wollenem Umhang, befindet sich auf den Felsen oberhalb des Meeres. Er selbst steht in einem geräumigen Käfig. Neben ihm steht ein weiterer, kleiner Käfig. In ihm befindet sich eine Taube, außerhalb des Käfigs befindet sich eine zweite Taube. Der Mann befreit die Taube, so dass diese zusammen mit der anderen Taube zu den Vögeln am Himmel aufsteigen kann. Später stößt der Mann die Tür seines eigenen Käfigs auf und läuft die Klippen entlang. Die Kamera wechselt ständig zwischen der Frau, dem Mann, der Weitläufigkeit der Klippen und den frei fliegenden Vögeln hin und her und trägt so zu dem Eindruck bei, dass die Liebe der beiden zwar auf Gegenseitigkeit beruhen mag, aber unerfüllt bleiben wird. Eine zeitliche Abfolge wird in dem Videoclip nicht beachtet, denn der Mann befindet sich mal in dem Käfig, mal außerhalb, und auch die Sonne steht in den verschiedenen Einstellungen unterschiedlich tief.

Offenbar soll der Clip stärker über visuelle Eindrücke und Zeichen wie die am Himmel kreisenden Vögel oder die Kilometer langen Klippen wirken, als über eine Handlung. Das Video wirkt – wie auch andere – insgesamt nicht besonders aufwendig produziert und dabei kitschig und sehr melodramatisch. Andere Videoclips hingegen, beispielsweise die TARKANS, deuten auf eine hochprofessionelle Produktion hin. Sie weisen schnellere Schnitte und modernste Tricktechnik auf. Ohne die dazugehörigen Lieder würde man sie nicht als ‚tür-

kisch‘ erkennen. Die in diesen Clips verwendeten Zeichen unterscheiden sich nicht von denen englischer oder amerikanischer Clips – entzwei gerissene Fotos von ehemals Liebenden, verbrennende Briefe, zu Boden fallendes Laub, davonfliegende Flugzeuge oder nächtliche Straßen im Regen – und wirken häufig längst nicht so melodramatisch oder kitschig, wie das oben beschriebene Video zu *Bir fırtına tuttu bizi*.

Die – noch sehr junge – ‚Anthropologie der Emotionen‘ geht davon aus, dass Gefühle in erheblichem Maße erlernt werden. Dabei steht sie vor der Herausforderung zu ergründen, welche Bedeutung kulturellen Faktoren im Hinblick auf Emotionen zukommt und welche Bedeutung universellen psychischen Faktoren zuzuschreiben ist.⁵⁹ Dies ist letztendlich eine Frage, mit der sich auch die Musikwissenschaft oder die Musikpsychologie auseinander setzen sollten, da bislang kaum etwas darüber bekannt ist, wie kulturelle Kontexte und die Auffassung von Musik zusammenhängen. Bei den hier vorgestellten Liedern mögen andere Gefühlsstrukturen zum Tragen kommen als beispielsweise bei amerikanischem Heavy Metal oder britischem Punk, diese können inhaltlich aber offenbar kulturelle Grenzen durchaus überschreiten, wie die kurze Betrachtung von *Seni kimler aldı* und *Git* und dem Videoclip zu *Bir fırtına tuttu bizi* gezeigt hat. Wenn Gefühle in erheblichem Maße erlernt werden, gilt dies nicht nur für ihre Inhalte, sondern auch für ihre ‚Verpackung‘ und deren Entschlüsselung; westeuropäischen ZuhörerInnen und ZuschauerInnen kann dies deshalb bei türkischer Musik und anderen Trägern von Emotionen schwer fallen oder nicht gelingen. So ist denkbar, dass westeuropäischen HörerInnen beispielsweise ein weniger modulierter türkischer Gesang eintönig, gleichgültig oder langweilig erscheint, türkische HörerInnen ihn aber als besonders gefühlvoll oder bewegt aufzufassen gelernt haben, oder dass ein Video wie das zu *Bir fırtına tuttu bizi* nicht als ein übertriebener, sondern ein angemessener Ausdruck einer Gefühlslage empfunden wird.

Die Rezeption türkischer und anderssprachiger Musik unterscheidet sich bei den Befragten auffallend darin, dass die türkische Musik von vielen als emotional ergreifender beschrieben wird. Derya ist der einzige, der ausdrücklich davon spricht, dass türkische Musik *ferner* als englische Musik sei, insbesondere als sein Lieblingsinterpret 2PAC. Das führt er darauf zurück, dass in Deutschland die Möglichkeiten, türkische Musik zu erwerben, eingeschränkt seien. „Ich habe auch zu 2PAC eine ganz besondere Assoziation, die ich zu anderen Sängern nicht habe. Jetzt vor allem zu den türkischen Sängern auch nicht. Weil, die türkische Musik ist dann doch wirklich ein bisschen ferner. Weil, wie gesagt, der Beschaffungspunkt.“ Aber selbst Derya sagt, dass er türkische Musik stark mit der Türkei verbinde und ihn dies „automatisch schwermütig“ mache. Derya beschreibt die Musik der Sängerin HATICE, die alte türkische Lieder aufgreife und mit Rhythmus und Bässen unterlege.

59 Vgl. W. M. Reddy: Navigation of Feeling, S. 37. Dort findet sich auch eine Einführung in die anthropologische Annäherung an Emotionen, wie sie seit den 1970er Jahren betrieben wird, vgl. ebd., S. 34-62.

„Das höre ich mir auch sehr gerne an. Weil, diese traditionellen Klänge. Dann verbindet man das automatisch wieder mit der Türkei, und dann wird man automatisch schwermütig. Obwohl das eigentlich lustige Lieder sind. Zum Beispiel, ich habe da von dieser Interpretin [HATICE, M.W.] auch so ein Lied, das habe ich in der Türkei die ganze Zeit auf Hochzeiten gehört. [...] Da tanzen die Leute auf der Straße und dann guckt man sich das so an und hört immer dieses Lied. Und wenn ich das oben [im eigenen Zimmer, M.W.] höre, denke ich automatisch an die Situation. Und das fand ich dann immer ganz, finde ich ganz toll. Und dann wird man direkt wieder ein bisschen traurig, weil man nicht da ist und man ist in Deutschland.“

Alev, Güven, Taner u.a. sprachen mehrfach davon, dass sie von türkischer Musik mehr berührt würden oder sie ihnen näher ginge als andere Musik (siehe das Kapitel „Sprachliche Situation“). Barış beschreibt dies ebenfalls für sich, allerdings losgelöst vom Aspekt der Sprache, denn was in Musik als das spezifisch Türkische ausgemacht wird, ist nicht nur die türkische Sprache, sondern darüber hinaus u.a. ein guter Umgang mit Sprache und ausgesprochen hochwertige Texte (aber auch das Gegenteil) und bestimmte Instrumente. Dabei kann es vorkommen, dass beispielsweise albanische oder griechische Popmusik (ohne den jeweiligen Text) fälschlicherweise als türkische Musik identifiziert wird, da als typisch türkisch empfundene Elemente auch in anderer Musik der weiteren geografischen Region zu finden sind. „In den letzten Jahren ist mir das so aufgefallen, [...] dass diese türkische Volksmusik sehr melancholisch ist, ja. Egal ob es einem gut geht, ob es einem dreckig geht, diese Musik zieht immer einen mit runter.“ Barış führt diesen Effekt auf die Instrumente zurück, die in der türkischen Musik eingesetzt werden:

