

Erster Teil:

Geschichte und Gegenwart

I Zwischen Türkei und Deutschland

Für einen ersten Überblick über die historische Entwicklung des türkischen Lebens in Deutschland und seines Musikleben ist es hilfreich, sich eine sukzessive Übereinanderschichtung von fünf musikalischen Stilen vorzustellen, deren zeitliche Folge in etwa den Phasen der Migrationsgeschichte entspricht:

	Migrationsgeschichte	Musikstil
Bis 1961	Vorgeschichte	›Europäische‹ Kunstmusik
1961-1973	Immigrationsphase	Anatolische Volksmusik, <i>gurbetçi</i> -Lieder
Ab 1973	Familienzusammenführung	Populärmusik, v.a. <i>arabesk</i>
1980er Jahre	Politische Flüchtlinge / Niederlassungsphase	Politische Lieder / Türkische Kunstmusik
1990er Jahre	Dritte Generation	<i>pop müzik</i> , Hiphop

Jede musikalische Schicht entwickelte sich in Deutschland weiter, teils parallel zu musikalischen Entwicklungen in der Türkei, teils unabhängig davon, und begann darüber hinaus, mit den bereits in Deutschland vorhandenen Musikstilen zu interagieren. So kam es in den 1970er Jahren, während sich unter den ›Gastarbeitern‹ mit *arabesk* eine türkische Populärmusik etablierte, gleichzeitig zu einer Ausdifferenzierung der bereits zuvor angekommenen anatolischen Volksmusik, außerdem setzten sich gerade in dieser Zeit viele ›westlich‹ orientierte türkische Musiker in Deutschland mit dieser Volksmusik auseinander.

Die ›türkische‹ Musiklandschaft in Deutschland wurde insgesamt also immer komplexer. Umfang und Verlauf dieser Entwicklung verliefen in keiner Weise planvoll, und ihre Rekonstruktion ist heute außerordentlich schwierig. Aussagekräftige, datierbare Quellen über türkische Musik in Deutschland sind kaum vorhanden, und eine Darstellung auf der Basis von Interviews neigt dazu, in Einzelbiographien zu zerfallen. Nur selten reichen Erinnerungen weiter als bis etwa Ende der 1970er Jahre zurück.

Im folgenden Kapitel sollen die Phasen der Migration aus der Türkei mit ihren Folgen für Musik und Musikleben skizziert werden sowie die Entwicklung

eines transstaatlichen Musiklebens. Dabei sollen auch die vielgestaltig verschachtelten Identitätsdiskurse verdeutlicht werden, in den Migranten und ihre Nachkommen ihr Verhältnis zur Türkei und zu Deutschland wahrnehmen.

1 Reisen und Auswanderung

Jahrhundertlang hatte im Osmanischen Reich an Reisen nach Europa wenig Interesse bestanden. Die intolerante Haltung christlicher Herrscher, die in allen eroberten Gebieten das Christentum mit Gewalt einführten, versprach für reisende Muslime keine allzu freundliche Aufnahme. Die ersten Türken, die ab dem 16. Jahrhundert zunächst vereinzelt nach Europa gelangten, waren Kriegsgefangene, sogenannte ›Beutetürken‹.¹

Erst im 17. Jahrhundert begann das Osmanische Reich, politische Gesandtschaften nach Europa zu schicken, seit dem 18. Jahrhundert entstanden in Städten wie Paris, London, Wien und Berlin feste osmanische Botschaften.² Auch die wirtschaftlichen und politischen Beziehungen zwischen Deutschland – Europa überhaupt – und dem Osmanischen Reich wurden nun immer enger.³ Im 19. Jahrhundert kam eine wachsende militärische Zusammenarbeit hinzu, Ende des Jahrhunderts wurden im Zuge dieser Kooperation auch türkische Militärs nach Deutschland geschickt.⁴

¹ Bernhard Lewis (1983/1987): *Die Welt der Ungläubigen*, Frankfurt a.M.: Ullstein, S. 92. Zwischen 1683 und 1686 wurden beispielsweise über 800 türkische Kriegsgefangene aus Ungarn nach München verschleppt, die noch einige Jahrzehnte lang als Minderheit dort nachweisbar sind. 1699 vereinbarten das Kaiserreich und das Osmanische Reich einen Gefangenen austausch. Ausländerinnenbeauftragte der Landeshauptstadt München, Hrsg., 1998: *Türkei in München*, S. 18ff; Hartmut Heller, 1996: *Beutetürken. Deportation und Assimilation im Zuge der Türkenkriege des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Gerhard Höpp, Hrsg.: *Fremde Erfahrungen. Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945*. Berlin: Das arabische Buch, S. 159-168.

² Bernhard Lewis (1983/1987), S. 41ff. 1701 traf etwa der osmanische Gesandte Meklubsı Asmi Said Efendi mit 15 Begleitern in Berlin ein, 1763 Resmi el-Hadsch Ahmet Effendi mit bereits 70 Personen, die etwa ein Jahr blieben. Gültekin Emre (1983): *300 Jahre Türken an der Spree*, Berlin: Ararat-Verlag; Gerhard Höpp (2001): *Islam in Berlin und Brandenburg. Steinernen Erinnerungen*. In: Gerhard Höpp, Norbert Mattes (Hrsg.): *Berlin für Orientalisten. Ein Stadtführer*, Berlin: Das arabische Buch, S. 7-23.

³ Bernhard Lewis (1961): *The Emergence of Modern Turkey*, London: Oxford University Press.

⁴ İlber Ortaylı (1998): *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfusu*, Istanbul: İletişim, S. 117.

Vor allem Angehörige nicht-muslimischer Minderheiten bauten nun Kontakte nach Europa aus,⁵ wohlhabende Armenier und Griechen der Großstädte begannen, ihre Kinder zum Studium nach Europa zu schicken. In der Zeit Abdülhamids II. (reg. 1876-1909) gingen bereits etwa ein- bis zweitausend Studenten aus dem Osmanischen Reich nach Westeuropa.⁶

Spätestens seit 1900 begannen deutsche Schellackplatten-Hersteller wie die ›Deutsche Grammophon Gesellschaft‹, ›International Talking Machine‹ (für ›Odeon‹), ›Beka‹, ›Odeon‹, ›Lindström‹ und ›Favorite‹ in Istanbul Schallplatten mit osmanisch-türkischer Musik aufzunehmen; 1910 waren bereits mehr als ein Dutzend deutscher Plattenfirmen dort aktiv.⁷ Noch um 1927/28 reisten einige der bekanntesten türkischen Musiker ihrer Zeit, u.a. Münir Nurettin Selcuk, Safiye Ayla und Muhlis Sabahattin Bey mit dem Ensemble *Darü-Talim Musiki Heyeti* zu Plattenaufnahmen nach Deutschland.⁸ Auch am Aufbau der Universität Istanbul waren zwischen 1915 und 1918 eine Reihe deutscher Professoren beteiligt.⁹ Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges lebten alleine in Berlin etwa 1 300 Türken, Schüler und Lehrlinge, Soldaten zur Ausbildung in der Armee, die ersten ›Gastarbeiter‹ in der Zigarettenindustrie, sowie einige politisch Verfolgte.

Parallel zu dieser wachsenden internationalen Verflechtung erlebte das Osmanische Reich im 19. Jahrhundert erstmals größere Auswanderungsbewegungen. Schätzungsweise 1,2 Millionen Menschen verließen zwischen 1820 und

⁵ 1860 wurde in Paris zur Unterstützung orientalischer Juden die Hilfsorganisation ›Alliance Israélite Universelle‹ gegründet. Lewis (1961), S. 146.

⁶ Klaus Kreiser: Türkische Studenten in Europa, in: Gerhard Höpp (Hrsg.) (1996): *Fremde Erfahrungen. Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945*, Berlin: Das arabische Buch, S. 388.

⁷ Pekka Gronow (1981): The Record Industry comes to the Orient, in: *Ethnomusicology*, S. 251-284; Robert Anhegger / Cemal Ünlü (1991): Sözlü Tañ Plaklar, in: *Tarih ve Toplum*, Nr. 85, S. 9-21; Nr. 86, S. 88-89; Nr. 87, S. 163-171; Nr. 94; Greve (1995), S. 144ff; Hugo Strötbaum (1992): Seventy-Eight Revolutions per Minute in the Levant. Discography of Favorite's Oriental Recordings, in: *De Turcis Aliisque Rebus Comentarum Henry Hofman dedicati*, Utrecht Turcological Series 1, Utrecht: Institut voor Oosterse Talen en Culturen, S. 149-189.

⁸ Robert Anhegger, Cemal Ünlü (1991), S.164; CD *Yurttan Sesler. Yeni Türkiye'nin Ezgileri* (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998), Booklet 1, S. 7.

⁹ Horst Widmann (1973): *Exil und Bildungshilfe. Die deutschsprachigen Emigranten in der Türkei*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 35ff, S. 186ff.

1920 das Osmanische Reich in Richtung Amerika, vor allem in die USA – darunter allerdings nur etwa 50 000 Türken.¹⁰ Ende der 1880er Jahre begann, ausgelöst durch Verfolgungen, ein Exodus von insgesamt etwa 50 000 Armeniern in die USA. In der Zeit der Umsiedlungen und Pogrome 1915/16 flüchteten zahlreiche weitere Armenier in alle Nachbarländer, darunter alleine etwa 250 000 nach Russland; Anfang der 1920er Jahre gingen erneut etwa 30 000 Armenier in die USA.¹¹ Ein bekanntes Beispiel für osmanisch-armenische Migrant*innen in den USA ist die Familie Zilciyan, eine in Istanbul bereits seit dem 15. Jahrhundert als Hersteller von Zimbeln und Becken bekannte Familie. Zur Förderung des Exports war mit Kerope Zilciyan ein erstes Familienmitglied nach England, Deutschland, Frankreich, Österreich und Italien gereist und hatte im Jahr 1867 Zilciyan-Becken unter anderem auf der Pariser Weltausstellung präsentiert. Sein Neffe Avedis (1889-1979) wanderte ganz in die USA aus und baute in North Queens, Massachusetts die damals erste amerikanische Beckenfabrik ›A. Zildjian Co.‹ auf. Sein Sohn Robert Zildjian migrierte später weiter nach Kanada, wo er eine weitere Beckenfabrik namens ›Sabian‹ gründete.¹²

Seit 1893 wurden in Chicago und New York türkisch-armenische Schellackplatten produziert, daneben hatten sich verschiedene Musikgeschäfte etabliert.¹³ In den 1920er Jahren bestand in den USA mit ›Parsekian‹ ein eigenes armenisches Plattenlabel, in den 1940er Jahren erschienen vor allem in New York bei ›Kalaphon‹, ›Balkan‹ und ›Metropolitan‹ weitere armenisch-türkische Musikaufnahmen. Dort war in dieser Zeit eine eigene Clubszene mit osmanisch-armenischer und griechischer Livemusik entstanden.¹⁴ Der bedeutendste armenische Musiker New Yorks war der *ud*-Spieler Marko Melkon, geboren

¹⁰ Kemal H. Karpat (1995): *The Turks in America*, in: Stéphane de Tapia (Hrsg.) (1995): *Turcs d'Europe et d'Ailleurs*. Paris: Institut National des Langues et Civilisations Orientales, S. 231-252, S. 233.

¹¹ Aaron Segal (1993): *An Atlas of International Migration*, London: Zell, S. 94-97.

¹² Pars Tuğlacı (1986): *Mehterhane'den Bandoya*, Istanbul: Cem, S. 47.

¹³ Gronow (1981) S. 5; Strötbaum (1992); Şahan Arzruni (2001): *USA, European Traditional Music, Armenian*, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, London: MacMillan, S. 97.

¹⁴ Anne Rasmussen (1989): *The Music of Arab Americans: Performance Contexts and Musical Transformation*, in: *Pacific Review of Ethnomusicology* 5; Anne Rasmussen (1992): ›An Evening in the Orient‹ *The Middle Eastern Nightclub in America*, in: *Asian Music* xxiii (2), S. 63-88; Interview mit Harold Hagopian; CD *Armenians on 8th Avenue* (Traditional Crossroads, 1996).

1895 in Izmir, der zunächst nach Griechenland geflohen war, bevor er 1921 in die USA ging, wo er im Jahr 1963 starb.¹⁵

Auch in einigen europäischen Städten existierten bereits Ende des 19. Jahrhunderts osmanisch-armenische Gemeinden. In Leipzig war die erste armenische Studentenvereinigung 1885 gegründet worden, in Berlin gab es eine Deutsch-Armenische Gemeinschaft vor 1914.¹⁶ Ein musikalisch bedeutsamer armenischer Migrant dieser Zeit war der Komponist, Musikforscher, Organist und Chorleiter Komitas Vardapet (1869-1935). Komitas studierte zunächst im armenischen Etschmiadsin und ging 1896 bis 1901 zum Musikstudium nach Berlin, wo er mit einer Arbeit über kurdische Musik promovierte. Im Jahr 1905 hielt er Vorlesungen über armenische Musik in Paris, dann auch in der Schweiz und in Italien. Geistig zerrüttet durch die Massenmorde an Armeniern im Osmanischen Reich 1915/16 verbrachte Komitas seine letzten Lebensjahre größtenteils in Heimen in Paris.¹⁷

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges, dem anschließenden Befreiungskrieg und der Gründung der Türkischen Republik im Jahr 1923 erreichten die seit dem 19. Jahrhundert wachsenden osmanischen Flüchtlingsströme und Umsiedlungen ihren Höhepunkt. Noch beim türkischen Bevölkerungszensus von 1935, als die Türkei 16 Millionen Einwohner hatte, gaben beinahe eine Million Menschen einen Geburtsort im Ausland an.¹⁸ Die Regierungen Griechenlands und der Türkei hatten 1923 die Umsiedlung von etwa 1,3 Millionen osmanischen Griechen nach Griechenland und 400 000-500 000 Türken aus Griechenland in die Türkei vereinbart, nur in Istanbul und auf einigen Inseln vor den Dardanellen blieben noch etwa drei- bis fünftausend Griechen zurück.¹⁹ Auch viele grie-

¹⁵ CD *Marko Melkon* (Traditional Crossroads, 1996). Weitere bekannte armenisch-amerikanische Musiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren der Geiger Avny Efendi, der Sänger Manafsha G. Demoorjian oder Dikran Effendi. Siehe Richard Spottswood (1990): *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings produced in the United States, 1893 to 1942*, Bd. 5, Urbana: University of Illinois, S. 2521-2532.

¹⁶ Zentrum für Türkeistudien (Hrsg.) (1998b), S. 172; Gabriele Yonan (1993): *Weltreligionen in Berlin*, Berlin: Ausländerbeauftragte des Senats, S. 26.

