

## **2. Protestmusik**

---

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

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

### **2.1 Allgemeines**

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

sisch-europäische Kompositionsschemata und Aufführungspraxen)<sup>1</sup>. O'Connell schreibt:

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

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

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

---

1 Vgl. O'Connell 2000 : 119.

2 O'Connell 2000 : 125.

3 Vgl. O'Connell 2000 : 126f.

4 Vgl. O'Connell 2000 : 133.

nalmusik aus dem Boden zu stampfen.<sup>5</sup> Dieses Vorhaben beschreibt Bartsch wie folgt:

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

Öztürkmen beschreibt, wie im Jahr 1924 Fragebögen zur Ermittlung von Volksmusik durch die junge Republik verschickt wurden<sup>7</sup> und formuliert:

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

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

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

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

5 Vgl. Bartsch 2011: 41ff.

6 Bartsch 2011: 46f.

7 Vgl. Öztürkmen 1992: 185.

8 Öztürkmen 1992: 190.

9 Vgl. Bartsch 2011: 48ff.

10 Vgl. Kayhan 2014: 156.

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

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

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

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

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

---

<sup>11</sup> Bryant 2005: 223.

<sup>12</sup> Vgl. Kayhan 2014: 156.

<sup>13</sup> Kayhan 2014: 156.

<sup>14</sup> Vgl. Kayhan 2014: 156.

<sup>15</sup> Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 60.

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

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

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

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

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

---

<sup>16</sup> Vgl. Kayhan 2014: 157.

<sup>17</sup> Kayhan 2014: 157.

<sup>18</sup> Müge Göçek 2011: 27f.

<sup>19</sup> Vgl. Durgun 2015: 24.

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

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

Der Autor beschreibt, wie der erste von drei Militärschlägen in linken Kreisen noch geschätzt worden sei.<sup>21</sup> Der zweite, von 1971, war ihm nach bereits umstritten<sup>22</sup>, der dritte, so konstatiert er, habe die Linke zerstört.

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

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

---

20 Durgun 2015: 31.

21 Vgl. Durgun 2015: 17.

22 Vgl. Durgun 2015: 18ff.

23 Vgl. Müge Göcek 2011: 28f.

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

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

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

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

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

24 Müge Göcek 2011: 29.

25 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 61.

26 Vgl. Karahasanoğlu/Skoog 2009: 61.

27 Yücel 2014: 129f.

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

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

Mahon schreibt allgemeiner:

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

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

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

---

<sup>28</sup> Vgl. Kayhan 2014: 163.

<sup>29</sup> Kayhan 2014: 163.

<sup>30</sup> Mahon 2014: 327.

<sup>31</sup> Kayhan 2014: 163.

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

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

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

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

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

---

32 Vgl. Gezen 2011: 438f.

33 Vgl. Østergaard-Nielsen 2003: 109.

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

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

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

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

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

---

<sup>34</sup> Vgl. Østergaard-Nielsen 2003: 46f.

<sup>35</sup> Østergaard-Nielsen 2003: 55.

<sup>36</sup> Vgl. Diemand 2017 in URL.

<sup>37</sup> Vgl. ZEIT ONLINE 2014 in URL.

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

*Abbildung 2: Auf der Demonstration verwendete Karikatur von Jürgen Janson<sup>38</sup>*



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

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

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

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

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

<sup>40</sup> Vgl. Yücel 2014: 150f.

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

<sup>42</sup> Vgl. Taşdemir/Içpinar 2014: 166.

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

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

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

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

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

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

---

43 Taşdemir/Içpinar 2014: 45.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **2.3.1 Musikerportrait Kemal Sahir Gürel**

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

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

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

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

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

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

Bennett und Petersen schreiben in Bezug auf Populärmusikszenen:

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

---

44 Bennett/Petersen 2004: 7.

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

Neben dem generellen linken Engagement der Bandmitglieder und der Teilnahme an zahlreichen Demonstrationen benennt Kemal als Grund für die vielen Inhaftierungen die Entscheidungen der Band im Jahr 1989, auch auf Kurdisch zu singen<sup>45</sup>. Er berichtete mir zudem, seit der Kindheit den kurdischen Sänger Şivan Perwer gehört zu haben – trotz der eigenen türkischen Abstammung. Dieser ist ihm zufolge auch für viele Menschen bedeutsam gewesen, die kein Kurdisch sprachen und die Texte nicht verstanden, aber politische Offenheit zum Ausdruck bringen wollten.

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

1992 verließ das Gründungsmitglied – und zudem Kemals bester Freund – Metin Kahraman<sup>46</sup> die Gruppe. Kemal und Elif versuchten, den politischen

<sup>45</sup> Der Gebrauch kurdischer Sprache(n) war zu der Zeit offiziell verboten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **2.3.2 Musikerportrait Sercan Gündoğ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 2.3.3 Musikerportrait Kadir Şahinkaya

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.4 Erste Antworten auf die drei Forschungsfragen

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

### 2.4.1 Der Wunsch, musikalisch-politisch zu kommentieren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **2.4.3 Der Wunsch einer Beeinflussung des Musiklebens in der Türkei**

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

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

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

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

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

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