„Ich denke mal, das hat auch was mit den Instrumenten zu tun. Das, was einen so runterbringt und die ganze Sache so melancholisch macht, das sind wirklich nur zwei, drei orientalische Instrumente. Das ist dieses *Ney*, *Kaval*. Das sind so richtig melancholische Instrumente. Die ziehen einen so richtig mit runter.“

Barış und Altan sind der Ansicht, dass sie eine andere Musik nicht derartig ‚runterbringen‘ könne, wie es die türkische Musik vermag. Die Befragten lassen sich von Musik aber nicht in einem bedenklichen Maße in negative Stimmung versetzen. Wird der Einfluss der Musik auf die momentane persönliche Stimmung als unerwünscht negativ oder stark empfunden, führt dies dazu, dass sie nicht länger gehört wird, wie Barış deutlich macht: „Deswegen habe ich eine Zeit lang wirklich damit aufgehört, Volksmusik zu hören. Ich dachte: Nein, es geht mir gut. Dann höre ich die Musik. Dann werden mir wieder irgendwelche Probleme bewusst, die ich eigentlich gar nicht in den Vordergrund stellen wollte.“ Diese Wirkung wird nicht allein der Volksmusik zugeschrieben, sondern auch Stücken der Popmusik.

Eine Musik kann aber nicht als absolut ‚emotionaler‘ als eine andere betrachtet werden, vielmehr fallen Qualität und Intensität ihrer emotionalen Implikationen je nach Musik, Situation und dem sie nutzenden Individuum unterschiedlich aus. Auch eine Musik, die nicht berührt, ist emotional, sie ist beispielsweise ‚kalt‘ oder ‚oberflächlich‘. Geht man davon aus, dass Gefühle in

erheblichem Maße erlernt werden, ist auch davon auszugehen, dass die Jugendlichen auch die Gefühlsstrukturen erkennen können, die in deutscher oder englischsprachiger Musik angelegt sind. Deshalb stellt sich die Frage, warum so viele der Befragten die Emotionalität türkischer Musik als intensiver empfinden als die anderer (und anderssprachiger) Musik.

Bei den Jugendlichen ist ein erheblicher Teil alles Türkischen oder eines türkischen Kontextes – das Land an sich, die Menschen, die dort leben, die Sprache (s.o.) und eben die Musik – äußerst positiv konnotiert. Davon weitgehend natürlich getrennt besteht ein deutscher oder englischsprachiger Kontext, der für die Jugendlichen eher von Schule oder Beruf geprägt ist und weniger mit Erscheinungen wie beispielsweise familiärer Geborgenheit oder Sicherheit verbunden ist, sondern eher mit Ablehnungs- oder Diskriminierungserfahrungen konnotiert ist. Die starke positive Konnotation des türkischen Kontextes führt dazu, dass das Erlernen von Gefühlen und das Erkennen von Gefühlsstrukturen in diesem Kontext unterstützt und sie positiv verstärkt werden.⁶⁰

Das unterschiedliche emotionale Erleben von türkischer und anderssprachiger Musik trägt entscheidend dazu bei, dass türkische Jugendliche türkische Musik nutzen und sie eine besondere Bedeutung für sie hat. Es handelt sich dabei um einen Aspekt, den eine Lebensstilforschung wie die von Pierre Bourdieu völlig ausspart. Nach Bourdieu'scher Lesart stellt die türkische Musik ähnlich wie ein Buch oder ein Gemälde ein (wenn auch populäres) objektiviertes kulturelles Kapital dar, das zu nutzen die türkischen Jugendlichen das nötige inkorporierte kulturelle Kapital (z.B. Türkischkenntnisse) besitzen. Es dürfte aber deutlich geworden sein, dass Modelle von Kapitalstrukturen allein zu kurz greifen, um die Nutzung türkischer Musik zu erklären.

Exkurs: Die besondere Stellung von Black Music

Die Befragten nennen nur vereinzelt und wenige englischsprachige Musikrichtungen, die sie neben der türkischen Musik hören. Diese sind Techno, Metal, Rock oder Alternative (wobei nicht darauf eingegangen wurde, was die Befragten unter diesen Bezeichnungen verstehen). Auch wurden von wenigen Befragten anderssprachige Musikrichtungen wie Latino, irische Folklore o.Ä. genannt.⁶¹ Die englischsprachige Musikrichtung, die nach der türkischen Musik am häufigsten genannt wird, ist Black Music. Diese ist von herausragender Beliebtheit und muss ebenfalls betrachtet werden.

Eine annähernd einheitliche lexikalische Bedeutung des Begriffes Black Music findet sich nicht, schon gar keine, die beschreiben würde, was die Befragten unter Black Music verstehen. Das Center for Black Music Research

60 Genauso ist denkbar, dass dieser Kontext auch negativ konnotiert sein kann und dies zu einer negativen Verstärkung der erlernten Emotionen und der erkannten Gefühlsstrukturen führt. Bei den in dieser Untersuchung Befragten ist dies aber nicht der Fall.

61 Der Interviewleitfaden konzentrierte sich auf türkische Musik, anderssprachige Musik wurde deshalb auch von den Befragten weniger eingehend behandelt.

(CBMR) des Columbia College Chicago unterscheidet zwischen ‚African-American music‘ und ‚black music‘:

„In the CBMR’s lexicon, African-American music emanates directly from the black experience in the United States. Black music, on the other hand, is music in any style or genre composed by people of African descent – including European and European-derived concert-hall music by black composers – as well as vernacular musics created and performed by African-descended people the world over, including African-American music, African music, and Afro-Latin American or Afro-Caribbean music.“⁶²

Ähnlich dieser Auffassung von afrikanisch-amerikanischer Musik und Black Music wird von den Befragten nicht entlang musikalischer Kriterien festgemacht, ob etwas in die Kategorie Black Music fällt, sondern allein an der Hautfarbe der InterpretInnen. So werden unter Black Music mal Musikstile wie Hip-hop, R&B und Soul, mal amerikanische InterpretInnen wie TONI BRAXTON und R. KELLY, mal aber auch, musikalisch sehr verschieden davon, WHITNEY HOUSTON und MICHAEL JACKSON gefasst. Die Befragten drücken dieses Konzept der Kategorisierung auch explizit aus. So erläutert Yasemin, sie höre „die schwarze Richtung“ – so würden auch so genannte Grufties oder *Gothics* über ihre Musik sprechen und etwas gänzlich anderes meinen. Gülay spricht direkt von den InterpretInnen: „So Schwarze mehr.“⁶³

Black Music wird gleichermaßen von männlichen wie weiblichen Befragten gehört. Geschlechtsunterschiede, wie sie der Kommunikationswissenschaftler Peter Christenson identifiziert, lassen sich bei den Befragten nicht feststellen, weder im Hinblick auf die Beliebtheit von Black Music insgesamt noch im Hinblick auf die genannten InterpretInnen (und im Übrigen auch nicht im Bereich der Popmusik insgesamt). Christenson kommt zu dem Ergebnis, dass weibliche Jugendliche eher ‚weiche‘ Mainstream-Musik, männliche Jugendliche eher härtere und weniger populäre Musik hören.⁶⁴ Bei den Befragten ließen sich diese Unterschiede nicht erkennen.