¹⁷ CD *The Voice of Komitas Vardapet*, New York (Traditional Crossroads, 1995), Aufnahmen in Paris 1912.

¹⁸ Hütterroth (1982) S. 237.

¹⁹ Zentrum für Türkeistudien (1998b), S. 21, 59-61; Peter Alford Andrews (1989): *Ethnic Groups of Turkey*, Wiesbaden: Reichert, S. 142-147.

chisch-osmanische Musiker sowie einige jüdische (Stella Chaskil, Rosa Eskenasi) und armenische Musiker (Marika Ninu), die zuvor in öffentlichen Kaffeehäusern von Istanbul/Konstantinopel, Izmir/Smyrna oder Thessaloniki-/Selanik gearbeitet hatten, gelangten damals nach Griechenland. Ihre Musik verband sich nun mit anderen griechischen Traditionen zum sogenannten ›Rembetiko‹, der auf zahlreichen Schellackplatten der 1920er Jahre aus Griechenland, aber auch von griechischen Einwanderern in den USA, erhalten ist.²⁰

Bevorzugtes Ziel von Angehörigen der osmanischen Oberschicht dagegen war seit Anfang des 20. Jahrhunderts Frankreich. Weiterhin emigrierten viele türkische Juden in die USA, nach Südamerika und ab 1948 nach Israel.²¹ Ishak El Gazi beispielsweise, geboren 1889 in Izmir, war zunächst Kantor in Izmir und ab 1923 in Istanbul, daneben wurde er auch als Sänger türkischer Kunstmusik bekannt und sang selbst vor Atatürk. 1933 ging El Gazi nach Paris, 1935 von dort weiter nach Uruguay, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1950 lebte.²²

Unterdessen verstärkte sich der kulturelle und wissenschaftliche Austausch zwischen der neuen Türkischen Republik und Europa. Seit ihrer Gründung

²⁰ Nach 1936 setzte die Metaxas-Diktatur mit harter Zensur den Unterwelt- und Haschischliedern und damit auch dem damals allerdings bereits weitgehend kommerzialisierten Rembetiko ein Ende. Erst in den siebziger Jahren kam es in Griechenland zu einem Revival des alten Rembetiko, etwas später, im Zuge der ›Weltmusik‹ auch in Europa. Siehe Gail Holst (1975/1979): *Rebetika. Lieder einer griechischen Subkultur*, Berlin: Gerhardt, S. 24ff; Eberhard Dietrich (1987): *Das Rebetiko. Eine Studie zur städtischen Musik Griechenlands. Beiträge zur Ethnomusikologie 17*, Hamburg: Wagner, S. 10ff; Greve (1995), S. 83-85. – In mindestens zwei Rembetiko-Gruppen in Deutschland spielen auch türkische Musiker mit, in Berlin Nevzat Akpınar (*bağlama*) bei der Gruppe *Zotos Compania* neben zwei Griechen und zwei Deutschen (*Zotos Compania: Deviation*, Cooleur, 1995), im Ruhrgebiet spielt u.a. Ahmet Bektaş (*ud*) Rembetiko.

²¹ John Bunzl (1989): *Juden im Orient: Jüdische Gemeinschaften in der islamischen Welt und orientalische Juden in Israel*, Wien: Junius; Aufnahmen u.a. von der Sängerin Bienvenida Aguado (geboren 1929 in Çanakkale, Türkei, heute in Israel lebend) findet sich auf der CD *Judeo-Spanish Songs from Eastern Mediterranean* (Inedit, 1994); Victoria Rosa Hazan, geb. 1898 in Türkei, emigrierte in den 20er Jahren in die USA und sang dort judeo-spanische Lieder. Siehe Judith Cohen (1999): *Jewish Music, Sephardic*, in: Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo (Hrsg.): *World Music. The Rough Guide*, Band 1, London: Rough Guides, S. 370-377, bes. S. 373.

²² Edwin Seroussi (1989): *Mizmirat Qedem: The Live and Music of Rabi Isaac Algazi from Turkey*, Jerusalem: »Renanot«, The Institute for Jewish Music.

1923 förderte die Türkische Republik mit Nachdruck westliche Musik und schickte zahlreiche junge Musiker zum Studium nach Paris, Wien, Prag und nach Berlin (siehe Kapitel IV, Abschnitt 1.1). Während die engen Beziehungen zwischen der Türkei und Deutschland unter Atatürk erhalten blieben, ging sein Nachfolger İsmet İnönü (1884-1973) allerdings vorsichtig auf Distanz zum nationalsozialistischen Deutschland.²³ Bis Ende der 1920er Jahre blieb die Zahl in Deutschland lebender Türken in etwa konstant (in Berlin beispielsweise zwischen 1200 und 1900) und nahm dann schnell ab. Noch 1942 jedoch, mitten im Zweiten Weltkrieg, spielte Ferhunde Erkin in Berlin das Klavierkonzert ihres Mannes Ulvi Cemal Erkin, begleitet von den Berliner Philharmonikern.²⁴

In umgekehrter Richtung dagegen kamen nach der Machtübernahme der NSDAP in Deutschland zahlreiche Flüchtlinge in die Türkei. Insbesondere beim Aufbau der türkischen Hochschulen in diesen Jahren spielten emigrierte Professoren aus Deutschland eine maßgebliche Rolle.²⁵ Allein am Konservatorium Ankara arbeiteten zwischen 1933 und 1945 zwölf deutsche und neun österreichische Dozenten (siehe unten, S. 308).²⁶ In den 1950er Jahren wurde der deutsch-türkische Austausch von Musikstudenten und Musikern nahtlos wieder aufgenommen, Hikmet Şimşek etwa, heute der bekannteste Dirigent der Türkei, bekam in den 1950er Jahren in Deutschland sein erstes Engagement.

Auch in die USA kamen, vor allem nach der politischen Annäherung zwischen der Türkei und den USA (Nato-Beitritt der Türkei 1952) viele gebildete Türken für einen Studienaufenthalt, darunter auch eine Reihe von Komponisten

²³ Cemil Koçak (1991): *Türk-Alman İlişkiler (1923-1939). İki Dünya Savaşı arasındaki Dönemde Siyasal, Kültürel, Askeri ve Ekonomik İlişkiler*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Sayı 66.

²⁴ Koral Çalgan (Hrsg.) (1991): *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*. Onur Ödülü Altın Madalyası Sahipleri Dizisi Nr. 3, Ankara: Sevdâ - Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, S. 69f.

²⁵ Bis 1945 gingen rund 100 deutsche Professoren nach Istanbul und Ankara, dazu weitere Dozenten sowie Familienangehörige. Fritz Neumark (1980): *Zuflucht am Bosporus. Gelehrte, Politiker und Künstler in der Emigration 1933-53*, Frankfurt am Main: Knecht; Horst Widmann (1973); Verein aktives Museum (Hrsg.) (2000): *Haymatloz. Exil in der Türkei 1933-1945*, Berlin: Verein Aktives Museum.

²⁶ Widmann (1973), S. 167.

und andere Musiker (siehe unten, S. 312f.).²⁷ Arif Mardin etwa ist heute als Vizepräsident von ›Atlantic Records‹ einer der größten Musikproduzenten der USA. Leiter von ›Atlantic‹ (Mick Jagger, ABBA, Phil Collins, Bee Gees, Cher, Ray Charles u.a.) ist Ahmet Ertegun, Sohn eines türkischen Botschafters in den USA.²⁸

Bereits vor dem Beginn der ›Gastarbeiter‹-Anwerbung im Jahr 1961 lebten also einzelne türkische Musiker westlicher Ausrichtung im Ausland, und auch in Deutschland. Andere hatten zumindest in früheren Jahren hier studiert oder kannten deutsche Musiker aus deren Zeit in der Türkei. Verschiedentlich traf ich Türken, die persönlich mit der Vorgeschichte deutsch-türkischer Beziehungen verbunden waren, etwa den Freiburger Geigenbauer Ersen Aycan:

Meine Urgroßmutter hieß Christine Meyer, sie kam aus Oberdorf am Neckar. Mein Urgroßvater, ein Weißrussland-Türke, war mit 19 anderen Türken 1890 bis 1900 nach Deutschland gekommen, um eine Lehre im Pistolenbau zu machen. Sie hatten vier Kinder, eine war die Mutter meiner Mutter, eine andere die meines Vaters. Ich bin also von zwei Seiten her Deutscher.²⁹

Auch die Münchner Pianistin Aylin Aykan erzählte von deutschen Vorfahren:

Mein Uurgroßvater war deutscher Jude: Eduard Schnitzer, ein Abenteurer, Landvermesser für die Osmanen in Ägypten. Er lernte die Witwe eines osmanischen Pashas kennen, die ihrerseits aber Siebenbürger Deutsche war, Emilie Leidenschaft, und hat sie geheiratet. Er hat dann einen türkischen Namen bekommen: Emin Pasha. Später trat er erst als Arzt in türkische, dann in ägyptische Dienste. 1878 wurde er Gouverneur der Äquatorialprovinz, schlug 1878 die Mahdisten und erforschte unbekannte Länder in Uganda und Arabien. [...] Emin Pasha und seine Frau hatten eine Tochter, die irgendwie auf der Durchreise am Gardasee geboren wurde. Sie wurde christlich getauft – er war ja Jude! Sie haben sich dann bald wieder getrennt, und

²⁷ Kemal H. Karpat (1995), S. 231-252; Donald Altschiller (1995): Turkish Americans, in: Judy Galens, Anna Sheets, Robyn V. Young (Hrsg.): *Gale Encyclopedia of Multicultural America*, Vol 2, New York: Gale Research, S. 1364-1373, S: 1364.

²⁸ Doğan Uluç (1998): Ertegun'un Gurur Günü, in: *Hürriyet*, 17. Oktober 1998. Auch Ahmets 1989 verstorbener Bruder Nesuhi Ertegun war bei Atlantic, aktiv vor allem bei WEA sowie im Bereich Jazz.

²⁹ Interview mit Ersen Aycan.

er wurde später umgebracht. Meine Großmutter erzählte das immer, also die Großmutter mütterlicherseits. Die ist in Istanbul aufgewachsen. Sie hieß eigentlich Elizabeth, daraus wurde Zehra, was ein türkischer, aber sehr jüdischer Name ist. Mein Vater ist halb bulgarisch.³⁰

Die Mutter von Aylin Aykan, die Sängerin Selma Aykan, erhielt ihre ersten Klavierstunden in der Türkei bei einer emigrierten deutschen Jüdin, Ilse Weinberg, der Schwester von Fritz Neumark, dem in den 1930er Jahren vor den Nationalsozialisten in die Türkei geflüchteten ehemaligen Rektor der Universität Frankfurt.³¹

2 Arbeitsmigration

Wie viele andere europäische Staaten war Deutschland bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem ein Auswanderungsland. Unter dem Druck einer stark wachsenden Bevölkerung waren zahlreiche Menschen nach Übersee ausgewandert, vor allem nach Nord- und Südamerika, Südafrika oder Australien, im Osten auch nach Sibirien.³²

Um 1890 kehrte sich die Migrationsbilanz Deutschlands um. Bereits spätestens im 18. Jahrhundert hatten sich infolge der Industrialisierung innerhalb Europas, in Frankreich, Deutschland, Holland, Spanien oder der Schweiz, große Binnenmigrationssysteme in- und ausländischer Saison- und Wanderarbeiter entwickelt, die nun stark expandierten.³³ 1910 lebten bereits über 1,2 Millionen Ausländer im Deutschen Reich, von denen 200 000 in Deutsch-

³⁰ Interview mit Aylin Aykan.

³¹ Interview mit Selma Aykan.

³² Insgesamt verließen im 19. Jahrhundert und bis zum Ersten Weltkrieg über 50 Millionen Menschen Europa, knapp die Hälfte davon alleine zwischen 1900 und 1914. Sassen (1996), S. 58. Allerdings waren gerade bei Überseemigranten die Zahlen der Rückkehrer hoch, 1899-1924 etwa kehrte etwa ein Drittel aller Migranten in die USA in die Heimatländer zurück (ebenda, S. 60). Siehe auch Rainer Münz (1997a): Phasen und Formen der europäischen Migration, in: Steffen Angenendt (Hrsg.): *Migration und Flucht. Aufgaben und Strategien für Deutschland, Europa und die internationale Gemeinschaft*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (Schriftenreihe Bd. 342), S. 34-47. Vor allem nach der Revolution von 1848 wurden außerdem politische Flüchtlinge immer bedeutsamer, oft gebildete und wohlhabende Menschen. Sassen (1996), S. 50ff.

³³ Saskia Sassen (1996): *Migranten, Siedler, Flüchtlinge. Von der Massenauswanderung zur Festung Europa*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 20ff.

land geboren waren.³⁴ Insbesondere in den aufsteigenden Bergbauregionen im Ruhrgebiet und in Schlesien wurden polnische Arbeitskräfte aus Ostpreußen und Russland, sogenannten ›Ruhrpolen‹, angeworben, bis zum Ersten Weltkrieg insgesamt etwa 300 000-350 000 Menschen.³⁵ Zusätzlich kamen zwischen 1880 und dem Ersten Weltkrieg Flüchtlinge nach Deutschland, darunter 2,5 Millionen Juden aus Osteuropa, von denen viele allerdings weiter in die USA wanderten.³⁶ Die Friedensverträge nach dem Erstem Weltkrieg mit ihren erheblichen Grenzveränderungen bewirkten dann in ganz Europa weitere Flüchtlingsströme, Arbeitsmigration spielte angesichts der Weltwirtschaftskrise keine bedeutende Rolle.³⁷ Erst als gegen Ende der 1930er Jahr wieder Arbeitskräfte gebraucht wurden, deckte das nationalsozialistische Deutschland seinen Bedarf erneut mit sogenannten ›Fremdarbeitern‹, ab Anfang der 1940er Jahre mit Zwangsarbeitern: Im Jahr 1944 waren in Deutschland acht Millionen ausländische Arbeitskräfte beschäftigt.³⁸

³⁴ Sassen (1996), S. 74.

