

1. Einleitung

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

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

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

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

1.1 Musik und Gesellschaft

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

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

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

² Akyol 2016: 16.

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

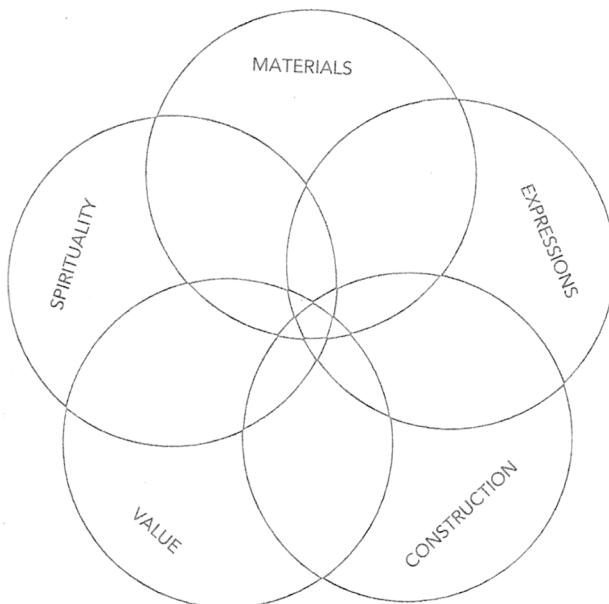
Gesellschaftliche Vorstellungen und Beziehungen wirken auf den Musikschaftsprozess auf verschiedenen Ebenen ein. Wie genau die unterschiedlichen Elemente des Musikschafts ineinander greifen, ist von unterschiedlichen Autoren und Autorinnen immer wieder leicht differierend dargelegt worden. Boyce-Tillmans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

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

3 Barber-Kersovan 2004: 7.

4 Vgl. Boyce-Tillman 2008: 41.

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



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

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

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

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

5 Scan aus: Boyce-Tillman 2008: 41.

6 Vgl. Boyce-Tillman 2008: 41ff.

7 Nettl³ 2015: 328.

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

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

1.1.1 Musik und Politik

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

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

⁸ Mahon 2014: 331.

⁹ Vgl. Street 1993: 44f.

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Street 1993: 54.

¹¹ Street 1993: 54.

¹² Vgl. Nettl ³2015: 271.

¹³ Nettl ³2015: 270.

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

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

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

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

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

14 Castelo-Branco 2010: 249.

15 Vgl. Mattern 1998: 33ff.

16 Mattern 1998: 33.

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

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

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

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

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

17 O'Connell 2010: 5.

18 Rice 2014 a: 50.

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

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

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

1.1.2 Musik und Diaspora

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

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

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

¹⁹ Reyes 2010: 128.

²⁰ Hemetek 2008: 8.

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

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

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

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

21 Vgl. Faist 2010: 12f.

22 Öğüt 2015: 276.

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

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

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

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

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

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

23 Saracoğlu 2011: 50.

24 Bruneau 2010: 42.

25 Turino 2004: 5.

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

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

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

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

²⁶ Bruneau 2010: 49.

²⁷ Vgl. Solomon 2008: 77.

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

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

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

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

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

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

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

28 Hall 2015 [1996]: 2f.

29 Sağlam 2008: 38.

30 Sağlam 2008: 39.

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

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

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

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

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

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

³¹ Sağlam 2008: 39.

³² Sağlam 2008: 39.

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

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

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

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

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

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

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

33 Sağlam 2008: 39.

34 Vgl. Greve 2008: 91.

35 Greve 2008: 92.

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

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

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

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

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

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

³⁶ Greve 2008: 94.

³⁷ Faist 2010: 11.

³⁸ Vgl. Faist 2010: 21f.

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

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

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

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

39 Faist 2010: 33.

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

41 Gedik führte seine Studie zwischen 2004 und 2007 durch.

42 Vgl. Gedik 2011: 159.

43 Vgl. Gedik 2011: 174.

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

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

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

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

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

45 Vgl. Kissau/Hunger 2010: 256ff.

46 Kissau/Hunger 2010: 252.

47 Vgl. Kissau/Hunger 2010: 251ff.

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

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

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

1.2 Drei Forschungsfragen

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

48 Solomon 2015: 209f.

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

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

1.2.1 Musik und politischer Kommentar

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

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

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

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

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

49 Stokes 1994: 97.

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

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

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

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

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

50 Turino 2004: 8.

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

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

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

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

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

⁵¹ Vgl. Sökefeld 2004: 11.