Canan Büyürü ist Kommunikationswissenschaftlerin und Moderatorin des zweisprachigen, deutsch-türkischen Radiomagazins *Çilgin* (verrückt, ausgeflippt) bei Funkhaus Europa. Sie bestätigt, dass Black Music unter den türkischen Jugendlichen in Deutschland sehr beliebt ist. Sie führt diese Beliebtheit in erster Linie auf zwei Punkte zurück, zum einen darauf, dass es sich um sehr gefühlvolle Musik handle, zum anderen darauf, dass sie sehr tanzbar sei:

„Das Phänomen Black Music ist sehr weit verbreitet in der türkischen Community – auch ich höre diese Richtung sehr gerne – die Musik gefällt mir sehr gut – und die meisten türkischen Jugendlichen empfinden ähnlich. Zu dieser Richtung kann man/frau gut tanzen, sehr gefühlvolle Musik, die Interpreten haben schöne, sanfte

62 <http://www.cbmr.org/about.htm> vom 6.8.2004.

63 In diese Auffassung von Black Music schließen die Befragten im Übrigen auch hispanoamerikanische InterpretInnen ein.

64 Vgl. Peter G. Christenson: *It’s Not only Rock&Roll. Popular Music in the Lives of Adolescents*, Cresskill: Hampton Press 1998, S. 89ff.

Stimmen und der Rhythmus stimmt einfach. Die Musik ist sehr körperbetont, vermittelt ein bestimmtes Gefühl von Frauen-/Männerbild (schön, sinnlich/maskulin, attraktiv, begehrt etc.), das die Jugendlichen beeinflussen könnte. Aber in erster Linie handelt es sich um Musik, die voller Emotionen ist, gut klingt und meist tanzbar ist.“⁶⁵

Die emotionale Intensität, die Canan Büyüri der Black Music zuschreibt, findet sich auch in den Äußerungen der Befragten. Güven beschreibt folgendermaßen, was für ihn Black Music ausmacht:

„Mit ganz einfachen Worten: Die Intensität. Black Music, R&B und Soul zum Beispiel, haben für mich, die bringen Emotionen auf eine sehr, ich sage mal coole Art und Weise rüber. Emotionen, da ist man eigentlich, seien es melancholische Sachen, seien es auch ein bisschen fröhlichere Sachen, das ist so eine Art und Weise, die ist manchmal unbeschreiblich, aber das geht einem richtig nah. [...] Die Emotion, die in diesen Liedern da ist, die wird einfach besser rübergebracht. [...] R&B und die anderen Sachen sind, finde ich, wirklich gelebte Emotionen. [...] Und das begeistert schon.“

Hakan Demirel führt die Beliebtheit von Black Music auf musikalische Strukturen zurück. Er legt sowohl bei konventionellen als auch bei türkischen Veranstaltungen Black Music auf, denn Black Music ist auch die alternative Musikrichtung, wenn in türkischen Diskotheken neben türkischer Popmusik internationale Musik gespielt wird. Hakan Demirel sieht den Grund für die Beliebtheit in der strukturellen Ähnlichkeit von türkischer Popmusik und Black Music:

„Die Beatfolge ist einfach identisch. Ich sage mal, wir reden ja hier von *bpm*, das sind *Beats* pro Minute. Das wird so ausgedrückt. Ich sage jetzt mal, türkische Tanzmusik, was sich so in Turkish Pop bewegt, bewegt sich so im Beatbereich von 90 bis 105*bpm*. Und das ist auch so der Beatbereich von Black Music. Insofern, man muss quasi nur im selben Rhythmus weiterentzehen, nur eben auf eine andere Art von Melodie und eine andere Art von Gesang.“⁶⁶

Betrachtet man die enorme Beliebtheit von Black Music unter den Befragten, so drängt sich die Vermutung auf, diese könne aus einer Identifikation mit schwarzen Jugendlichen in den USA rühren, insbesondere, da diese Identifizierung beim deutsch-türkischen Rap durchaus gegeben ist. Mit dieser These konfrontiert, sieht Güven tatsächlich ein Identifikationspotenzial:

„Wenn man sich das so schemenartig anguckt: Amerika. Die große Minderheit in Amerika sind, obwohl das Amerikaner sind, die Schwarzen. Und beziehen wir das auf Deutschland, sehen wir das Gleiche eigentlich bei uns Türken. [...] Im Groben, ja, machen die Schwarzen dort drüben die ganze Sache krasser durch als wir Türken, aber wir haben trotzdem einen Bezug darauf. Dass wir nicht in allen Gesellschaftsschichten akzeptiert sind und dass das auch sehr lange Zeit so bleiben wird. Dass bestimmte Vorurteile immer an uns haften bleiben werden. [...] Wie es auch zum Beispiel bei den Schwarzen in Amerika der Fall ist. Und von daher stimme ich dem nur zu, dass

65 E-Mail-Korrespondenz mit Canan Büyüri.

66 Telefoninterview mit Hakan Demirel, so auch im weiteren Verlauf der Arbeit. Diese strukturelle Ähnlichkeit würde allerdings nicht als Erklärung greifen, wenn türkische Jugendliche Black Music, nicht aber Turkish Pop mögen.

man sagen kann, dass man sich als Minderheit irgendwie identifiziert fühlt. [...] Das ist eine Tatsache, dass man sich durch die Musik, die dort gemacht wird, auch selber ein bisschen sehen kann.“

Güven ist der einzige der Befragten, der eine Hiphopvergangenheit hat. Es ist davon auszugehen, dass er dadurch für diese Thematik besonders sensibilisiert ist. Deutschtürkische Hiphopper sahen sich lange Zeit durchaus in einer Tradition der amerikanischen Hiphopkultur. Ayşe Çağlar schildert, dass zumindest unter BesucherInnen deutschtürkischer Hiphopkonzerte in Berlin Äußerungen wie ‚Wir sind die Schwarzen Deutschlands‘ oder ‚Wir sind die Nigger Deutschlands‘ nicht ungewöhnlich waren.⁶⁷ Sie legt aber dar, dass sich die Hiphopkultur nicht aus den Jugendlichen heraus entwickelt hat, sondern diese durch staatliche Einrichtungen wie Jugendzentren an die Hiphopkultur herangeführt und zu ihr ermuntert wurden (s.o.).

Die anderen Befragten sehen kaum eine oder gar keine Identifikationsmöglichkeit mit Black Music gegeben. So geht Nazan zwar davon aus, dass Black Music, so ihre Texte denn von Diskriminierung o.Ä. handeln, ein Gefühl der Verbundenheit hervorrufen könne. Ansonsten glaubt auch sie aber, diese Musik sei deshalb so beliebt unter türkischen Jugendlichen, da sie der türkischen ähnele:

„Zum einen vielleicht, weil das von der Richtung her türkischer Musik, das was man als Tanzmusik in der Türkei hört, ähnlich ist, und, ich weiß nicht, so Hiphop, könnte ich mir vorstellen, wegen auch den politischen Aussagen, die es beinhaltet. Das ist ja auch so die Diskriminierung von Schwarzen. Und wenn man sich hier als Türke auch diskriminiert fühlt, dass da jetzt so eine Verbundenheit ist. Aber das muss nicht sein. Ich glaube, das ist nur bei den Leuten, die wirklich Musik hören nach Inhalten oder die dann auch auf die Texte hören. Aber ansonsten würde ich sagen, das ist einfach nur, weil es dem Türkischen vom Stil her ähnlich ist.“