³⁵ Bereits damals entstanden in der deutschen Presse Diskussionen um ›Überfremdung‹, ›Überschwemmung durch Ausländer‹ und ›Polonisierung‹. Ulrich Herbert (1986): *Geschichte der Ausländerbeschäftigung in Deutschland 1880 bis 1980: Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter*, Berlin: Dietz, S. 17, 31ff. 1910 lebten eine halbe Million Deutsche aus Ostpreußen, Westpreußen und Posen in den westlichen Landesteilen, Sassen (1996) S. 71; 1913 lebten im Osten Preußens 270 000 polnische Saisonarbeiter aus Russland (Adelheid von Saldern, 1996: Polnische Arbeitsmigranten im Deutschen Kaiserreich – Menschen zweiter und dritter Klasse, in: Hans-Heinrich Nolte, Hrsg.: *Deutsche Migrationen*, Münster: Lit, S. 102-113, S. 104). Ähnlich wie gut ein halbes Jahrhundert später bei den türkischen ›Gastarbeitern‹ handelte es sich bei den ›Ruhrpolen‹ überwiegend um frühere Bauern, die mit ihrer Migration in die Industrie wechselten, und wie diese wurden sie zunächst in gesonderten Massenquartieren untergebracht. Auch die anfänglichen Sprachschwierigkeiten, der zunächst als vorübergehend geplante Aufenthalt, dann die allmähliche Niederlassung und die Entwicklung einer polnischen Sozialstruktur mit starkem Einfluss durch Landsmannschaften erinnert an die spätere Entwicklung. Im Zusammenhang mit der nationalistischen Welle am Vorabend des Ersten Weltkriegs verschlechterte sich dann ihre Lebenssituation, in den 1920er Jahren kehrte ein Teil in das neu gegründete Polen zurück, andere wanderten nach Frankreich weiter. Ende der 1920er Jahre war nur noch ein Drittel des Vorkriegsstandes zurückgeblieben.

³⁶ Sassen S. 93. Um 1910 lebten daher nur noch rund 70 000 Ostjuden in Deutschland (ebenda S. 73).

³⁷ Sassen (1996), S. 100.

³⁸ Steffen Angenendt (1997a): Phasen und Formen der europäischen Migration, in: Steffen Angenendt (Hrsg.): *Migration und Flucht. Aufgaben und Strategien für Deutschland, Europa und die internationale Gemeinschaft*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S.

Bereits zehn Jahre nach Kriegsende gab es für die expandierende Wirtschaft der Bundesrepublik Deutschland erneut nicht genügend freie Arbeitskräfte.³⁹ Durch den Kalten Krieg jedoch war inzwischen die Verbindung zu den bisherigen Anwerbungsgebieten im Osten unterbrochen und die deutsche Wirtschaft wandte sich erstmals nach Süden. 1955 schloß die Bundesregierung mit Italien ein sogenanntes Anwerbeabkommen, das die Vermittlung italienischer Arbeitnehmer nach Deutschland ermöglichte. 1960 folgten ähnliche Abkommen mit Spanien und Griechenland, 1961 mit der Türkei, 1963 mit Marokko, 1964 mit Portugal, 1965 mit Tunesien und 1968 mit Jugoslawien. Waren Italien, Griechenland, Spanien und Portugal seit Jahrhunderten Auswanderungsländer europäischer Arbeitsmigranten, so stellten die Türkei, Marokko und Tunesien in dieser Funktion neue Partner dar.⁴⁰ Um deutlich zu machen, dass »eine Dauerbeschäftigung türkischer Arbeitnehmer im Bundesgebiet und eine Einwanderung, auf die auch von der Türkei kein Wert gelegt wird, nicht vorgesehen ist,«⁴¹ wurde in dem deutsch-türkischen Anwerbeabkommen – anders als in den übrigen – eine Rotationsregelung eingebaut, gemäß welcher der Aufenthalt auf zwei Jahre begrenzt wurde. Schon 1964 wurde dieser Passus jedoch gestrichen, vor allem auf Wunsch der Wirtschaft.

Insgesamt reisten in der Zeit der Gastarbeiteranwerbung zwischen 1955 und 1973 5,1 Millionen Menschen in die BRD ein, einige davon allerdings mehrfach.⁴² Dabei blieb Deutschland mit seinem Arbeitskräftemangel nicht allein.

36; Rainer Münz, Wolfgang Seifert, Ralf Ulrich (1997). *Zuwanderung nach Deutschland. Strukturen, Wirkungen, Perspektiven*, Frankfurt am Main: Campus, S. 35.

³⁹ Zwischen 1945 und 1949 kamen aus den ehemaligen Ostgebieten und östlichen Nachbarländern rund 12 Millionen Menschen nach Deutschland, von denen etwa 8 Millionen in Westdeutschland blieben. Gleichzeitig kamen weitere 10 Millionen zuvor aus Deutschland Vertriebene, Kriegsgefangene und Überlebende der Konzentrationslager, zurück (Rainer Münz, 1997a, S. 37). Ausländer hingegen waren unmittelbar nach Kriegsende kaum noch im Land geblieben - von Besatzungssoldaten abgesehen.

⁴⁰ Stephen Castles & Mark J. Miller (1993): *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*, New York: Guilford, S. 81.

⁴¹ Mathilde Jamin (1998): Die deutsch-türkische Anwerbevereinbarung von 1961 bis 1964, in: Aytaç Eryılmaz und Mathilde Jamin (Hrsg.): *Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei*. Essen: Klartext, S. 69-82, S. 73.

⁴² Franziska Dunkel, Gabriella Stramaglia-Faggion (2000): *Für 50 Mark einen Italiener. Zur Geschichte der Gastarbeiter in München*, München: Kulturreferat der Landshauptstadt München (Hrsg.), Buchendorfer, S. 35.

In ganz Europa wurden im gleichen Zeitraum Arbeitsmigranten angeworben, insbesondere in Frankreich, Schweden, Belgien, der Schweiz und Österreich, die wichtigsten Anwerbeländer waren Italien, die Türkei, Jugoslawien und Spanien.⁴³

Aus Sicht der Türkei hatte damit die im Laufe des 20. Jahrhunderts stark angewachsene Binnenmigration und Urbanisierung⁴⁴ des Landes internationale Dimensionen erreicht, während sich gleichzeitig die Emigrationsrichtung von Amerika nach Europa verlagerte. Außer mit Deutschland schloss die Türkei ähnliche Anwerbeverträge mit Österreich (1964), den Niederlanden (1964), Belgien (1964) und Frankreich (1966), im Jahr 1967 folgte ein Abkommen mit Australien.⁴⁵

Mit Inkrafttreten des türkisch-deutschen Anwerbevertrages am 30. Oktober 1961 begann die Migration türkischer Arbeitnehmer nach Deutschland in großem Umfang. Zwischen 1960 und 1995 reisten etwa 3,3 Millionen Türken nach Deutschland ein, etwa 2,2 Millionen kehrten in die Türkei zurück (siehe Abbildung 1).⁴⁶ Hatten 1950 in der Bundesrepublik Deutschland gerade 1 300 Türken gelebt, waren es 1961 schon 6 700 und 1971 652 800.⁴⁷ Prinzipiell war

⁴³ Sassen (1996), S. 117ff.

⁴⁴ Der Anteil der Stadtbevölkerung an der Gesamtbevölkerung betrug 1955 20 %, 1985 50 %, 1997 65 %. DIE (1995): *Türkiye Nüfusu, 1923-1994 Demografi Yapısı ve Gelişimi*, Ankara, zitiert nach: M. Strohmeier, Lale Yalçın-Heckmann (2000): *Die Kurden*, München: Beck, S. 181.

⁴⁵ Franziska Dunkel, Gabriella Stramaglia-Faggion (2000), S. 20. Nach dem Abklingen der Arbeiteranwerbung durch europäische Staaten 1974/75 bewegten sich die Migrationsströme aus der Türkei weg von Europa, zunächst nach Libyen, ab 1975 nach Saudi-Arabien und 1981-1990 in den Irak. Alleine bis Ende 1988 gingen 410 000 türkische Arbeiter nach Saudi-Arabien. Im Jahr 1994 lebten in Libyen 1 900 Türken, in Saudi-Arabien 13 000. In den 1990er Jahren migrierten schließlich türkische Arbeitskräfte (allerdings praktisch keine türkischen Frauen und Kinder) in die Nachfolgestaaten der UdSSR, 1994 lebten in der damaligen UdSSR 42 000 Türken. Horst Unbehaun (1995): *Migration Professionelle des Turcs vers le Proche-Orient, la Russie et L'Asie Centrale*, in: Stéphane de Tapia (1995), S. 279-309, S. 281.

⁴⁶ Darunter sind allerdings auch Mehrfachmigranten. Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen (Hrsg.) (1999): *Migrationsbericht 1999. Zu- und Abwanderungen nach und aus Deutschland*, Berlin.

⁴⁷ Zur Geschichte der Migration, vor allem derjenigen aus der Türkei nach Deutschland, liegt eine umfangreiche Literatur vor, beispielsweise Philip L. Martin (1991): *The Unfinished Story: Turkish Labour Migration to Western Europe*, Genf: International Labour Office;

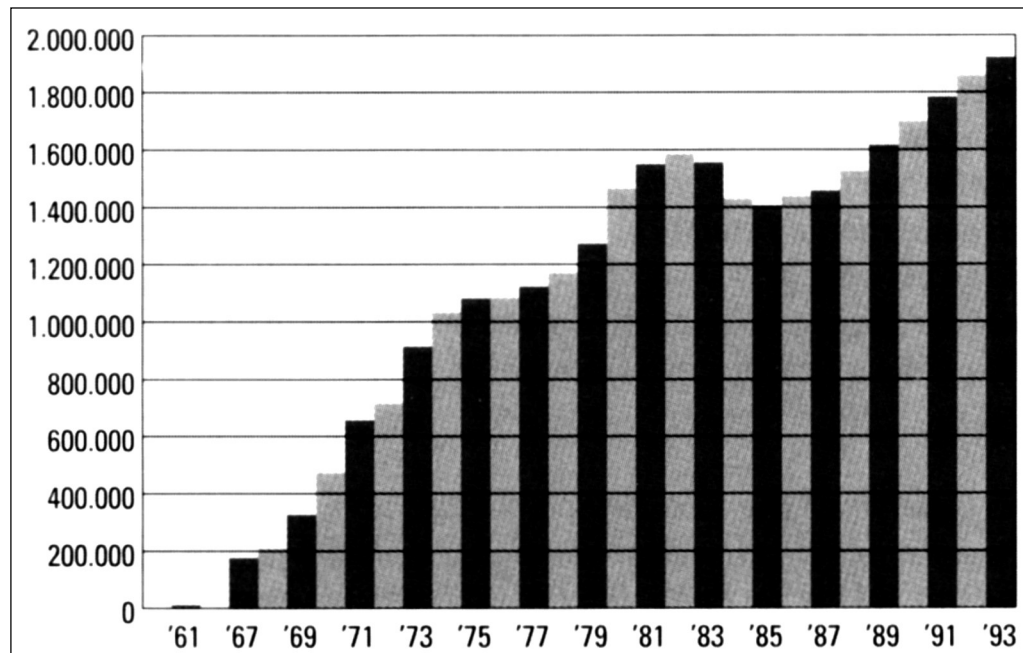


Abbildung 1 – Entwicklung der türkischen Wohnbevölkerung in Deutschland 1961, 1967-93 (aus AiD [Ausländer in Deutschland] 1/1995, S. 10f.).

Klaus J. Bade (Hrsg.) (1997): *Fremde im Land: Zuwanderung und Eingliederung im Raum Niedersachsen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.

⁴⁸ Mathilde Jamin und Aytaç Eryılmaz (1998), S. 49; Franziska Dunkel, Gabriella Stramaglia-Faggion (2000), S. 59ff.

⁴⁹ Hanne Straube (1987): *Türkisches Leben in der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main: Campus; Hans-Günter Kleff (1984): *Vom Bauern zum Industriearbeiter: Zur kollektiven Lebensgeschichte der Arbeitsmigranten aus der Türkei*, Mainz: Manfred Werkmeister; Ursula Mihciyazgan (1986): *Wir haben uns vergessen. Ein intellektueller Vergleich türkischer Lebensgeschichten*, Hamburg: Rissen. Werner Schiffauer (1991a): *Die Migranten aus Subay. Türken in Deutschland: Eine Ethnographie*, Stuttgart: Klett-Cotta; Nermin Abadan-Unat (1993): *Impact of External Migration on Rural Turkey*, in: Paul Stirling (Hrsg.): *Culture and Economy. Changes in Turkish Villages*. Hemmingford: Eothen Press, S. 201-215, S. 204; Friedrich Heckmann (1992): *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation. Soziologie inter-ethnischer Beziehungen*, Stuttgart: Ferdinand Enke.

Etwa zwei Drittel dieser sogenannten ›Gastarbeiter‹ stammten aus ländlichen Regionen Anatoliens, etwa die Hälfte von diesen hatte allerdings zuvor vorübergehend in einer größeren türkischen Stadt gelebt. Die Motive für die Reise nach Deutschland waren durchaus vielfältig. Neben der Suche nach Arbeit und Geld spielten meist Neugier und Abenteuerlust eine große Rolle, hinzu kamen mitunter politische Gründe oder der Wunsch nach einem Studium. Obwohl türkische Tageszeitungen in dieser Zeit ausführlich über Arbeits- und Lebensbedingungen in Westeuropa berichteten, wussten die meisten Migranten nur höchst vage, was sie dort erwartete, viele waren von schwer erfüllbaren Hoffnungen angetrieben.⁵⁰ Tatsächlich lebten die meisten Türken in Deutschland während der 1960er Jahre in speziellen Wohnheimen, oft einfachen Baracken unter außerordentlich harten Lebens- und Arbeitsbedingungen.⁵¹ Vor allem in den ersten Jahren war es ihr wichtigstes Ziel, möglichst viel Geld für die Rückkehr in die Türkei zu sparen bzw. ihren Familien in der Türkei zu schicken. Die Zeit in Deutschland wurde als Übergangszeit angesehen, das eigentlich Leben sollte später in der Türkei stattfinden.

2.1 Die Gastarbeiter-Lieder

Die Vorstellungen der ersten türkischen Arbeitsmigranten von Musik folgten vor allem den verschiedenen Traditionen anatolischer Volksmusik. Mit europäischer Kunstmusik konnten die meisten ›Gastarbeiter‹ wohl ebenso wenig anfangen wie mit osmanisch-türkischer Hofmusik. In Deutschland scheint anatolische Volksmusik anfangs überwiegend im privaten Rahmen praktiziert worden zu sein, in den Wohnheimen, später in Cafés, in denen sich türkische Arbeiter gleicher Herkunftsregionen trafen. Der Kölner Sänger Metin Türköz:

Am Anfang hatten unsere Leute doch gar nichts, woran sie sich festhalten konnten. Es gab kein Radio, keine Tonbänder, keine Kassetten. Jeder sehnte sich nach Musik. Nur ich konnte ein bisschen *bağlama* spielen.⁵²

⁵⁰ Faruk Çelen / Andreas Goldberg (1994): *Türken in Deutschland*, München: C. H. Beck, S. 16.