⁵² Vgl. Sökefeld 2004: 12f.

⁵³ Sökefeld 2004: 24.

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

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

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

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

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

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

54 Sökefeld 2004: 14.

55 Sökefeld 2004: 22.

56 Vgl. Köhl 2004: 113.

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

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

1.2.3 Hoffnungen zu Musik im transnationalen Kontext

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

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

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

Cloonan diskutiert letzteren Aspekt wie folgt:

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

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

⁵⁷ Yurdatapan 2004: 193.

⁵⁸ Cloonan 2004: 4.

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

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

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

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

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

Stokes formuliert:

59 Yurdatapan 2004: 192.

60 Vgl. Yurdatapan 2004: 192.

61 Yurdatapan 2004: 192.

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

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

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

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

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

62 Stokes 1994: 98.

63 Vgl. Solomon 2006: 60ff.

64 Vgl. Stokes 1999: 403ff.

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

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

1.3 Kulturelle Repräsentation und kulturelle Netzwerke

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

1.3.1 Grundlagen der kulturellen Repräsentation nach Hall

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

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

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

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

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

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

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

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

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

65 Rice ²2008: 45f.

66 Hall ²2013 a: xviii.

67 Hall ²2013 b: 7.

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

Auch Camargo Heck formuliert:

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

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

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

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

69 Camargo Heck: 1992 [reprint]: 126.

70 Vgl. Hall² 2013 b: 8f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Reinhard 1975: 206.

73 Markoff 1986: 47.

74 Vgl. Bates 2012: 375.

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

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

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

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

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

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

75 Hendrich 2004: 159.

76 Hendrich 2004: 160.

77 Vgl. Markoff 1986: 48.

78 Vgl. Markoff 1986: 49f.

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

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

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

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

Rice beschreibt diesen Gedanken wie folgt:

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

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

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

79 Bates 2012: 378.

80 Bates 2012: 386.

81 Vgl. Bates 2012: 386.

82 Rice 2014 a: 46.

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

Und weiter:

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

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

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

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

Und außerdem:

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

⁸³ Bryant 2005: 223.

⁸⁴ Bryant 2005: 234.

⁸⁵ Vgl. Stokes 1992 b: 92.

⁸⁶ Stokes 1992 a: 98.

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

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

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

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

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

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

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

87 Stokes 1992 b: 92f.

88 Vgl. Bates 2012: 374.

89 Bates 2012: 376.

90 Vgl. Stokes 1992 b: 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

91 Stokes 1997: 682.

92 Rice 2014 a: 48.

93 Stokes 1992 b: 100.

94 Stokes 1992 a: 98.

95 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 62.

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

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

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

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

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

96 Stokes 2010: 93.

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

1.3.3 Communitys als kulturelle Netzwerke

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

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

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

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

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

97 Diani 2003: 1.

98 Vgl. Diani 2003: 7ff.

selbst wahrgenommenen Identität verdeutlichen, einem Kulturkreis anzugehören.

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

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

Passy formuliert des Weiteren:

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

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

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

99 Diani 2003: 7.

100 Passy 2003: 23f.

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

1.4 Die Methodik

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

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

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

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

¹⁰¹ Passy 2003: 27.

¹⁰² Beaudry² 2008: 236.

¹⁰³ Glaser/Strauss³ 2010: 61.

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

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

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

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

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

¹⁰⁴ Vogt 2005: 45.

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

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

a) Türkei: persönliche Geschichte

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

b) Deutschland: persönliche Geschichte

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

c) Interaktion Deutschland-Türkei: persönliche Geschichte

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

d) Türkei: generelle Einschätzung

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

e) Deutschland: generelle Einschätzung

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

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

f) Interaktion Deutschland-Türkei: generelle Einschätzung

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

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

Informationen zur Musikerbiographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁶ Vgl. Beaudry² 2008: 239f.

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

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

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

¹⁰⁷ Vgl. Ghodsee 2016: 41ff.

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

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

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

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

¹⁰⁸ Seufert und Kubaseck beschreiben die hohe Präsenz von Menschen aus der Türkei in Deutschland »mit Berlin als der größten ‚türkischen Siedlung‘ [Herv.i.O.] außerhalb der Türkei und mit Nordrhein-Westfalen als der Region mit der dynamischsten türkischen Business-Community im Ausland« (Seufert/Kubaseck² 2006: 9.).

¹⁰⁹ Beaudry² 2008: 235.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ Rice ²2008: 51.