Ebru geht bei ihrer Einschätzung davon aus, die Jugendlichen würden ohnehin die Musik nicht genug reflektieren, um daraus eine Identifikation zu ziehen. Außerdem seien die Texte mittlerweile so seicht geworden, dass sie kaum noch Identifikationsmöglichkeiten bieten könnten. Deshalb führt auch sie die Beliebtheit von Black Music auf deren Ähnlichkeit mit türkischer Musik zurück:

„Ich glaube, so weit denken die Leute überhaupt nicht, würde ich jetzt einfach mal behaupten. Das einzige, was vielleicht sein kann, ist, dass diese Tanzart vielleicht ähnlich in der schwächsten Form ist. Zu der Black Music tanzen ja auch wirklich viele so mit diesem Hüftschwung und keine Ahnung, so was. [...] Aber ich weiß nicht. Also, mittlerweile singen ja nicht mehr, oder kommt in den Black-Music-Sachen eher selten die Thematik vor. Früher ja schon eher. [...] Das ist bestimmt kein Identifikationsphänomen.“

Die befragten ExpertInnen sehen viel eher als die Laien eine Identifikation der türkischen Jugendlichen in Deutschland mit schwarzamerikanischen Jugend-

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

lichen in den USA. Der Discjockey Malik Çardaklisieht vor allem in deren Entwicklung eine Parallele zur schwarzamerikanischen Kultur in den USA:

„Eine Parallele sehe ich da auf jeden Fall. Man muss sich das so vorstellen: Wir hier als Ausländer sind hier zwar nicht so unterdrückt worden vielleicht wie die Schwarzen in Amerika, aber wir haben auch eine gewisse Unterdrückung erlebt. Beziehungsweise wir waren nie so weit, dass wir sagen konnten: Wir waren genauso wie die Deutschen. Und dann kommt noch die Sprache. Das heißt, du kannst nicht in einen deutschen Club gehen und verlangen, dass sie Türkisch auflegen. Es sei denn, es ist ein Superhit wie Tarkan zum Beispiel. Und die Musik, die wir hören wollten, wir haben Plätze besucht, wo wir die Musik hören konnten aus unserer Sprache. Also, Orte meine ich jetzt, Diskotheken. Und das erreicht hiermit. Und das Soziale, dass die Leute sich, wie die Schwarzen auch, sage ich mal, von den Deutschen auch abgekapselt haben, [sich, M.W.] nicht identifizieren konnten.“

Inhaltlich ähnlich, aber plakativer fällt die Beschreibung des Wuppertaler Discjockeys Ali Tercan aus:

„Meine Erklärung dafür, dass türkische Jugendliche auf Black Music stehen, ist vielleicht, dass sie eine Gemeinsamkeit zwischen den Afroamerikanern und sich selbst als ‚Gastarbeiter‘-Kinder sehen. Die Gemeinsamkeit ist, dass die Schwarzen in den USA nicht respektiert wurden (mittlerweile ein bisschen schon). Und sie haben Gruppen gebildet und haben zusammengehalten, ähnlich wie bei den Türken in Deutschland.“⁶⁸

Allein Hakan Demirel sieht keine Parallelen zwischen den türkischen Jugendlichen in Deutschland und den schwarzamerikanischen Jugendlichen in den USA. Er legt als Discjockey auch auf Black-Music-Partys im Kölner Raum auf und zieht daraus den direkten Vergleich zwischen türkischen und afrodeutschen Jugendlichen.⁶⁹ Sollten sich die türkischen Jugendlichen in Deutschland mit den schwarzamerikanischen identifizieren, müsste seiner Ansicht nach zuallererst eine größere Ähnlichkeit zwischen türkischen und afrodeutschen Jugendlichen bestehen:

„Wir versuchen weder, die nachzuahmen, noch aus irgendwelchen Solidaritätsgründen die Musik von denen zu hören. Das würde ich als Quatsch bezeichnen. Wenn ich die Schwarzen sehe, allein wie die angezogen sind und wie die sich geben. Bei einer Black-Music-Party. Wenn du jetzt Black-Music-Partys im Schwanstein nimmst. Da laufen Schwarze mit Latzhosen rum. Mit Hosen, die denen quasi in den Kniekehlen hängen. Mit Daunenjacken. [...] Das habe ich noch nie bei einem Türken gesehen. Weder auf einer RAKKAS-Party noch in der Stadt oder so. Da glaube ich nicht, dass die da irgendwas nachäffen oder nachahmen.“

68 E-Mail-Korrespondenz mit Ali Tercan.

69 Ich spreche bewusst von *schwarzamerikanischen*, aber *afrodeutschen* Jugendlichen. Die historische Situation der Schwarzen in den USA unterscheidet sich so grundlegend von der so genannter Bindestrich-AmerikanerInnen (beispielsweise *Italian-American* oder *Polish-American*), dass mir eine Gleichstellung, wie sie das Adjektiv *afroamerikanisch* implizieren würde, nicht angebracht scheint.

In der Tat hat der von Hakan Demirel beschriebene Typ afrodeutscher Jugendlicher wenig mit den BesucherInnen türkischer Diskotheken oder Veranstaltungen gemeinsam, wie ich sie bei meiner Feldforschung kennen gelernt habe. Eine Hiphop- oder ‚Ghetto-Ästhetik‘ lässt sich dort nicht erkennen. Eine große Ähnlichkeit im äußeren Erscheinungsbild der BesucherInnen mit dem, was zum Beispiel in Musikvideos der amerikanischen Black-Music-Gruppe DESTINY'S CHILD vermittelt wird, findet sich aber sehr wohl. Davon abgesehen verbindet man mit den von den Befragten genannten und der Black Music zugeordneten InterpretInnen nicht in erster Linie Protest gegen Unterdrückung u.Ä. Sie verkörpern vielmehr die Vorstellung, dass auch Angehörige einer benachteiligten Bevölkerungsgruppe zu Anerkennung durch privilegierte Bevölkerungsgruppen und großem Erfolg gelangen können. Darin scheint mir das eigentliche Identifikationspotenzial zu liegen. Aber auch dieses Identifikationspotenzial darf nicht überschätzt werden. Als ein maßgeblicher Grund für die enorme Beliebtheit der Black Music muss die empfundene Ähnlichkeit von türkischer Musik und Black Music gesehen werden.

Die weitere Verbreitung türkischer Musik in Deutschland

Zu einem Zeitpunkt, an dem sich türkische Popmusik seit über zehn Jahren in den unterschiedlichsten Ausprägungen in Deutschland findet, stellt sich die Frage, wie sie sich weiterentwickeln wird. Es sind zwei grundsätzliche Tendenzen denkbar: Die eine ist die, dass sie an Präsenz verlieren wird, die andere die, dass sie weitere Verbreitung finden wird. Über die Lebensdauer von transstaatlichen Räumen ist noch nicht viel bekannt. Es könnte sein, dass die Bedeutung der türkischen Musik für spätere Generationen türkischer Jugendlicher in Deutschland abnimmt. Die gegensätzliche Entwicklung dazu wäre, dass türkische Musik in Deutschland weitere Verbreitung findet, und damit auch Verbreitung über die derzeitige Nutzergruppe der MigrantInnen hinaus.

Als ich im Frühsommer 2002 begann, die Interviews für diese Arbeit durchzuführen, war türkische Musik in Deutschland auf zwei unterschiedliche Weisen präsent, als Originale, wie sie die türkischen Jugendlichen seit Jahren hören, aber auch als Coverversionen, die ein deutlich größeres deutsches Publikum erreichten, als es türkische Musik bislang geschafft hatte. Diese beiden Formen sollen im Folgenden unter dem Aspekt einer weiteren Verbreitung in Deutschland betrachtet werden.