⁵¹ Aytaç Eryılmaz (1998): Das Leben im Wohnheim, in: Aytaç Eryılmaz und Mathilde Jamin (Hrsg.) (1998), S. 171-177.

⁵² Nedim Hazar (1998): Die Saiten der Saz in Deutschland / Almanya'da Sazın Telleri, in: Mathilde Jamin und Aytaç Eryılmaz (1998), S. 285-297, S. 288.

Ihren ersten musikalischen Niederschlag fand die Migration nach Deutschland in den sogenannten *gurbetçi*-Liedern, Liedern über Heimweh und Auswanderung, die an ähnliche Volkslieder von Saisonarbeitern im Osmanischen Reich anknüpften.⁵³ Insbesondere die sogenannten *âşık*, Sänger einer zentral- und ostanatolischen Tradition, von denen auch einige in Deutschland lebten (siehe unten, S. 224f.), setzten sich in ihren Liedern mit dem Leben in Deutschland auseinander. Von der Anwerbung über Heimweh bis zu Beschreibungen der ›Deutschen‹ finden sich alle Themen der Migration in ihren Liedern. In Köln wurde vor allem Ozan Metin Türköz aus Kayseri bekannt, der in den 1960er und 1970er Jahren dreizehn Kassetten und 72 Singles aufnahm. Viele seiner Lieder – wie die folgenden – beschäftigen sich mit dem Leben der ersten Einwanderergeneration in Deutschland:⁵⁴

In Sirkeci gaben sie mir einen Vertrag
Du wirst in Deutschland arbeiten sagten sie
Ein Paket, eine Fahrkarte und los sagten sie
In München gab es Gekochtes vom Schwein

Deutschland, Deutschland
Du findest keinen Arbeiter wie den türkischen

Deutschland, Deutschland
Du findest keinen Dümmeren als den Türken

⁵³ Ali Osman Öztürk (2001); Robert Anhegger (1988): *Avradımı Elimden Alan Almanya. Türk Kadının Erkeklerle Eşit Haklar Edinmesine Karşı Üzerine*, Vortrag beim Symposium ›Fragen und Perspektiven der Forschung und Dokumentation zur Sozialgeschichte der Türkei im 19. und 20. Jahrhundert‹ in Putten (Niederlande); Robert Anhegger (1982): Die Deutschland-erfahrung der Türken im Spiegel ihrer Lieder. Eine ›Einstimmung‹, in: H. Birkenfeld (Hrsg.): *Gastarbeiterkinder aus der Türkei. Zwischen Eingliederung und Rückkehr*, München; Robert Anhegger (1981a): Lieder für Gastarbeiter, Lieder von Gastarbeitern, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft: 44; Robert Anhegger (1981b): *Almanya'daki Türk Kasetleri*, in: *Sanat Olayı*, S. 66-71.

⁵⁴ *Sirkeci'den elime bir kontrat verdiler / Çalışacağıın yer Almanya dediler / Bir paket bir bilet haydi yollan dediler / Haslamalık domuzu Münih'te yedirdiler // Alamanyacı Almanya / Türk gibi işçi bulamanya / Alamanya Alamanya / Türkten aptal bulamanya* (Nedim Hazar (1998), S. 288f.).

Ein weiteres Beispiel, ›Was gibt es nicht alles in Deutschland‹, zitiert nach Robert Anhegger⁵⁵:

»Guten Morgen, guten Tag,
Guten Abend, gute Nacht,
Danke schön, bitte schön,
Auf Wiedersehen.« [original deutsch]

Ihre Speisekarten sehen so aus:
Jeden Tag essen sie Kartoffeln,
Schweinefleisch, Pferdefleisch, Schlangenfleisch,
Hundefleisch, Schildkröten, Frösche, Schnecken, Schildkrott,
Das ganze Geschlecht der Tiere.
Du hast es ja gesehen!

Der Skandal des Karnevals,
Die Herrschaft Europas,
Auf der Straße nackte Frauen,
sie umarmen die Männer,
Die Frau, der Mann, der Schüler, der Lehrer.
Sie verführen alle,
Sie alle tanzen Twist.
Hast du das gesehen?

Nun zur Arbeit:
Eine angenehme Arbeit findest Du nicht.
Wenn du den Meister nicht bestichst,
Kannst du keine Überstunden machen.

Der Meister, der Vormann
Machen, was sie wollen.

Die Ausländer mögen sie nicht.
Ihre Wohnungen vermieten sie nicht.
Ihre Mädchen schlagen sie nicht.
Die anderen Völker loben sie nicht.

⁵⁵ *Almanya'da neler var?* Anhegger (1982), S. 12.

Die Bulgaren, die Griechen, die Jugoslawen, die Italiener,
 Die Russen lieben sie überhaupt nicht,
 Die Türken aber lieben sie sehr,
 Die Türken aber lieben sie sehr!

Türköz wurde vor allem unter Türken in Nordrhein-Westfalen bekannt, kündigte seinen Arbeitsplatz beim Fahrzeugproduzenten Ford, um sich ganz seiner Musikerlaufbahn widmen zu können, und wurde neben der Volkslied-Sängerin Yüksel Özkasap zum meistverkauften Künstler in der Mannschaft der Kölner Kassettenfirma ›Türküola.⁵⁶ Unter seinen Liederthemen finden sich witzige Beschreibungen der aus seiner Sicht mitunter seltsamen Deutschen und ihrer Bräuche, oft mit deutschsprachigen Einsprengseln: ›Beim Kölner Karneval‹ (*Köln Karnavali'nda*), ›Simba im Karneval‹ (*Karnavalda Zimba*), Meister (*Maystero*), auch deutsche Frauen werden mitunter besungen: ›Ich brannte für Monika, ich starb für Monika‹ (*Yandım Monika, Öldüm Monika*), ›Maria, Maria, sie bringt mich um‹ (*Mariya Mariya Öldür Beni*), sowie vor allem und immer wieder die düstere Einsamkeit der Migranten und ihre vielfältigen Probleme: ›Schuld ist nur der Dolmetscher‹ (*Kabahat Tercümanda*).⁵⁷ Die folgenden Beispiele stammen von Âşık Muzaffer und Âşık Şahturna.

Âşık Muzaffer:⁵⁸

Es regnet in Deutschland
 Freundesherz ist verwundet

⁵⁶ Nedim Hazar (1998), S. 285-297.

⁵⁷ Reinhard (1989), S. 23ff veröffentlichte weitere Gastarbeiterlieder von Âşık Şahturna (geb. 1953): ›Da sagen sie hau ab geh weg‹ (*Bu diyorki çekin gidin*, 1987), Rıza Taner (geb. 1957): ›He Kumpel deutsch-germanisch‹ (*Ulan almanca-germanca*, 1987), Doğanay Ezeli (geb. 1966): ›Du fülltest deine Kassen, hast sie vollgestopft‹ (*Doldurdun kasanı sen tıka basa*, 1987). Im Bestand des DoMiT finden sich weitere Lieder, vor allem von Metin Öztürk (siehe Anhang 5), oder auch Mehmet Bozdoğan: ›Ich schickte einen Brief aus Deutschland‹ (*Bir Mektup Gönderdim Almanya'dan*); Nuri Sesigüzel: ›Ich ließ einen Brief aus Deutschland schreiben‹ (*Bir Mektup Yazdırdım Almanya'dan*); Mahzuni Şerif: ›Deutschland, gib mir meinen Bruder zurück‹ (*Almanya Gardasimi Geri Ver*); Davut Suları: ›Jene, die zum Arbeiten nach Deutschland gehen‹ (*Almanya'ya çalışmağa gelenler*); Abdullah Papur: ›Das Schicksal der Arbeiter – Grausames Deutschland‹ (*İşçilerin Kaderi – Zalim Almanya*). Haydar Avcı (1985): *Almanya Gurbeti ve Türküleri*, in: *Halk Kültürü* 1, S. 11-22.

⁵⁸ *Yağmur yağar Almanya'da / Dostun yüreği yara / Memleket hasreti bitmez / Of çeker yakar cığara // Gelen pişman Almanya'ya / Bir de kalıp ta gelmeyen / Kahreder kahpe feleğe / Çile çekip te ölmeyen* (Nedim Hazar 1998, S. 290f).

Das Heimweh hört nicht auf
Ach ach, zünd eine Zigarette an

Wer nach Deutschland kommt bereut es
Und auch wer nicht kommt und bleibt
Wer leidet und nicht sterben kann
Verflucht das schlimme Schicksal

Aşık Şahturna (Berlin, 1987):⁵⁹

Da sagen sie hau ab geh weg
Wo ist deine Heimat Türke
Dort sagen sie bleib' weg komm nicht
Wo ist deine Heimat Türke

Für Europa bist du fremd
Und zu Hause der aus Deutschland
Stimme heiser Kopf gebeugt
Wo ist deine Heimat Türke

Şahturna das ist mein Name
Leblos unter Lebenden
Ohne Land wird ich genannt
Wo ist deine Heimat Türke

Umgekehrt wurde auch die Sicht der in der Türkei Zurückgebliebenen besungen, beispielsweise in einem Lied von Âşık Çobanoğlu (Kars) 1987.⁶⁰

⁵⁹ *Bu diyorki çekin gidin / Hani senin yurdun türküm / O diyor sakın gelmeyin / Hani senin yurdun türküm // Avrupada yabancısın / sen yurdunda Almancısın / eyik başın kısık sesin / Hani senin yurdun türküm // Şahturna adım adım / yaşamadım hep yaşattın / vatansızlar kaldı adın / Hani senin yurdun türküm.* Freie Übersetzung von Volker Reinhard, nach Reinhard, de Oliveira Pinto 1989, S. 23. Şahturna, geboren 1953 in Sivas-Gürün, lebt seit 1975 in Berlin (Reinhard 1989, S. 241, Greve 1997, S. 49).

⁶⁰ *Almanya sen de babamı götürdün / Hallerimiz yaman oldu dön baba / Hani söz vermiştin çabuk geleceğim / hallerimiz yaman oldu dön baba / Nolur dön baba vay zalim baba ey // Baba bilir misin bize ne oldu / Bir sene demiştin onbir yıl doldu / Ayten Mehmet Gül ve Gülten sarardı soldu / Evlerimiz viran oldu dön baba / Nolur dön baba vay zalim baba ey // Baba yazılanlar gelmezmi sere / Seni anıyoruz vallah bin kere / bir oğlun var gidecektir askere / seni görüm asker olum dön baba / nolur dön baba vay muhanet baba ey // Çobanoğlu hem söyledi ağladı / bak sene Almanya seni bağladı / Dostlarımız düşman oldu dön baba / nolur dön baba vay zalim baba ey.* Übersetzung Ursula Reinhard (1989), S. 25f. Âşık Çobanoğlu, geboren 1945 in Kars, lebt als ›Staatskünstler‹ in der Türkei.

Du holtest meinen Vater fort, ach Deutschland
 Es geht uns schlecht, ach Vater, kehr' zurück
 Du hast dein Wort gegeben, sagtest, bald komm ich zurück
 Es geht uns schlecht, ach Vater, kehr' zurück
 Was soll noch geschehen, Vater, ach du grausamer

Vater, weißt du denn, was uns geschah?
 Ein Jahr bleib' ich, so sagtest du, elf Jahre wurden's
 Ayten Mehmet und Gül Gülten, sie wurden bleich
 Das Haus ward zur Ruine, kehr' zurück, ach Vater
 Was soll noch geschehen, Vater ach, du grausamer?

Vater, wird auf unser Haupt nicht kommen, was geschrieben steht
 Tausend Mal, ach, haben wir an dich gedacht
 Einen Sohn hast du, er muss zum Militär
 Erst möcht' ich dich wiedersehen, dann zu den Soldaten, kehr' zurück, ach
 Vater
 Was soll noch geschehen, Vater ach, du grausamer?

Çobanoğlu hat das gesungen und dabei geweint
 Ach wie bitter hat es mich zerrissen
 Sieh doch ein, wie Deutschland dich gebunden hat
 Uns're Freunde wurden uns're Feinde, kehr' zurück, ach Vater
 Was soll noch geschehen, Vater ach, du grausamer?

Erdener zitiert ein Lied von Reyhani aus Erzurum über einen gewissen Mehmet in Ulm, der aufhörte, seiner Frau in der Türkei Geld zu schicken, und den Reyhani bei einem Konzert in Deutschland in Begleitung einer blonden deutschen Frau traf.⁶¹ Das zweifellos bekannteste dieser Lieder, ›Deutschland bittere Heimat‹ (*Almanya acı vatan*) – ursprünglich offenbar am Schwarzen Meer entstanden und bekannt vor allem durch die Interpretation von Ruhi Su, Sümeyra und dem Dostlar Chor, später auch durch die von Selda –, wurde in Deutschland in den 1970er und 1980er Jahren von beinahe jedem türkischen Chor gesungen. Der Text stammt von Haydar Gedikoğlu.⁶²

⁶¹ Y. Erdener (1995), S. 103ff.

⁶² *Almanya acı vatan / Adama hiç gülmeyi. / Nedendir bilemedim / bazıları gelmeyi. // Üçü kız iki oğlan / kime bırakıp tittin. / Böyle güzel yuvayı / Ateşe yakıp gittin. // Almanya'ya gitmişin / Orada evlenmişsin. / Tam yedi sene oldu / Evine gelmemişsin* (Merkt/Uysal 1997, S. 236).

Deutschland, bittere Heimat
 Du hast uns nie angelacht.
 Ich weiß nicht warum –
 Viele kommen nicht zurück

Drei Töchter und zwei Söhne,
 wer soll ihr Vater sein?
 Unser schönes Zuhause
 Ist dem Feuer verfallen.

Du bist nach Deutschland gereist,
 hast wieder geheiratet.
 Genau seit sieben Jahren
 Bist du nicht mehr gekommen.

Musikalisch unterschieden sich die *gurbetci*-Lieder in keiner Weise von anderen Volksliedern der Türkei und bilden auch untereinander keine stilistische Einheit. Sie repräsentieren mit ihren unterschiedlichen regionalen Stilen und Begleitinstrumenten vielmehr die ganze musikalische Bandbreite von Volksmusik und ihren Arrangements in den 1960er und 1970er Jahren, beispielsweise Hüseyin Köse mit *horon*-Tanzliedern der Schwarzmeerküste und der dazugehörigen Kastenfidel *kemençe*, über *âşık*-Lieder bis hin zu Seldas Interpretation von ›Deutschland bittere Heimat‹ (*Almanya Acı Vatan*)⁶³, gesungen mit Schlaggitarre beinahe im Stil eines amerikanischen Folk-Songs. Nur in sehr seltenen Ausnahmefällen wird musikalisch auf Deutschland Bezug genommen, etwa in Yüksel Özkasaps ›Die in Deutschland Gestorbenen‹ (*Almanya'da Ölenler*)⁶⁴, wo im Hintergrund Kirchenglocken zu hören sind. Vor allem für die 1960er Jahre scheinen Arrangements typisch, die Elemente populärer städtischer Kunstmusik aufnehmen, auch die ›E-*saz*‹ findet sich in vielen Aufnahmen, eine in Anlehnung an die damals weltweit populäre E-Gitarre entstandene *saz* mit eingebautem Pickup, meist durch einfache elektronische Effektgeräte klanglich leicht verfremdet.

Daneben entstanden immer wieder Volkslieder (*türkü*) mit einfacher, traditioneller *saz*-Begleitung. Im Laufe der 1970er Jahre wurde in den Arrangements der Einfluss des damals aufkommenden *arabesk*-Stils mit seinen Strei-

⁶³ Selda: *Almanya Acı Vatan* (Türküola).

⁶⁴ Yüksel Özkasap: *Yüksel Özkasap 3* (Türküola).

chern und Schlagzeugen immer deutlicher (siehe unten). Auch zunächst einfache, dann technisch immer höher entwickelte Keyboards (*org*), tauchen in den Arrangements dieser Zeit häufig auf.

3 *Gurbetçiler* – Die Türken in der Fremde

Während der Anwerbestop des Jahres 1973 sein eigentliches Ziel – die Zahl der in Deutschland lebenden Türken zu reduzieren – verfehlte, bewirkte er ungewollt einen grundlegenden Wandel der türkischen Bevölkerungsstruktur in Deutschland. Aus Angst, nach der Arbeiteranwerbung könne nun bald auch der Familiennachzug verboten werden, holten viele türkische ›Gastarbeiter‹ in den 1970er Jahren ihre Angehörigen nach, so dass die Zahl der Zuzüge zunächst kaum verändert blieb.

Die Jahre nach dem Anwerbestop (1974 bis 1977) spiegeln eine Entscheidungssituation wieder: Viele ArbeitnehmerInnen aus der Türkei holten ihre Familien in die Bundesrepublik, aber noch mehr gingen zurück in die Heimat. Erst Ende der 1970er Jahre (1978-1980) kamen viel mehr Menschen auf dem Weg der Familienzusammenführung in die Bundesrepublik als in die Türkei zurückgingen.⁶⁵

Anders als in den 1960er Jahren lebten nun auch türkische Familien in Deutschland – und Kinder. Mitte der 1970er kamen viele türkische Jugendliche als Quereinsteiger an deutsche Schulen, und ihre Eltern sahen sich gezwungen, sich wesentlich ernsthafter als bisher mit dem realen Leben in Deutschland auseinander zu setzen. Da die Rotation nicht mehr möglich war, wuchsen die Aufenthaltsdauern immer weiter an. In den 1970er Jahren lebten die meisten Türken bereits über 5 Jahre in Deutschland, 1987 war etwa die Hälfte von ihnen seit zehn bis zwanzig Jahren im Land.⁶⁶

Viele verließen nun die Wohnheime und suchten sich eigene, preiswerte Wohnungen, andere machten sich selbständig, eröffneten Döner-Kebab-Buden, Obst- und Gemüseläden oder Import-Export-Geschäfte. Bald begann das türkische Geschäftsleben zu expandieren. Auch das wachsende Bedürfnis nach Freizeitvergnügen und Unterhaltungsmusik wurde nun kommerziell genutzt.

⁶⁵ Mathilde Jamin (1998), S. 170.

⁶⁶ Franziska Dunkel, Gabriella Stramaglia-Faggion (2000), S. 44.

So etablierte sich in den 1970er Jahren in Deutschland ein türkischer Freizeitmarkt mit Musikrestaurants und *gazin*os, in denen anfangs Laien, später auch halb- und vollprofessionelle Musiker auftraten.⁶⁷ Insbesondere für türkische Hochzeiten, die nun erstmals auch in Deutschland gefeiert wurden, benötigte man kommerzielle türkische Musiker (siehe unten, S. 113ff.). Über die wohl eher improvisiert zusammengestellten Ensembles mit ihren individuellen Stilmischungen aus verschiedenen Unterhaltungsmusikformen und Volksmusikstilen lässt sich angesichts fehlender Klangdokumente nur spekulieren.

Daneben begannen türkische Geschäftsleute, etwa Betreiber von Import-Export-Läden oder Reisebüros, populäre Sänger nach Deutschland zu holen und hier große *gurbetçi*-Konzerte (›Konzerte für in der Fremde Lebende‹) zu veranstalten (siehe unten, S. 131f.). Mitunter blieben einige dieser Gastmusiker dann ebenfalls länger – oder schließlich ganz – in Deutschland, etwa der bekannte Volkssänger Neşet Ertaş, der Ende der 1970er Jahre nach Berlin und später nach Köln-Bergheim zog und seine Karriere von dort aus weiterführte.⁶⁸ Auch viele der damals gegründeten, meist politischen Migrantenvereine betrieben unter anderem auch Musik, organisierten Volkstanz-Kurse oder *saz*-Kurse, ebenso einzelne deutsche Einrichtungen wie Schulen, Musikschulen oder sozialpädagogische Migrantenprojekte.

In dem neu entstehenden türkischen Musikleben waren jedoch nicht nur kommerziell interessierte Hobbymusiker aktiv, sondern auch solche Migranten, die zum Musikstudium – und nicht als ›Gastarbeiter‹ – nach Deutschland gekommen waren. In Berlin beispielsweise gründete der junge Geiger Tahsin Incirci, eigentlich Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, im Jahr 1973 den ›Türkischen Arbeiterchor‹, im folgenden Jahr erschien eine erste Langspielplatte mit westlich arrangierten, sozialistischen, türkischsprachigen Arbeiterliedern.⁶⁹ Das Leben dieser westlich eingestellten Musiker unterschied

⁶⁷ Reinhard (1987), S. 87.

⁶⁸ Yunus Ülger (1996): Gönül Engin, Sevgisi Yüce Bir Ozan: Neşet Ertaş, in: *Hürriyet*, 10.7.1996; Metin Solmaz (1996): Türkiye’de Müziğin Adı: Neşet Ertaş, in: *Müzikalite* 1 (1) S. 21-24.

⁶⁹ Avrupa Türkiyeli Toplumcular Federasyonu ATTF İşçi Korosu, Leitung M. Erdemir, mit dem FDJW-Blasinstrumentalensemble: *İşçi Şarkı ve Marşları* (1974). Siehe Edda Brandes,

sich oft von dem der Arbeitsmigranten. Die Münchner Pianistin Aylin Aykan erzählte:

Es war sehr hart. Meine Eltern kamen aus totalen Künstlerkreisen [in Istanbul] ins Nachkriegs-München. Da wurde ich dann geboren: In Giesing, ein sehr bayerisch-katholisches Arbeiterviertel damals. Wir waren da ziemlich fremd: Ausländer auf der einen Seite, und auf der anderen Seite haben wir Dinge gemacht, die da niemand machte: Klavier gespielt, Strawinsky gehört.⁷⁰

1975 erschien in Bochum die erste Dokumentation des türkischen Kulturlebens in Deutschland: Insgesamt sieben Volkstanzgruppen sind aufgeführt, zwölf politische Sänger bzw. Gruppen, darunter der ›Türkische Arbeiterchor Berlin‹, einige *saz*-Spieler und kurdische Gruppen sowie die prominenten, international orientierten Liedermacher Cem Karaca, Zülfü Livaneli und Melike Demirağ (siehe unten).⁷¹

Die oben dargestellte, anfänglich eher neugierig-staunende Haltung gegenüber Deutschland und ›den Deutschen‹ hatte sich inzwischen verändert und ebenso das Verhältnis zur Türkei. Praktisch alle ›Gastarbeiter‹ waren ursprünglich mit der Vorstellung gekommen, nach wenigen Jahren in Deutschland wieder nach Hause zurückzukehren. Nur ein Teil von ihnen jedoch realisierte dieses Vorhaben, die übrigen verschoben die Rückkehr wieder und wieder und gaben sie schließlich, zögernd und widerstrebend, ganz auf. Aus mehreren Gründen nämlich erwies sich diese Rückkehr als schwierig:⁷² zum einen aufgrund des selbsterzeugten Erwartungsdrucks einer glänzenden Rückkehr mit viel Geld, die sich angesichts der kargen Löhne in Deutschland so nicht realisieren ließ. Zum anderen wurde es mit wachsendem Alter für die Migranten immer schwieriger, in der Türkei einen Arbeitsplatz zu finden. Für eine selbständige Arbeit jedoch, etwa ein eigenes Geschäft oder eine kleine Firma, war neben dem notwendigen Know-how vor allem ausreichend Kapital erforderlich. Je

Dieter Hauer, Marcella Hoffmann (1979): Der Türkische Arbeiterchor in West-Berlin, in: Max Peter Baumann (1979), S. 81-92.

⁷⁰ Interview mit Aylin Aykan.

⁷¹ Museum Bochum (Hrsg.)(1975): *Dokumentation »Gastarbeiterkultur« Nr. 1: Musik / Tanz / Theater*. Bochum: Museum Bochum.

⁷² Vergl. Werner Schiffauer (1991a), S. 166.

länger die Trennung von der Türkei also andauerte, desto unumgänglicher für eine Rückkehr wurde es, viel Geld anzusparen, desto schwieriger jedoch wurde dieses Sparen: Auf Dauer nämlich ließ sich der Lebenskomfort nicht vollkommen reduzieren, vor allem dann nicht, wenn schließlich Ehepartner und Kinder nachkamen. Die Idee der Rückkehr in die Heimat wandelte sich unmerklich von einem konkreten Lebensplan zu einem Mythos, der zwar in den wenigsten Fällen tatsächlich noch in die Tat umgesetzt wurde, der aber doch, oft kaum bewusst, das Lebensgefühl der ersten Generation bis heute bestimmt.⁷³ Noch Mitte der 1990er Jahre gaben bei einer Repräsentativumfrage ein Drittel der in Deutschland lebenden Türken an, Interesse an einer Rückkehr zu haben. Von diesen beantworteten 83,7 Prozent die Frage »Können Sie mir sagen, für welches Jahr Sie die Rückkehr planen?« mit »Weiß nicht.«⁷⁴ Spätestens die Beerdigung wünschen sich die meisten in der Türkei, in der »Heimaterde«, und nicht in Deutschland.⁷⁵

Während der (anfangs als erleichternd empfundene) Übergangscharakter der Zeit in Deutschland immer schmerzhafter als Leere spürbar wurde,⁷⁶ richtete sich der innere Blick immer stärker zurück auf eine verklärte Vergangenheit in der Türkei. Der Alltag in Deutschland, die hier gelebte Zeit überhaupt, erschien vielen Migranten nun als monoton und sinnlos, im Grunde genommen nur dazu da, zu arbeiten, um so für eine Zukunft in der Türkei Geld anzusparen. Freizeit, zumal wenn sie mit zusätzlichen Kosten verbunden war, musste demgegenüber wie eine Bremse wirken, die die Heimkehr unnötig verzögerte. Die meisten Migranten der ersten Generation investierten ihr Ersparnis in Häuser oder Wohnungen in der Türkei.⁷⁷ In ihren Wohnzimmereinrichtungen in Deutsch-

⁷³ Çağlar (1994), S. 73-119; Barbara Wolbert (1995): *Der getötete Pass. Rückkehr in die Türkei. Eine ethnologische Migrationsstudie*, Berlin: Aufbau, S. 25ff; Beate Steinhilber (1994): *Grenzüberschreitungen: Remigration und Biographie – Frauen kehren zurück in die Türkei*, Frankfurt am Main: IKO.

⁷⁴ Mehrländer (1996), S. 364.

⁷⁵ Çağlar (1994), S. 86ff.

⁷⁶ Werner Schiffauer (1991a), S. 166.

⁷⁷ Zentrum für Türkeistudien (1992): *Konsumgewohnheiten und wirtschaftliche Situation der türkischen Bevölkerung in der Bundesrepublik Deutschland*, Essen. Bei einer Befragung von 550 türkischen Berlinern über 18 Jahren im Jahr 1999 gaben 39,2 % an, in der Türkei ein eigenes Haus zu besitzen, 18,3 % eine eigene Wohnung, 12,1 % ein eigenes Grundstück und 0,9 % ein eigenes Geschäft. (Die Ausländerbeauftragte des Senats von Berlin (Hrsg.) 2000: *Türkische Berlinerinnen und Berliner*, Berlin, S. 24).

land betonen viele ihre Verbindung zur Türkei durch Familienfotos, Bilder und Plakate aus der Türkei oder durch religiöse Motive. Mitte der 1970er Jahre schickten türkische Arbeitnehmer aus Deutschland fast ebenso viel Geld in die Heimat wie der türkische Staat durch Exporte einnahm. Noch im Jahr 1999 betrug die Überweisungen von Türken in die Türkei inklusive der auf Heimatreisen mitgenommenen Beträge etwa 2,4 Milliarden DM.⁷⁸

Im Leben vieler Migranten war die Bewertung des Alltags in Deutschland durch Vergleiche mit einem idealisierten Leben in der Türkei geprägt. Ayşe Çağlar hat ausführlich die Topoi des *gurbetçi*-Diskurses beschrieben: die Klagen, in Deutschland sei es zu kalt, hier würde man krank – wobei die Symptome angeblich während der sommerlichen Reise in die Türkei regelmäßig verschwänden, um anschließend wiederzukommen –, oder auch, in Deutschland schmecke das Essen nicht, wobei sogar direkt aus der Türkei importierte Lebensmittel gemeint waren.⁷⁹ *Gurbet*, wörtlich ›die Fremde‹, blieb im türkisch-deutschen Alltag bis in die 1990er Jahre ein geläufiger Ausdruck für Deutschland, ebenso das davon abgeleitete *gurbetçi*, ›wer in der Fremde lebt‹, für die türkischen Migranten in ganz Westeuropa⁸⁰. Man findet solche Wörter in Konzertankündigungen (*Gurbet Konseri* oder *Gurbet Kervanı* – ›Konzert in der Fremde‹ bzw. ›Karawane in die Fremde‹) ebenso wie in den Namen von Hochzeitsbands wie den *Gurbetçiler* (›In der Fremde lebende‹, Berlin), *Gurbet Kuşlar* (›Vögel in der Fremde‹, Hannover), oder ähnlich: *Göçmenler* (›Migranten‹, Frankfurt) oder *Göçmenkuşlar* (›Zugvögel‹, Berlin).