Coverversionen

Im Frühsommer 2002 wurden im deutschen Radio und auf deutschen Musikfernsehsendern zwei englischsprachige Coverversionen türkischer Lieder gespielt. Die eine war eine Version von SEZEN AKSUS Erfolgsstück *Hadi bakalım*, das bereits Anfang der 1990er Jahre in Deutschland erfolgreich gewesen war und einen Ausgangspunkt für die türkische Popmusikultur in Deutschland darstellte. Die Coverversion hieß *Rhythm of the Night* und stammte aus einem

Musikprojekt namens LOONA mit der niederländischen Sängerin MARIE-JOSE VAN DER KOLK. Die zweite Coverversion war *Kiss Kiss* von der bis dahin zumindest in Deutschland weitgehend unbekanntem australischen Sängerin HOLLY VALANCE. *Kiss Kiss* lehnte stark an TARKANS Lied *Şımarık* (naseweis, verwöhnt, frech, gemeint ist: freche Göre) an. *Şımarık* war erst 1999 bei einem so genannten Major Label der weltweit operierenden Universal Music Group erschienen und hatte es auch in die deutschen Charts geschafft.

Alle Befragten kennen diese Coverversionen. Über die Umstände ihres Zustandekommens haben sie sehr unterschiedliche Vorstellungen. So betrachtet es Yasemin als eine Art Diebstahl, bei dem die Coverversionen im Vergleich zum Original immer etwas einbüßen:

„Wir haben schöne Musik und meistens wird die auch geklaut von den Engländern. Und dann kommt so was Komisches raus wie dieses *Kiss Kiss* von dieser HOLLY VALANCE oder wie die heißt. Und LOONA hat ja jetzt auch eines geklaut, von SEZEN AKSU, dieses *Hadi bakalım*. Ich finde es dann immer schade, dass das dann nicht auf Türkisch ist. Weil da schon was von der Musik verloren geht.“

Alev sieht eher eine Art Prozess des Aushandelns gegeben, in dem die InterpretInnen die Möglichkeit haben, die Coverversionen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Umso empörter ist sie, dass TARKAN und insbesondere SEZEN AKSU dies offenbar nicht getan haben, sonst hätten nicht solche ihrer Ansicht nach schrecklichen Versionen entstehen können:

„Das von SEZEN AKSU, was die gecouvert haben, [...] das fand ich schrecklich. [...] Was die gemacht haben war echt Sau-steil. Schlimm. Ich habe echt einen Schock bekommen. Und das von TARKAN fand ich genauso schlimm. [...] Es war mal ein schönes Lied, es war mal ein witziges Lied. Es hatte zwar auch keinen Sinn und keine großartige Bedeutung, aber sie hat es komplett verunstaltet. Also, wenn das mein Song gewesen wäre, ich hätte nie erlaubt, dass man so was veröffentlicht. [...] [Bei, M.W.] SEZEN AKSU, da bin ich schon enttäuscht. [...] Gerade sie ist in meinen Augen wirklich die Frau, die Stil hat, die Geschmack hat, die Niveau hat. Und ich hätte mich, glaube ich, schwarz geärgert, rot geärgert. Ich hätte Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, um das zumindest rückgängig zu machen, dass so ein Lied eben nicht veröffentlicht wird.“

Für Ebru sind Coverversionen die Konsequenz mangelnder türkischer Geschäftstüchtigkeit oder auch -fähigkeit. Ihrer Ansicht nach werden die Rechte an Liedern für Coverversionen verkauft, da die InterpretInnen oder genauer ihr Management nicht in der Lage sind, die Stücke selbst im Ausland zu vermarkten:

„Ich frage mich sowieso, warum sie das bis jetzt nicht geschafft haben [gemeint ist die weitere Verbreitung von türkischer Musik, M.W.]. [...] Es gibt ja nur so, ja, Titel, die es in der türkischen Musik gibt, werden hier, da wird hier nur die Melodie verwendet und dann wird das hier rausgebracht. [...] Und das finde ich irgendwie schon schade, dass das nur verkauft wird, die Rechte quasi, oder wie auch immer. Dass das dann so vermarktet wird. Weil ich schon glaube, dass es so gute Musik im Türkischen gibt, dass sie sich hier oder international verkaufen würde. [...] Ich glaube, die Türken haben

da irgendwie keinen Sinn für. Ich weiß nicht. Irgendwie kriegen die ja so vieles nicht gebacken. Ich glaube, das gehört einfach dazu.“

Die musikalische Qualität der Coverversionen verursacht bei den Befragten wenig Euphorie. Wie Yasemin (s.o.) sind viele der Ansicht, die Coverversionen könnten mit den Originalen nicht mithalten oder die jeweiligen InterpretInnen könnten die Stücke nicht in dem Maß ‚rüberbringen‘, wie es TARKAN und SEZEN AKSU tun. So gehören Urteile wie „War nicht schlecht“ (Taner über *Rhythm of the Night* von LOONA) oder „Fand ich eigentlich nicht schlecht, aber hat mich nicht so umgehauen“ (Levent über *Kiss Kiss* von HOLLY VALANCE) schon zu den positiveren Bewertungen. Von Alevs empörter Reaktion auf die Coverversionen abgesehen, stehen die Befragten ihnen in musikalischer Hinsicht eher gleichgültig gegenüber. Die positivste Bewertung findet sich bei Melek, und bei ihr rührt sie aus der besonderen Situation, in der sie sich im Sommer 2002 befand. Als sie die Coverversionen zum ersten Mal hörte, war sie wegen ihres Auslandsstudiums bereits längere Zeit in Italien gewesen und hatte türkische Musik dort sehr vermisst. Deshalb herrschte bei ihr große Freude über die ‚orientalischen Klänge‘: „Ich habe die Lieder in Italien gehört und habe mich natürlich gefreut. Diese Rhythmen, die waren so, so sehr vermisst. [...] Natürlich habe ich mich erst mal gefreut über die Musik.“

Außer der Qualität der Coverversionen sprechen die meisten Befragten aber auch die Tatsache an, dass türkische Musik überhaupt gecovered wird. Derya findet es wichtiger, dass türkische Musik gecovered wird, als wie sie gecovered wird. Er empfindet große Bestätigung, wenn ursprünglich türkische Stücke von europäischen oder amerikanischen InterpretInnen aufgegriffen werden. Die Qualität der Coverversionen tritt für ihn dabei in den Hintergrund: „Wie die Coverversion ist, spielt ja keine Rolle. Allein die Tatsache, dass das aufgegriffen wird, dass dieses Türkische aufgegriffen wird. Dass es von anderen auch gut empfunden wird. Das ist doch Bestätigung.“ Nazan sieht dies deutlich nüchterner. Sie hat nichts gegen Coverversionen einzuwenden, wenn ihr diese besser gefallen als das Original. Das ist aber bei den beiden hier erwähnten Stücken nicht der Fall. Nazan empfindet es nicht als Bestätigung, wenn türkische Musik gecovered wird. Sie geht vielmehr davon aus, dass es sich dabei allein um einen Trend handelt, der vorübergehen wird: „Ich denke, dass es ein Trend ist, so ein Hype. Momentan hört man eben: Orientalische Musik ist in. [...] Es ist nur ein Hype, der wahrscheinlich irgendwann vorübergehen wird.“

Ajda, Gülay und Yasemin bewerten die Tatsache, dass türkische Originale gecovered und dann zu großen kommerziellen Erfolgen werden, im Gegensatz zu Derya eindeutig negativ. Was vordergründig als Anerkennung erscheinen mag, ist für sie letztendlich eine Abwertung der Musik:

„Ich muss sagen, ich finde es schade, wenn man es mal so betrachtet, wenn man sich die Statistiken betrachtet, zum Beispiel dieses von HOLLY VALANCE, hieß die ja, glaube ich, dieses *Kiss Kiss*. Dass das unter den Top Ten war in den, in England und in anderen europäischen Staaten. Und TARKAN ist damit zwar in Deutschland auch so weit gekommen, aber anderweitig war er gar nicht so bekannt geworden mit dem

Lied. Und das finde ich so schade. Sobald etwas auf Englisch passiert, dann ist es auf einmal besser und toller und hört sich gut an.“

Die positivste Einstellung gegenüber der Tatsache, dass türkische Musik international gecovered wird, findet sich neben Derya bei Güven. Güven wertet die Coverversionen als ein Anzeichen dafür, dass bestehende Vorbehalte zwischen Menschen abnehmen. Seiner Ansicht nach herrschen sowohl bei WesteuropäerInnen als auch bei TürkInnen viele Vorurteile vor, die einer Kommunikation zwischen beiden im Wege stehen. Die Coverversionen seien Ausdruck dafür, dass die Menschen aber immer mehr Wege finden würden zu kommunizieren, und vor allem auch Wege zu harmonisieren:

„Ich sehe mit Freude, dass englischsprachige Musiker sich des Türkischen bedienen, der Melodien. Das ist sehr schön. Und so langsam aber sicher, finde ich auch, es herrschen ja immer noch Vorurteile, sowohl jetzt von der europäischen Seite als auch von der türkischen. Ich finde, so langsam aber sicher baut man das Ganze ab und man findet irgendwelche Wege, doch miteinander zu kommunizieren, zu harmonisieren. Das stellt man einfach mit Freuden fest.“

Güven hegt hier die Hoffnung, Musik könne so etwas sein wie ‚eine Brücke zwischen den Völkern‘, ein ‚Ort der Begegnung‘. Letztendlich liegt diese Vorstellung auch den zahllosen, von Kommunen und anderen Instanzen veranstalteten multikulturellen und so genannten Weltmusik-Festivals zugrunde. Ob solche Veranstaltungen zur ‚Völkerverständigung‘ beitragen, ist m.E. mehr als fraglich. Einerseits ist davon auszugehen, dass eine Bereitschaft zur Begegnung oder Auseinandersetzung mit anderen Kulturen bei den BesucherInnen solcher Veranstaltungen bereits gegeben ist und keine neue oder zusätzliche Bereitschaft erzielt wird. Andererseits ist denkbar, dass die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit anderen Kulturen oder gar bestehende Konflikte effektiv heruntergespielt werden. Polemisch formuliert: Wieso unterschiedliche Vorstellungen von Religion, Gesellschaft, Stellung der Frau usw. diskutieren, wenn man sich doch in der Musik begegnen kann?

Mainstream

„Auf einmal hört man in der Stadt nach MARIAH CAREY
TARKAN und denkt: Endlich hat das Akzeptanz gefunden.“
Güven

Es mag wenig wahrscheinlich wirken, dass türkische Musik in Deutschland in der Zukunft von breiten Bevölkerungsteilen gehört wird. Aber in der Musikgeschichte finden sich zahlreiche Beispiele dafür, dass die Musik einer unterprivilegierten Bevölkerungsgruppe zum Geschmack breiter Bevölkerungsteile wurde. Dieses Phänomen bezeichnet die Musikindustrie als ‚crossover‘. Damit ist ursprünglich der Wechsel von einer Musikvermarktungskategorie, institutionalisiert in den verschiedenen Verkaufsplatzierungen (Charts) wie ‚Country&Western‘ oder auch ‚Pop‘, in eine andere gemeint. Während der Begriff

eigentlich einen Wechsel zwischen beliebigen Kategorien meint, wird er überwiegend verwendet, wenn ein Stück oder ein Interpret/eine Interpretin von einer weniger verkaufsträchtigen Kategorie in eine Mainstreamkategorie, wie Pop die führende ist, wechselt. Crossover-Phänomene in diesem vorherrschenden Sinne finden sich bereits in der populären US-amerikanischen Musik der 1930er und 1940er Jahre, so bei Rhythm&Blues, der ursprünglich „for ghetto consumption“ produziert wurde und dann auf dem deutlich größeren ‚weißen Markt‘ Fuß fasste.⁷⁰ Ein typisches Beispiel neben den bekannteren wie Rock&Roll und Rap ist das des Disco, der sich in den 1970er Jahren in New York und San Francisco herausbildete. Disco begann als urbane Musik marginalisierter, schwarzer und homosexueller Gruppen.⁷¹ Die InterpretInnen der ersten Disco-Veröffentlichungen waren schwarzamerikanisch. Sowohl sie als auch ihre Stücke wurden zunächst von den etablierten (und vorwiegend von Weißen geführten) Musikunternehmen nicht beachtet. Dann entwickelte sich Disco zu der vorherrschenden Musikrichtung innerhalb der populären Musik. Bezeichnenderweise gelangte Disco aber nicht durch schwarzamerikanische Gruppen wie KOOL AND THE GANG oder EARTH, WIND AND FIRE zu Beachtung, sondern erst, als eine weiße Band, die BEE GEES, die Musikrichtung zu dominieren begann:⁷²

„This past year [1978, M.W.] has seen several disco stars achieve the necessary ‚cross-over‘ effect, bringing the music out of the subcultural ghettos into mainstream life. The Bee Gees were crucial to that passage; they made disco safe for white, straight, male, young, and middle-class America.“⁷³

So wie Disco durch die BEE GEES für das ‚weiße, heterosexuelle, junge und Mittelklasse-Amerika‘ ‚sicher‘ und auch ‚angesagt‘ wurde, wurden es Rock&Roll durch ELVIS PRESLEY und Rap durch die BEASTIE BOYS. Es wirkt zu diesem Zeitpunkt unwahrscheinlich, dass türkische Popmusik durch deutsche resp. englischsprachige MusikerInnen aufgegriffen und zu breitem Erfolg geführt werden könnte. Dies insbesondere, da sich hier die Frage stellt, wie Sprache gehandhabt würde. Aber Rock&Roll, Disco, Rap u.a. haben gezeigt, dass Überraschungen nicht auszuschließen und Crossover-Phänomene möglich sind.

Die Linguisten Jannis Androutsopoulos und Arno Scholz untersuchen dieses Phänomen am Beispiel der Ausbreitung der Hiphopkultur in Europa. Sie sprechen in diesem Zusammenhang von ‚Aneignung‘ (*appropriation*). Unter Aneignung verstehen sie die lokale Darstellung oder Auffassung von einer weltweit verfügbaren kulturellen Form („local instantiation of a globally available

70 Reebee Garofalo: *Black Popular Music: Crossing over or Going under?*, in: Tony Bennett (u.a.) (Hg.): *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge 1993, S. 231-248, S. 232.