Musikalisch fand diese starke Sehnsucht nach der ›Heimat‹ in den 1970er und 1980er Jahren ihren Ausdruck im *arabesk*, einer Mischung aus anatolischer Volksmusik, westlichem und urbanem türkischen Schlager sowie Arrangements libanesischer Unterhaltungsmusik, die Ende der 1960er Jahre im Zusammenhang mit der zunehmenden Binnenmigration in der Türkei entstan-

⁷⁸ Schätzungen der Deutschen Bundesbank. Vergl. www.auslaender-statistik.de (August 2001). Der höchste Wert seit 1960 wurde im Jahr 1984 mit 3,6 Milliarden DM erreicht. Zum Vergleich (1997): Griechenland: 750 Millionen DM, Italien: 950 Millionen DM (Bericht der Ausländerbeauftragten von Berlin 2000, S. 162). Zwischen 1964 und 1975 betrug der Geldtransfer in die Türkei 5,9 Milliarden Dollar, zwischen 1976 und 1980 sogar 6,7 Milliarden Dollar (Şen/Goldberg 1994, S. 17).

⁷⁹ Çağlar (1994), S. 55ff.

⁸⁰ Çağlar (1994), S. 38-72.

den war.⁸¹ Als ›Erfinder‹ von *arabesk* gilt Orhan Gencebay (*Bir Teselli Ver*, ›Gib mir einen Trost‹, 1968). Die Liedertexte sowie später die *arabesk*-Filme handelten von den Schmerzen unglücklicher Liebe, von Heimweh, von der Kälte der Großstädte, von Schicksalsergebenheit und Verzweiflung. Yüksel Özkasap, die 1965, vermittelt durch das Arbeitsamt, aus Malatya nach Köln gekommen war, erklärte:

Es ging in den Liedern um Trennung, um Sehnsucht, um Liebe. [...] Das waren Lieder, die jeder für sich deuten konnte. Eine Frau, die sich von ihrem Mann getrennt hatte, um als Arbeiterin nach Deutschland zu gehen, konnte sich in ihnen ebenso wiederfinden, wie ein Arbeiter bei Ford, der seine Frau, seine Kinder, seine Mutter zurückgelassen hatte, seine Gefühle in den Worten dieser Lieder zum Ausdruck bringen konnte.⁸²

Viele der bekanntesten *arabesk*-Sänger stammten aus dem Südosten der Türkei, in *arabesk*-Filmen verkörperten sie die Sehnsüchte und Nöte der Binnenmigranten in den westanatolischen Millionenstädten.⁸³ Auch in Deutschland wurde kommerziell produzierte *arabesk*-Musik schnell zum weitaus populärsten Musikstil, nicht zuletzt deshalb, weil Musik durch die in dieser Zeit aufkommenden preiswerten Musikkassetten erstmals auch für ärmere Schichten bezahlbar wurde. Obwohl *arabesk* bis in die 1990er Jahre in den öffentlichen Medien der Türkei mit der Begründung verboten war, sie sei allzu lethargisch, dominierte diese Musik bis Anfang der 1990er Jahre den türkischen Unterhaltungsmarkt, über alle sozialen und Generationsunterschiede hinweg. Auch in den türkischen Musikrestaurants, *gazin*os und Tavernas (siehe unten, S. 121f.)

⁸¹ Nazife Güngör (1990): *Arabesk. Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Istanbul: Bilgi; Martin Stokes (1992): *The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford: Clarendon; Meral Özbek (1991): *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay*, Istanbul: İletişim; Orhan Tekelioğlu (1996): The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music, in: *Middle Eastern Studies* Vol. 32, 2, S. 195-215; Akın Ok (1995): *Türk Sinemasında Film Müzikleri*. Istanbul: Arion.

⁸² Metin Gür (1998): Die Nachtigall von Köln, in: Aytaç Eryılmaz und Methilde Jamin (1998), S. 298f.

⁸³ Aus Adana: Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses; aus Urfa: Ibrahim Tatlıses; aus Diyarbakır: Coşkun Sabah, Emrah, Mahsun Kırmızıgül; aus Antakya: Ceylan, Gökhan Güney (Martin Stokes 1992).

in Deutschland wurde in dieser Zeit überwiegend *arabesk* gespielt.⁸⁴ Die konkrete Auseinandersetzung mit dem Leben in der Fremde, in Istanbul oder in Deutschland (wie zuvor in den *gurbetçi*-Liedern) fand mit der *arabesk*-Kultur ihr Ende. Von einzelnen politischen Liedern der 1980er Jahre abgesehen, entstanden bis zu den Rappern der 1990er Jahre keine türkischen Lieder mehr, in denen das Leben in Deutschland eine nennenswerte Rolle spielt.

Von dem Rückbezug auf eine ›eigentliche‹ Heimat Türkei wurden auch die nachfolgende Generationen stark beeinflusst. Erzogen von Eltern voller Heimweh, bemüht, ihren Kindern vor allem die Heimatkultur zu vermitteln, wuchsen die meisten türkischen Jugendlichen in Deutschland mit *arabesk*-Liedern auf und entwickelten ebenfalls eine starke Identifizierung mit der Türkei als imaginärer Heimat.⁸⁵

Auch im heutigen türkisch-deutschen Musikleben ist diese Haltung allgegenwärtig: Instrumente, aber auch Zubehör wie Saiten, gelten im Grunde nur dann als wirklich gut, wenn ihr Besitzer sie persönlich direkt aus der Türkei geholt hat. Schon der Einkauf bei einem türkischen Zwischenhändler in Deutschland – der sie selbstverständlich seinerseits aus der Türkei importiert hat – wird nicht als tatsächlich gleichwertig empfunden, wobei oftmals die Furcht hinzukommt, von Zwischenhändlern betrogen zu werden. Auch bei der Produktion von Musikkassetten wird stets großer Wert auf Produzenten und bekannte Studiomusiker aus Istanbul gelegt – was diese sich meist teuer bezahlen lassen. Auf den zahllosen Musikkassetten, die in Deutschland lebende Musiker – auch jüngere – in der Türkei produzieren, findet sich in der Regel nicht der geringste Hinweis auf Deutschland. Auf den Booklets der meisten Kassetten sind Fotos abgedruckt, die entweder in unspezifischen Studios aufgenommen wurden, oder, noch typischer, in anatolischen Landschaften – für

⁸⁴ Einige *arabesk*-Kassetten von in Deutschland lebenden Sängern: Ali Ergün (Berlin): *Kervan Misali* (Destan, Anfang 1990er); Ayaz Kaplı (Berlin): *Ayaz Kaplı* (Bay Müzik, 1999), Azer Bülbül (Dinslaken): *Zordayım, Canım Yanıyor* (Barış, 1997, zahlreiche weitere Kassetten); Ali Seven: *Öpmek Geldi İçmeden* (Raks).

⁸⁵ Noch Mitte der 1990er Jahren galten die eigentlich tief resignativen *arabesk*-Lieder bei den Jugendlichen der Naunynritze als ›Rebellionsmusik‹ (*isyan müziği*). Ayhan Kaya (1997): *Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Diaspora*, Paper presented at the Conference on ›Beyond Multiculturalism‹, Juni in Berlin 1997, S. 10.

deren Aufnahmen die Musiker eigens in die Türkei fliegen mussten. Erst in jüngster Zeit haben einzelne Pop- und Weltmusiker damit begonnen, deutsche Studiomusiker, Produzenten, Freunde oder gar deutsche Städtenamen auf ihren Booklets zu erwähnen (siehe unten, S. 430ff.).

3.1 Musik aus der Sicht der *Hürriyet*

Einen bedeutenden Faktor bei der Aufrechterhaltung der *gurbetçi*-Identität stellen die großen türkischen Tageszeitungen dar. Bis heute bestimmt vor allem die *Hürriyet* (›Freiheit‹), neben anderen, mehr oder weniger ähnlichen Zeitungen wie *Türkiye* (›Türkei‹), *Milliyet* (›Nationalität‹), *Star* (›Stern‹, 2000 bis 2001) oder *Sabah* (›Morgen‹, bis 2001) die öffentliche Meinungsbildung türkischer Migranten in Westeuropa.⁸⁶ Verschiedene Untersuchungen Mitte der 1990er Jahre haben gezeigt, dass die Mehrheit der in Deutschland lebenden Türken – je nach Umfrage zwischen 56 und 58 Prozent – überwiegend, wenn nicht sogar ausschließlich türkische Zeitungen las, etwa ein Viertel bis ein Drittel außerdem deutsche Zeitungen.⁸⁷ Dabei erwies sich diese Konzentration auf türkische Zeitungen als stark altersabhängig: Unter den über 55-Jährigen, also der ersten Migrantengeneration, betrug der Anteil derer, die ausschließlich türkische Zeitungen lesen, sogar 70 Prozent.⁸⁸ Seit Mitte der 1980er Jahre stieg sowohl die Zahl türkischer Zeitungen in Deutschland als auch deren Auflagen-

⁸⁶ Zentrum für Türkeistudien (Hrsg.) (1997): *Medienkonsum der türkischen Bevölkerung in Deutschland und Deutschlandbild im türkischen Fernsehen*, Essen, schätzt den Anteil der *Hürriyet* an der türkischen Leserschaft in Deutschland auf beinahe drei Viertel, Inge Mohr (1996): *SFB 4 Multikulti: Öffentlichrechtliches Hörfunkangebot nicht nur für Ausländer*, in: *Media Perspektiven* 8/1996, S. 466-472, für Berlin auf 41 %, gefolgt von *Milliyet* mit 7 % und *Türkiye* mit 6 % (S. 467). Gegen Ende der 1990er Jahre betrugen die Europa- bzw. Deutschlandauflagen der einzelnen Zeitungen wie folgt (Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 44): *Hürriyet*: 160 000 / 107 000, *Milliyet*: 25 000 / 16 000, *Sabah*: 40 000 / 25 000, *Türkiye*: 65 000 / 40 000, *Zaman* (nur Abonnenten): 16 000 / 12 000, *Milli Gazete*: Deutschlandauflage 12 000, *Özgür Gazete*: Europaaufgabe 15 000, *Cumhuriyet*: 5 000 / 5 000.

⁸⁷ Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 8: 55,7 % lesen nur türkische Tageszeitungen, 6,4 % nur deutsche, 38 % beides. Mohr 1996, bezogen auf Türken in Berlin: 58 % lesen überwiegend türkische Zeitungen, 24 % gleichermaßen deutsche und türkische, 17 % überwiegend deutsche.

⁸⁸ Nur 0,8 % dieser Altersgruppe lasen ausschließlich deutsche Zeitungen. Zum Vergleich: Bei den 18-24-Jährigen lasen 36,5 % nur türkische Zeitungen und 12,4 % nur deutsche (Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 16).

höhe,⁸⁹ Mitte der 1990er Jahre lag die europaweite Gesamtauflage der großen überregionalen Tageszeitungen der Türkei bei zusammen etwa 323 000, die Zahl der täglichen Leser jedoch weitaus höher.⁹⁰ Dabei dominieren die großen, mit ihren übergroßen Schlagzeilen und zahlreichen, oft bunten Fotos relativ einheitlich gestalteten Boulevardblätter *Hürriyet*, *Sabah*, *Star* und *Milliyet*, sowie die noch stärker nationalistisch ausgerichtete *Türkiye*.⁹¹

Prinzipiell entsprechen die in Deutschland erhältlichen Ausgaben dieser Zeitungen den in der Türkei erscheinenden, zusätzlich sind allerdings ›Europa‹-Seiten mit eigenen Artikeln und Anzeigen beigefügt. In der *Hürriyet* existiert eine solche Deutschlandausgabe bereits seit den 1970er Jahren, später wurde sie noch durch wechselnde Regionalbeilagen ergänzt (Norddeutsch-

⁸⁹ Zentrum für Türkeistudien (Hrsg.) (1991): *Zum Integrationspotential der türkischen Tagespresse in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn: Dağyeli, S. 14. Zentrum für Türkeistudien (1997); Tülin Güvenç-Meçilioğlu (1997): *Die deutsche Wiedervereinigung im Spiegel der türkischen Tages-Presse*, Frankfurt am Main: P. Lang; Makfi Karacabey (1996): *Türkische Tageszeitungen in der BRD. Rolle – Einfluss – Funktion*, Dissertation im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, S. 12ff; Gunnar Roters (1990): *Publikum ohne Programm? Eine repräsentative Studie zur Mediennutzung und -beurteilung der türkischen Bevölkerung von Berlin*, Berlin: Vistas.

⁹⁰ Faruk Şen / Andreas Goldberg (1994), S. 118.

⁹¹ Wolfgang Scharlipp (1984): Aufmachung, Inhalt und Sprache der türkischen Tageszeitungen in Deutschland, in: H. J. Brandt, C. D. Haase (Hrsg.): *Begegnung mit Türken – Begegnung mit dem Islam*, Hamburg: Rissen; Zentrum für Türkeistudien (1991), S. 27ff; Karacabey (1996), S. 14ff.; Tülin Güvenç-Meçilioğlu (1997), S. 53ff. Daneben existieren noch einige kleinere Blätter: Die islamistisch geprägte *Milli Gazete* (›Nationale Zeitung‹) wird nur über Abonnements vertrieben, und auch die ebenfalls religiöse *Zaman* (›Zeit‹) hat mehr Abonnenten als freie Käufer. Die linksliberale, kemalistische *Cumhuriyet* (›Republik‹) wird an bundesweit etwa 1 000 Abonennten versandt, die aus dem gleichen Verlags-haus kommende Wochenausgabe *Cumhuriyet hafta* hat in Deutschland ca. 5 000 Abonnenten. Nur kurze Zeit konnten sich in Deutschland schließlich die linksliberale *Evensel* (›Universum‹) sowie die nationalistische *Ortadoğu* (›Mittlerer Osten‹) halten. Eine besondere Stellung nimmt die kurdisch-nationalistische Tageszeitung *Özgür Politika* (›Freie Politik‹) mit etwa 5 000 verkauften Exemplaren ein, die zuvor unter verschiedenen, nach Verboten in der Türkei stets aufs neue wechselnden Namen wie *Yeni Politika* (›Neue Politik‹), *Özgür Gündem* (›Freie Aktuelle‹), *Özgür Ülke* (›Freies Land‹) erschien (siehe unten, Kapitel II). Schließlich sind auch einige Sport-, Boulevard oder Popzeitschriften wie *Manşet* (›Schlagzeile‹), *Hafta Sonu* (›Wochenende‹), *Türkstar* (›Türkischer Stern‹), *Süper Star* (›Superstar‹) oder *Imperator* in Deutschland erhältlich, die in der Regel Tratsch über Pop- und Filmstars der Türkei enthalten. Ihre Verbreitung und Leserschaft ist jedoch gering (Zentrum für Türkeistudien, 1997, S. 6).

land/Dänemark, Westdeutschland, Süddeutschland, Berlin, Benelux-Länder/Schweiz/Frankreich). Produziert werden die Europa- bzw. Deutschlandseiten in der Zentralredaktion in Neu-Isenburg, südlich von Frankfurt, von wo aus zahlreiche mehr oder weniger freie Korrespondenten und Mitarbeiter überwiegend ohne journalistische Erfahrung oder gar Ausbildung in allen größeren deutschen Städten dirigiert und ihre Texte redigiert werden.