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

72 Vgl. R. Garofalo: *Black Popular Music*, passim.

73 Andrew Kopkind: *The Dialectic of Disco*, in: *Village Voice* vom 12.02.1979, ohne Seitenangaben, S. 16, zitiert nach R. Garofalo: *Black Popular Music*, S. 242.

cultural form“).⁷⁴ Diese Aneignung entspreche der Herausbildung eines neuen kulturellen Territoriums, wie sie der Kommunikationswissenschaftler James Lull konzipiert. Die Übertragung von Lulls Konzept auf die Vorstellung von Aneignung, wie sie sich bei Androutsopoulos und Scholz findet, gelingt aber nicht stimmig. Lull unterteilt die Herausbildung eines neuen kulturellen Territoriums in drei Phasen, (1.) Deterritorialisierung, (2.) Verschmelzung und Vermittlung und (3.) Reterritorialisierung. Die Herausbildung eines neuen kulturellen Territoriums beginnt damit, dass die quasi natürliche Beziehung zwischen Kultur und geographischem und sozialem Territorium verloren geht (Garcia Canclini), dass kulturelle Zeichen aus bestimmten Orten in Raum und Zeit entlassen werden (William Rowe und Vivian Schelling), oder dass Menschen und symbolische Formen nicht länger dort anzutreffen sind, wo man sie erwartet (Anthony Giddens). Lull sieht im Weiteren die Deterritorialisierung von Kultur und Menschen eng miteinander verbunden. Wenn sich Menschen an anderen Orten niederlassen, ergeben sich fast zwangsläufig Kontakte mit der neuen Umgebung, der Prozess der Verschmelzung und Vermittlung setzt ein. Diese können als Transkulturalisierung, Hybridisierung, Indigenisierung oder Glokalisierung gefasst werden, wobei nach Lull all diese Konzepte nur auf verschiedene Aspekte des Prozesses abheben. Endpunkt dieser Entwicklung ist die Reterritorialisierung. MigrantInnen fügen ‚Mitgebrachtes‘ und ‚Vorgefundenes‘ zusammen und schaffen so eine lokale Ausführung einer entfernten Kultur.⁷⁵

Androutsopoulos und Scholz betrachten (1.) Deterritorialisierung, (2.) Verschmelzung und Vermischung und (3.) Indigenisierung als die drei Phasen, die der Prozess der Aneignung von Rapmusik in Europa durchläuft. Dabei endet der Aneignungsprozess mit der Indigenisierung, Indigenisierung ist aber gleichzeitig neben Transkulturalisierung und Hybridisierung auch eine Form der Verschmelzung und Vermittlung, also Teil der zweiten Phase; eine Ungereimtheit, die die Autoren nicht auflösen. Als indigenisiert betrachten sie ein kulturelles Muster, wenn es nicht länger als ‚fremd‘ empfunden wird: „An indigenized cultural pattern is integrated into the artistic repertoire of the host society, and as a consequence it is not felt to be ‚alien‘ anymore.“⁷⁶

Hier müssen die jeweiligen Perspektiven genau unterschieden werden. Lull betrachtet bei der Herausbildung neuer kultureller Territorien die Seite der Menschen und der Kultur, die sie ‚im Gepäck‘ haben, wenn sie an einen anderen Ort gelangen. Androutsopoulos und Scholz aber betrachten die Seite der Menschen, denen neues Kulturelles quasi zugetragen wird. Auch im Hinblick auf die türkische Musik in Deutschland müssen zwei Perspektiven unterschieden werden, zum einen, wie sie sich gegenüber der ‚Muttermusik‘ in der Türkei und den Einflüssen in Deutschland aushandelt (vergleiche das Kapitel „Populäre Musik

74 Jannis Androutsopoulos/Arno Scholz: *Spaghetti funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe*, in: *Popular Music and Society* 4/2003 (26), S. 463-479, S. 463.

75 Vgl. James Lull: *Media, Communication, Culture. A Global Approach*, Cambridge: Polity Press 2000, S. 239ff.

76 J. Androutsopoulos/A. Scholz: *Spaghetti funk*, S. 468.

in der Türkei“ und das Kapitel „Türkische Musik in Deutschland“), und zum anderen, wie die ‚Einheimischen‘ hier sie aushandeln.

Die Befragten würden eine weitere Verbreitung türkischer Musik in Deutschland sehr begrüßen. Wenn türkische Musik ihrer Ansicht nach für die deutsche Bevölkerung wahrscheinlich auch immer fremd bliebe, würden sie sich doch freuen, wenn sie zumindest normal würde. Alev arbeitet sogar im Rahmen ihrer Möglichkeiten daran, die Musik, die sie mag, anderen bekannter zu machen, und möchte einen Multiplikator darstellen:

„Ich bin wirklich dabei, meinen Freunden, ausländischen Freunden oder nicht-türkischen Freunden und gerade auch meinem Freund, der zwar schon türkische Musik mag, sich aber natürlich nicht in allen Bereichen auskennt, denen das näher zu bringen. Zu sagen: Guck mal, das ist so schön, hör mal hin. Wenn das im Radio gespielt werden würde oder wenn ich einen Videoclip sehen würde im Fernsehen, das wäre toll. Ich würde mich freuen.“

Die Befragten nennen sehr unterschiedliche Gründe dafür, dass sie sich über eine stärkere Verbreitung türkischer Musik in Deutschland freuen würden. Aliye beispielsweise würde es als eine angenehme Abwechslung empfinden. Ihrer Ansicht nach orientiere man sich in Deutschland in musikalischer Hinsicht zu sehr an den USA. Türkische, aber auch andere Musik könne eine wünschenswerte Auflockerung dieser Konzentration darstellen:

„Ich fände es nicht schlecht, wenn es hier in Deutschland, wenn in den Musiksendern auch mal ab und zu türkische Videos gespielt werden würden. Das wäre abwechslungsreich. Es gibt schon diese Latino-Sache. Latino-Musik, Rhythmo oder was weiß ich, wie das heißt. Das ist schon mal ganz schön, das ist mal was anderes. Aber die Musiksender sind einfach zu sehr auf Amerika gerichtet. Amerika, Amerika, Amerika. Alles, was dort *in* ist, muss auch hier *in* sein. Und das finde ich schade. Ich denke mir, die deutsche Musikkultur, die kann auch ihre eigenen Sachen, zum Beispiel eine eigene Modewelle oder so was, dass die Amerikaner dann mal sehen: *Oh, that's from Germany. That's cool.* Oder so. Es ist alles nur auf MADONNA, JENIFER LOPEZ, alles was von dort kommt sozusagen, fixiert. Und alles immer diese Hiphop-Sache. Das finde ich schade. Und, aber klar fände ich schön, wenn da mal türkische Videos laufen würden. Auch jetzt im Radio türkische Musik.“

Halide fände es aus einem völlig anderen Grund gut, wenn türkische Musik in Deutschland mehr Verbreitung finden würde. Obwohl sie in Deutschland lebt, auch langfristig in Deutschland bleiben möchte und sich hier wohl fühlt, empfindet sie auch immer eine Verbundenheit mit der Türkei. Wenn türkische Musik in Deutschland weiter verbreitet wäre, würde sie die Türkei als näher empfinden: „Ich bin jetzt in Deutschland und lebe hier, aber irgendwie ein Teil von mir immer noch in der Türkei. Verbundenheit mit der Türkei. Dann würde quasi die Heimat ein Stückchen nähergerückt sein, wenn das hier auch normal wäre, wenn man überall türkische Musik hören würde.“ Nazan hingegen geht davon aus, dass eine stärkere Verbreitung türkischer Musik in Deutschland eine integrative Wirkung haben könne. Dadurch könne zum Ausdruck gebracht werden, dass türkische MigrantInnen ein natürlicher Bestandteil der Gesellschaft seien.

Darüber hinaus könne es dazu führen, dass sich türkische Jugendliche stärker als bisher unter deutsche Jugendliche mischen, indem sie beispielsweise die gleichen Diskotheken besuchen. „Ich würde es nicht schlecht finden. Weil, ich fände es gut, weil auch türkische Jugendliche und so. Es ist ein Bestandteil der Gesellschaft. Und dann gehen auch türkische Jugendliche weg oder Leute, die damit was anfangen können. Insofern, ich fände es gut.“

Der einzige, der nicht erfreut wäre, wenn türkische Musik in Deutschland zu einer Normalität würde, ist Taner. Er empfindet die bestehende Trennung von Musikrichtungen in erster Linie als praktisch. Diese Trennung führt dazu, dass Lokalitäten oder Veranstaltungen sehr unterschiedlichen Charakter haben können. So wird es möglich, die Musikknutzung auf die jeweilige Situation oder Stimmung zuzuschneiden. Wäre türkische Musik ein normaler Bestandteil des Mainstreams, könnte diese Möglichkeit entfallen:

„Wenn man auf eine bestimmte Party geht, dann weiß man ja schließlich, in welcher Stimmung man auf diese Party geht und was einen dort genau erwartet. Ich hätte keine Lust dann. Es ist so, wenn [...] wir türkische Musik hören wollen, dann gehen wir auf eine türkische Party. Und wenn wir keine Lust darauf haben und eher Lust haben, irgendwie auf bestimmte Rhythmen zu tanzen, gehen wir vielleicht auf eine Salsa-Party.“

Von diesen praktischen Erwägungen abgesehen hält Taner eine stärkere Verbreitung türkischer Musik in Deutschland für nicht gerechtfertigt, da sie den demographischen Gegebenheiten nicht entsprechen würde: „Wir sind hier in Deutschland. Und wenn jetzt zehn Deutsche Radio [...] hören und ein Türke Radio [...] hört, [...] dann finde ich das nicht in Ordnung, dass von zehn Liedern fünf Lieder auf Türkisch und fünf Lieder, das ist doch Schwachsinn. Das geht doch nicht.“

Die Prognosen der Befragten darüber, ob es zu einer stärkeren Verbreitung türkischer Musik in Deutschland kommen wird, fallen einhellig negativ aus. Alev spricht zwar von einem großen Interesse, dass unbekannter Musik in Deutschland entgegengebracht werde. Die türkische Musik und Sprache seien dann aber wohl zu fremd, um allgemein beliebt zu werden:

„Ich merke gerade in Deutschland, die sind ja interessiert für so was. Die interessieren sich ja für so was. Ich habe das gemerkt, ich habe eine Zeit lang im Breuers [eine Kneipe, M.W.] gearbeitet. Lange Zeit eigentlich im Breuers gearbeitet. Und habe oft eigene CDs mitgebracht und auch die Reaktion von den Leuten gesehen. Alle wollten dann sofort wissen, wer das ist, wo man die CD kaufen kann, und waren super interessiert. Das wäre toll. Ich würde mich wirklich freuen, wenn das Normalität wäre. Was ich aber nicht glaube, dass das irgendwann mal so sein wird. [...] Dennoch, obwohl ich merke, dass viele sich für so was interessieren, glaube ich schon, dass der größte Teil trotzdem in den Ohren fremd ist, dass es einfach fremd klingt. Was auch normal ist, weil man einfach die Sprache nicht versteht. Weil es in den Ohren wahrscheinlich einen ganz, ganz anderen Klang hat als Englisch oder Französisch. Und von der Hinsicht kann ich es mir einfach nicht vorstellen.“

Wie Alev geht auch Derya davon aus, dass die türkische Musik der deutschen Bevölkerung zu fremd sei, um weitere Verbreitung zu finden. MusikhörerIn-

nen in Deutschland seien seit Generationen an deutsche und englische Musik gewöhnt. Sollten sie einen Bezug zu türkischer Musik entwickeln, würde dies allenfalls nach Jahrzehnten geschehen:

„Meiner Meinung nach ist die türkische Sprache eigentlich, in Deutschland jedenfalls, nicht irgendwie geeignet zum Vorspielen. Weil, die Leute hören wirklich über Generationen ja entweder deutsche Musik oder englische Musik. Aber dass da jetzt auf einmal Türkisch gesungen werden sollte, ich versteh' das nicht. Das ginge nicht. Auch türkische Interpreten. Da die Leute auch dazu keinen Bezug haben, denke ich, ist es nicht möglich. Noch nicht. Vielleicht in 20, 30 Jahren.“

Wie Alev und Derya führen die meisten Befragten eine gewisse Fremdheit und Ungewohntheit als Gründe dafür an, dass sich türkische Musik in Deutschland wahrscheinlich nicht über türkische NutzerInnen hinaus verbreiten wird. Vereinzelt werden aber auch andere Gründe genannt. So ist Altan der Ansicht, der türkischen Sprache fehle im Gegensatz zu beispielsweise Spanisch das „gewisse Etwas“. Deshalb werde türkische Musik nie so beliebt werden wie beispielsweise französische oder spanische:

„Ich glaube nicht, dass sich das so verbreitet wie spanische Musik oder italienische Musik oder französische Musik. So weit wird die türkische Musik nicht kommen. [...] Die türkische Sprache hat nicht das gewisse Etwas. Zum Beispiel, wenn ein Spanier redet, dann hört man ja auch gerne zu. Oder ein Portugiese oder ein Italiener. Ich weiß nicht, das ist irgendwie was Feuriges oder so. Und Türkisch ist auch schön und nett, aber es ist nicht so wie bei einem Spanier oder so.“

Insgesamt schließen alle Befragten aus, dass es zu einer Aneignung der türkischen Musik durch die deutsche Mehrheitsbevölkerung kommen wird. Alev gesteht Deutschen zumindest ein gewisses Interesse an ausländischer Musik zu und auch Derya kann sich vorstellen, dass sich der Umgang der deutschen Bevölkerung mit türkischer Musik in einigen Jahrzehnten ändert. Davon abgesehen gehen aber auch sie wie alle anderen Befragten davon aus, dass türkische Musik in Deutschland letztendlich immer etwas ‚Fremdes‘ bleiben und es zu keiner weiteren Verbreitung kommen wird. Dabei würden sie, von Taner abgesehen, begrüßen, wenn türkische Musik in Deutschland an Normalität gewinnen würde. Dafür finden sich vor allem zwei Gründe, zum einen der, dass man sich über die Abwechslung und das erweiterte Musikspektrum freuen würde, zum anderen und in erster Linie aber einfach der, dass man die Musik mag und deshalb nichts dagegen hat, öfter auf sie zu stoßen. Die Befragten erheben keinerlei exklusive Besitzansprüche auf die Musik und sprechen auch nicht davon, dass die Musik durch eine weitere Verbreitung für sie an Wert verlieren würde, wie man es bei Angehörigen einer *Subkultur* erwarten würde. Als solche konzipieren sie sich offenbar nicht.

Vergleicht man die Äußerungen mit denen zum Thema Coverversionen fällt auf, dass sich (noch) weniger Implikationen von Akzeptanz, Bestätigung etc. finden. Die Befragten würden sich zwar über eine weitere Verbreitung türkischer Musik in Deutschland freuen, sie sprechen aber nicht davon, dies als Anerkennung der Musik oder gar als Anerkennung ihrer selbst zu empfinden.