Den Lesern der Europa- bzw. Deutschlandseiten der *Hürriyet* vermittelt sich die Vorstellung, eigentlich überhaupt alles: Menschen, Kultur, Ideen – und eben auch beinahe alle erwähnten Musiker – käme letztendlich aus der Türkei. Bis in die 1990er Jahre verwendete die *Hürriyet* pauschal Ausdrücke wie *yurttaşlarımız* oder *vatandaşlarımız* (›unsere Landsleute‹), mitunter auch *gurbetteki vatandaşlarımız* (›unsere Landsleute in der Fremde‹) oder *yurtdışındaki vatandaşlarımız* (›unsere Landsleute außerhalb des Vaterlands‹).⁹² Von Musikern, die in Deutschland leben, wird zwar meist ihr Herkunftsort in der Türkei genannt, durchaus nicht immer dagegen ihr Wohnort in Deutschland. Die *Hürriyet* sieht Türken in Deutschland als Migranten, vielleicht als Exilanten, jedoch niemals als unabhängig von der Türkei.

Zum anderen scheint in der Darstellung der *Hürriyet* eine hohe Wertschätzung ›türkischer Kultur‹ allgemeiner, auch internationaler Konsens zu sein. Aktivitäten und Projekte zur Förderung nationaler türkischer Identität, etwa Sprachkurse oder islamischer Religionsunterricht in türkischer Sprache, finden in der *Hürriyet* breiten Raum.⁹³ Auch alle erwähnten Musiker und Musikveranstalter scheinen stets in erster Linie bemüht zu sein, ›türkische Musikkultur‹ als solche in Deutschland zu erhalten und der ›eigenen‹ Jugend weiter zu vermitteln. Selbst Deutsche sind, nach Darstellung der *Hürriyet*, mehr und mehr von dieser Kultur überzeugt.

Zahlreiche Artikel scheinen dem Zweck zu dienen, durch die Darstellung positiver Leistungen oder Errungenschaften von Türken bei den Lesern den Stolz auf die türkische Herkunft zu stärken. Wenn die türkischen Qualitäten auch noch von Deutschen gewürdigt werden, hebt die *Hürriyet* dies sehr hervor.⁹⁴

⁹² Çağlar (1994), S. 95; Zentrum für Türkeistudien (1991), S. 50.

⁹³ Zentrum für Türkeistudien (1991), S. 55.

⁹⁴ Ebd.

So berichtete die Zeitung in einem Aufmacher der Norddeutschland-Beilage vom 23.10.1996 unter der Überschrift »Lieblingsballerinas der Deutschen Oper« über die vier 11-jährigen »türkischen« Mädchen Büke Karan, Bihter Karan, Banu Hueck und Anke Sunak, die an der Deutschen Oper Berlin tanzten. Die Tatsache, dass zwei der Namen auf deutsche Elternteile hinweisen, wird von der *Hürriyet* selbstverständlich nicht weiter beachtet.⁹⁵

Wird der Begriff »Assimilation« ohnehin durchweg als Schimpfwort gebraucht, beispielsweise gegenüber linken türkischstämmigen Politikern in deutschen Parteien, so beschränkt sich die positive Darstellung von Integration (*kaynaşmak*) meist auf Deutsche, die sich für türkische Kultur interessieren.⁹⁶ Auch deutsche Musiker werden in der Regel überhaupt nur dann besprochen, wenn sie sich explizit mit »türkischer Musik« befassen.⁹⁷ Dass sich gar ein Musiker türkischer (!) Herkunft kulturell auf Deutschland bezieht und nicht auf die Türkei, wird in der *Hürriyet* praktisch niemals erwähnt.

Als Beispiel diene ein Artikel aus der *Hürriyet* vom 18. März 1999 (siehe Abbildung 2).

Verschiedene Male betrieb die *Hürriyet* in der Vergangenheit auch aktive Lobbyarbeit zugunsten der Türkei. Vor allem im Zusammenhang mit dem PKK-Konflikt griff die *Hürriyet* verschiedentlich deutsche Politiker und Journalisten als türkeifeindlich an und rief ihre Leser unter Angabe privater und dienstlicher Rufnummern dazu auf, bei den Betroffenen persönlich telefonisch

⁹⁵ Ähnlich der Artikel von Tandoğan Uysal (1999): »Eintrag ins Guinness Buch der Rekorde« in der *Hürriyet* vom 6.8.1999 über den in Schweden lebenden Ismet Demirhan, der während eines entsprechenden Wettbewerbes auf der Kurzoboe *mey* 54 Minuten und 20 Sekunden ohne abzusetzen blies (also offenbar mit der traditionellen Zirkularatmung) und damit ins *Guinness Buch der Rekorde* aufgenommen wurde. Unter der Überschrift »Bravo Derya, bravo Gül« berichtete die *Hürriyet* am 15.3.1995 über die beiden Münchnerinnen Gül Akılıgil sowie die im Rollstuhl sitzende Derya Scholz, die den Rollstuhl-Tanz-Wettbewerb im »Freien Stil« gewannen.

⁹⁶ Zentrum für Türkeistudien (1991), S. 56.

⁹⁷ Auch ich selbst wurde vor einigen Jahren einmal unter dem Titel »Die Liebe eines Deutschen zur türkischen Musik wurde zur Doktorarbeit« in ähnlichem Tonfall von der *Hürriyet* portraitiert (Aydın Ulun (1996): Alman'ın Türk Müziği Aşkı Doktora Tezi Oldu, *Hürriyet* vom 6.5.1996). Ein anderer Artikel dieser Haltung lobt beispielsweise die »Cannstedter Sängergesellschaft« dafür, dass sie bei Konzerten den Marsch zum 10-jährigen Jubiläum der Türkei sangen – höchstwahrscheinlich der einzige deutsche Chor überhaupt, der Ende der 1990er Jahre von der *Hürriyet* erwähnt wurde (Mürteza Akkaya, 1999: Alman Korodan 10. Yıl Marşı, *Hürriyet* vom 6.5.1999).

Adelheid, sanki içimizden biri

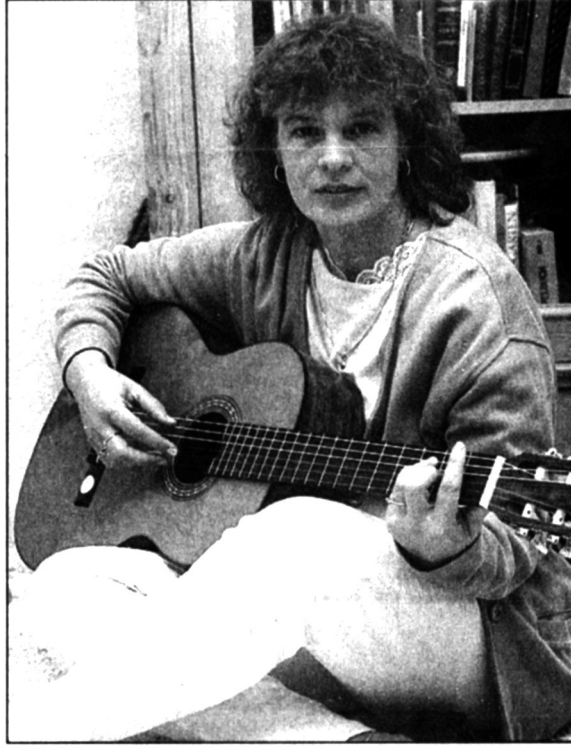
Çok iyi Türkçe bilen ve Türkiye ile insanlarına aşık olduğunu söyleyen Kreş Müdiresi Adelheid Ritter, ölümünden büyük üzüntü duyduğu Barış Manço'nun parçalarını çalıp, söylüyor.

ELMSHORN'da oturan Kreş Müdiresi Adelheid Ritter, çok güzel Türkçe ile gitar eşliğinde söylediği şarkılarla bölgede yaşayan yurttaşlarımızın sevgisini kazandı.

Elmshorn'daki Türk komşuları sayesinde Türkiye ile ilgilenmeye başladığını söyleyen Adelheid Ritter, "İlk kez Türkiye'ye gittiğimde ülkenize ve insanlarına adeta aşık oldum" dedi. Yaklaşık 4 yıl önce Türkçe öğrenmeye başladığını ifade eden Ritter, Türk arkadaş çevresinin yardımıyla kısa süre içinde Türkçesini geliştirdiğini kaydetti.

Elmshorn yakınlarındaki Barmsedt'te çok sayıda Türk çocuğunun da bulunduğu kreşte müdirelik yapan Adelheid Ritter, ölümünden büyük üzüntü duyduğu Barış Manço'nun en çok "Dağlar Dağlar" ve "Kol Düğmeleri"ni söylemeyi seviyor. Ritter, Nilüfer, Sezen Aksu ve Noyan & Noyan gibi Türk pop müziği ünlülerinin parçalarını da çalıp söylediğini belirterek, kendisinin Türkçe konuşup, Türkçe şarkılar söylediğini ilk kez duyan Türklerin önce bir şaşkınlık geçirdiğini söyledi.

■ Kemal DOĞAN / ELMSHORN



MANÇO HAYRANI Türkiye'ye ve Türk insanına hayran olduğunu belirten Adelheid Ritter, ölümünden büyük üzüntü duyduğu Barış Manço'nun parçalarını gitarı eşliğinde söylüyor.

zu protestieren. Der einzige mir bekannte Fall einer vergleichbaren Aktion im Zusammenhang mit Musik betraf den ›Grand Prix d'Eurovision‹ 1999, an dem als Vertreter Deutschlands die türkische Gruppe *Sürpriz* aus München mit einem türkisch-deutsch-englischen Lied des Schlagerkomponisten Ralph Siegel teilnahm (siehe unten, S. 413). Wochenlang, sowohl vor der nationalen Aus-

lheid – wie eine aus unserer Mitte.

Kinderladenleiterin Adelheid Ritter, die sehr gut Türkisch spricht und die Türkei sowie Menschen liebt, greift aus Trauer über den Tod des türkischen Rocksängers Barış Manço Gitarre und singt seine Lieder.

in Elmshorn lebende Kinderladenleiterin Adelheid Ritter gewann mit ihren Liedern, die sie ihr gutem Türkisch zur Begleitung der Gitarre sang, die Liebe unserer Landsleute dieser an. Adelheid Ritter erklärte, sie habe dank türkischer Nachbarn in Elmshorn begonnen, für die Türkei zu interessieren: »Als ich zum ersten Mal in die Türkei fuhr, habe ich mich in ihr Land und seine Menschen verliebt.« Vor beinahe vier Jahren habe sie begonnen, Türkisch zu lernen und dies mit Hilfe von türkischen Freunden ihrer Umgebung schnell erlernt. Adelheid Ritter, die einen Kinderladen in Barmstedt in der Nähe von Elmshorn leitet, in dem sich auch viele türkische Kinder befinden, singt von den Liedern Barış Manços, dessen Tod sie sehr betrübte, besonders gerne *Dağlar dağlar* (»Berge, Berge«) und *Kol meleri* (»Manschettenknöpfe«). Frau Ritter erklärte, dass sie auch Stücke von türkischen Musikstars wie Nilüfer, Sezen Aksu und Noyan & Noyan singe. Türken reagierten meist mit Interesse, wenn sie sie erstmals türkisch sprechen und türkische Lieder singen hörten.

Adelheid Ritter (Elmshorn)

scheidung als auch vor dem internationalen Wettbewerb berichtete die *Hürriyet* über *Sürpriz*, später auch über die Vertreterin der Türkei, Tuba Önal, und wies dabei immer wieder detailliert auf den Entscheidungsmodus durch Zuschaueranrufe hin. Tatsächlich erhielt die Türkei aus Deutschland die höchste Punktzahl – und ebenso Deutschland aus der Türkei.

Artikel, die sich direkt mit Musik auseinandersetzen, sind in der Europaberichterstattung der *Hürriyet* im Übrigen überaus selten, und lassen sich auf drei Grundtypen reduzieren:

1. Etwa drei bis vier Mal monatlich, damit in gut zwei Dritteln aller auf Musik bezogenen Texte der Europaseiten, bringt die *Hürriyet* kurze Artikel, in denen euphorisch Konzerte berühmter Sänger von Pop-, Volks- oder *arabesk*-Musik aus der Türkei in Westeuropa besprochen werden.⁹⁸ Begleitet werden solche Artikel meist von einem Foto des Stars sowie einem weiteren der begeisterten Zuhörer. Oft begleitet die *Hürriyet* auf diese Weise Tourneen durch ganz Westeuropa, mit Tag für Tag beinahe identischen, gleichermaßen überschwänglichen Artikeln über die stets gleichen Konzerte in verschiedenen Städten.

⁹⁸ Zwischen Januar 1997 und Oktober 1998 veröffentlichte die *Hürriyet* 77 Artikel dieses Typs, also durchschnittlich 3,5 je Monat.



KENDİLERİNDEN GEÇTİLER Mustafa Sandal hayranı gençler sanatçının müziklerini dinlerken özellikle Araba şarkısında kendilerinden geçtiler. Mustafa Sandal, Kopenhag konserinde sempatik tavırları ve müzikleriyle seyirciden tam not aldı

Mustafa Sandal'ın Kopenhag çıkarması

KOPENHAG'ın KB Hallen salonunda düzenlenen Mustafa Sandal konserini izlemeye gelen bin civarındaki Türk ve Danimarkalı seyirci sanatçının sempatik hareketleri ve müzikleriyle coştı.

Organizatör Şükrü Yıldız, alınan tüm güvenlik tedbirlerine rağmen, gençlerin konsere gelmemesini üzüntü ile karşıladığını ve maddi zararının büyük olduğunu söyledi. Konseri izleyen gençler ise Mustafa Sandal'ın müzikleri ve sempatik tavırlarından büyük zevk aldıklarını belirttiler.

Mustafa Sandal ise konserle ilgili görüşlerini Hürriyet'e şöyle açıkladı:



Mustafa Sandal Büyüledi

tanıyorlar. Ayrıca organize ışık, ses düzeni dört dörtlüktü." ■ Ünsal TURAN

"Danimarka iklim olarak soğuk fakat ben konserimde yaşadığım sıcaklığa hayran kaldım.

Baştan sona bir coşku ilgi vardı. Bir ay önceki konser insanların şevklerin kırmış. İnşallah bundan sonraki konserlerde daha büyük ilgi olur.

Tarkan konserindeki tatsız olayı seyirci üzerinden atmış oldu. Konserde Danimarkalı seyircinin bulunması bana ayrı bir zevk verdi. Demek ki beni bir şekilde

So zeigt Abbildung 3 die Besprechung eines Auftritts des Popsängers Mustafa Sandal in Kopenhagen., Mustafa. Der Popstar war im Jahr 1998 vor allem durch seinen Hit: *Yine arabası var* (»Er hat ein neues Auto...«) bekannt geworden. Hintergrund des besprochenen Konzertes ist ein Konzert mit Tarkan

Mustafa Sandals Auftritt von Kopenhagen.

Bei seinem Konzert in den Kopenhager ›KB-Hallen‹ begeisterte Mustafa Sandal etwa tausende dänische und türkische Zuschauer aus der Umgebung mit seiner sympathischen Erscheinung und seiner Musik. Veranstalter Şükrü Yıldız bedauerte, dass trotz der Sicherheitsmaßnahmen weniger Jugendliche als erwartet zum Konzert gekommen waren, und teilte mit, sein finanzieller Verlust sei hoch. Jugendliche, die das Konzert erlebten, meinten hingegen, Mustafa Sandal habe ihnen mit seiner Musik und seiner sympathischen Haltung gefallen. Mustafa Sandal erläuterte gegenüber *Hürriyet* seine Ansicht über das Konzert folgendermaßen: „Dänemark ist Dänemark kalt, aber die Wärme, die ich in meinem Konzert erfahren habe, hat mich überrascht. Von Anfang bis Ende gab es begeisterte Anteilnahme. Das [Tarkan-] Konzert im vergangenen Monat hat die Begeisterung der Menschen gemindert. Hoffentlich finden kommende Konzerte noch größeres Interesse. Das unangenehme Ereignis bei dem Konzert von Tarkan hat die Zuschauer beeinträchtigt. Besonders gefreut hat mich, dass beim Konzert auch dänische Zuschauer dabei waren. Das heißt, sie kennen mich irgendwie. Ansonsten stimmten Lightshow und Sound hundertprozentig.“

Mustafa Sandal

[Zitieren Sie oben:] Sie sangen selbst. Als die begeisterten Jugendlichen die Musik von Mustafa Sandal hörten, übernahmen sie besonders bei dem ›Auto‹-Lied selbst den Gesang. Mustafa Sandal fiel den Zuschauern bei seinem Kopenhagener Konzert durch seine sympathische Erscheinung und seine Musik auf.

[Zitieren Sie unten:] Mustafa Sandal ist gewachsen.

ebenfalls in Kopenhagen drei Wochen zuvor, das wegen einer Bombendrohung in letzter Minute abgesagt werden musste. Diese wiederum stand in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um den kurz zuvor in Kenia verhafteten PKK-Chef Abdullah Öcalan.

Kritik an Künstlern hat in solchen Artikeln grundsätzlich keinen Platz. Lediglich aus politischen Gründen werden mitunter Sänger angegriffen, insbesondere wenn sie einer PKK-freundlichen Haltung verdächtigt werden. Im Jahr 2000 geriet etwa der Liedermacher Ahmet Kaya in diesem Sinne in die Schlagzeilen, und Videoausschnitte, die ihn bei kurdisch-nationalistischen Veranstaltungen zeigten, wurden über Wochen ausführlich besprochen und kommentiert. Selbst Tarkan bekam 1999/2000 wegen seines damals verschleppten Militärdienstes eine Reihe von kritischen Berichten – wenn auch deutlich weniger aggressiv als vermeintliche PKK-Sympathisanten.

2. Kurzbesprechungen von Konzerten klassischer türkischer und klassischer westlicher Musik – letztere selbstverständlich nur, falls türkische Musiker beteiligt sind – betonen vor allem den repräsentativen Charakter der Veranstal-

İdil Biret'in, Brahms konserleri

DÜNYACA ünlü piyanist İdil Biret, Johannes Brahms'ın 100. ölüm yıldönümü dolayısıyla Bochum'da düzenlenen konser dizisinin ilkinde büyük beğeniyle dinlendi. Bochum Türk Akademisyenler Derneği'nin de katkıda bulunduğu Thürmer-Saal'daki konserde klasik batı müziğinin ünlü bestecisi Johannes Brahms'ın piyano için yazdığı solo eserlerini seslendiren Biret'i, çoğunluğu Alman olmak üzere 200 dolayında müziksever dinledi. Biret'in dinleyicileri arasında, Essen Başkonsolosu Erol Etçioğlu ve eşi ile Bochum Belediye Başkanı Herrmann Josef Rumpenhorst bulundular. Sanaatçı, konserin sonunda davetlilerin ısrarlı alkışlarıyla üç kez sahneye davet edildi.

Çocukluğundan beri bir Brahms hayranı olan Biret, yine Bochum'da Thürmer-Saal'da vereceği diğer dört konserde de bestecinin solo piyano eserlerini seslendirecek. Biret, 100. ölüm yıldönümü dolayısıyla bestecinin bütün solo piyano eserlerini CD'ye çalıştı. Diğer konserler 5 ile 26 Ekim ve 9 ile 30 Kasım tarihlerinde gerçekleşecek. Konserler, Friederika strasse 4, 44789 Bochum adresinde bulunan Thürmer-Saal'da ve saat 20.00'de başlayacak. Biletler 0234 / 333 90 - 33 nolu telefondan sağlanabilir.

■ Yunus ÜLGER / BOCHUM

Brahms'ın 100. ölüm yıldönümü dolayısıyla Bochum'da düzenlenen konser dizisinin ilkinde İdil Biret, bestecinin solo piyano eserlerini ustaca seslendirdi.



BRAHMS HAYRANLARINA ZİYAFET İdil Biret, usta ve duygulu Brahms yorumuyla özellikle bestecinin hayranlarını sevindirdi. Çoğunluğu Alman olan müzikseverler, İdil Biret'i dakikalarca alkışlayarak, üç kez sahneye davet ettiler.

ildung 4 – Aus d
Birets Brahms-K
Biret, die als zw
ms auftrat, spiel
weltbekannte Pia
100. Todestages
, das mit Unters
t vor überwiegen
westlicher klassi
sul Erol Etçioğl
penhorst. Am E

Zuhörer dreimal auf die Bühne zurückgerufen.

t, die Brahms seit ihrer Kindheit bewundert, wird in vier weiteren Konzerten im Bochumer Thürmer-Saal Solowerke des Komponisten spielen. Anlässlich des 100. Todestages des Komponisten hatte Biret sämtliche Solo Klavierwerke auf CD eingespielt. Die übrigen Konzerte werden statt am [...].

us Ülger / Bochum

unterschrift:] Ein Fest für Brahmsliebhaber. Mit ihrer meisterhaften und gefühlvollen Interpretation erfreute Biret vor allem Brahmsbewunderer. Die mehrheitlich deutschen Musikliebhaber applaudierten İdil Biret minutenlang und riefen sie dreimal zurück auf die Bühne.

tungen. Anwesende Ehrengäste werden stets namentlich erwähnt, und auch das wiederum typische Publikumsfoto konzentriert sich meist auf applaudierende Ehrengäste. Wiederum findet eine künstlerische Auseinandersetzung grundsätzlich nicht statt. Artikel dieser Art sind insgesamt deutlich seltener als die oben besprochenen: westliche Musik wird etwa einmal pro Monat erwähnt,

klassische türkische dagegen nur durchschnittlich einmal in zwei Monaten.⁹⁹ Dieses erstaunliche Verhältnis erklärt sich aus der besonderen repräsentativen



Klasik Türk müziği konseri

Pforzheim'deki Türk Müziği Topluluğu, Pforzheim Lutherhaus Schlossberg'de konser veriyor. Başkan ve Başkan Yardımcısı Mustafa Kemal Çarşamba ve Sosyal Güvenlik Müdürü Fuat Çarşamba'nın başkanlığında düzenlenen koordinasyon Kurulu Başkanı Dr. Yavuz Dedegil, Pforzheim'deki konseri danışmanları Lili Gros ile yaklaşık 200'ün üzerinde davetlinin izlediği konserde Dr. Ali Dahi Gözüm yönetimindeki Pforzheim Klasik Türk Müziği Topluluğu, hüzzam ve hicaz makamlarında koro ve solo eserler seslendirerek, dinleyicileri müziğe doydular. Konser bitiminde davetliler, topluluğu dakikalarca ayakta alkışladılar.

■ Orhan YELKENKAYALAR / PFORZHEIM

Abbildung 5 – Aus der *Hürriyet* vom 24. Februar 2000. Übersetzung:
Konzert Klassischer Türkischer Musik.
Ensemble für Klassische Türkische Musik
Pforzheim konzertierte im Pforzheimer
Lutherhaus Schlossberg. Unter den annähernd
geladenen Gästen befanden sich der Attache
Arbeit und Soziales des Konsulats von
Pforzheim, Präsident der Pforzheimer
Koordinationsrates Türkischer Vereine in Baden
Württemberg, Yavuz Dedegil sowie die Beraterin des
Stadteroberen Pforzheim Lili Gros. Unter der
Leitung von Dr. Ali Dahi Gözüm führte das
Ensemble Chor- und Sololieder in den Makamen
Hüzzam und Hicaz auf. Am Ende des Konzertes
erhielten die geladenen Gäste dem Ensemble
mehrfach stehende Ovationen entgegen.
Orhan Yelkenkayalar / Pforzheim

Funktion der Konzerte und ihrer
Besprechung: Erfolgreiche Kon-
zerte türkischer Künstler mit west-
licher klassischer Musik verdeutli-
chen eine Anerkennung türkischer
Kultur durch Deutsche offenbar
stärker. Einen solchen Bericht über
ein Brahms-Konzert in Bochum
dokumentiert Abbildung 4.

Ein besonderes Beispiel dieser
Haltung zeigt ein Artikel mit dem
leicht ironischen Titel »Wir haben
Wien mit Musik erobert«, der über
ein Benefiz-Konzert in Wien zu-
gunsten von Opfern des Erdbebens
in der Marmararegion im August
1999 berichtet, bei dem das ›Janit-
scharenensemble Historische Tür-
kische Musik Istanbul‹ des Kultur-
ministeriums mit dem Orchester
der Staatlichen Oper und dem Bal-
lett Ankara auftrat.¹⁰⁰

Inhaltlich und in ihrer Aufma-
chung ähnlich sind Artikel über
Konzerte mit klassischer türkischer
Musik. Auch hier steht der Aspekt

gesellschaftlicher Repräsentation im Vordergrund; eine Anerkennung durch ein
deutsches Publikum ist mangels deutschen Interesses meist nicht möglich. Der

⁹⁹ Zwischen Januar 1997 und Oktober 1998 veröffentlichte die *Hürriyet* insgesamt 24 Artikel über Konzerte mit klassischer westlicher Musik, sowie elf über klassische türkische Musik.

¹⁰⁰ Anonym (2000): Viyana'yı Müzikle Fethettik (*Hürriyet* vom 20. Januar 2000). Der Titel spielte auf die beiden erfolglosen osmanischen Besetzungen Wiens 1529 und 1683 an, bei denen ebenfalls Janitscharenkapellen spielten.

in Abbildung 5 gezeigte Text ist relativ klein aufgemacht, daher fehlt das sonst typische Foto eines applaudierenden Publikums.

3. Bei weitem am seltensten, durchschnittlich nur etwa drei Mal in zwei Monaten, erscheinen Artikel, in denen Einrichtungen des türkischen Musiklebens in Deutschland vorgestellt werden, etwa türkische Musikschulen oder Chöre, wie in Abbildung 6. Typisch, wie schon in den vorherigen Artikeln, sind die zahlreichen Namensangaben. Artikel dieses Typs finden sich in der Regel eher in den speziellen Lokalbeilagen, im Berliner Lokalteil beispielsweise zwei Mal pro Monat.¹⁰¹

Noch seltener sind Interviews mit oder Portraits von Musikern.¹⁰² Schließlich wird auch in Berichten über Vereinsfeiern verschiedenster Art gelegentlich deren Musikprogramm erwähnt, ebenfalls durchweg wohlwollend.

Ein weiterer Aspekt türkischer Tageszeitungen soll weiter unten noch genauer verfolgt werden: die Kommunikation innerhalb der imaginären Türkei Deutschlands. Neben Artikeln weisen die Deutschlandausgaben auch spezielle Anzeigenstrecken auf, in denen neben türkischen Fahrschulen, Reisebüros und anderen Geschäften auch einzelne Künstler für sich werben, Kassettentervertriebe Neuerscheinungen ankündigen sowie Veranstaltungen aller Art, Konzerte, Vereinsfeiern oder Programme von Musikrestaurants angezeigt werden (siehe unten, Kapitel II, Abschnitt 1.4).

¹⁰¹ Zwischen Januar 1997 und Oktober 1998 veröffentlichte die *Hürriyet* insgesamt gerade einmal 34 solcher Musiknachrichten, einschließlich beispielsweise alevitischer Veranstaltungen mit Musik etc. Im gleichen Zeitraum erschienen im Berliner Lokalteil dagegen immerhin 43 Artikel, knapp zwei je Monat – obwohl der Berlinteil in dieser Zeit nur einmal wöchentlich erschien.

¹⁰² Als Beispiele seien erwähnt: ein Interview mit dem damals in Berlin gastierenden türkischen Kunstmusikkomponisten und -sänger Alaaddin Yavaşca (›Keine Sorge: Selbst wenn die Kunstmusik verwundet wird, sterben wird sie nicht!‹, *Hürriyet*, 30.4.1998), eines mit dem Berliner Klavierbauer Kadir Albay, (Anonym (1997): ›Ein türkisches Klaviergeenie in Berlin‹, in: *Hürriyet* vom 12.6.1997 – gleichzeitig ein Beispiel für die oben erwähnten Artikel über erfolgreiche Türken in ungewöhnlichen Berufen) und die Telefongespräche von Lesern mit den Rappern Erci E. und Alper von der Rapgruppe *Cartel* aus Kiel, Nürnberg und Berlin, in: Kemal Doğan, Nuray Gönülkirmaz, Aziz Doğan (1995): *Alo CARTEL'e Telefon Yağdı*, Norddeutschland-Beilage der *Hürriyet* vom 1.11.1995.

Notalı saz çalmayı öğreniyorlar

TÜRK kültüründe büyük yeri olan saz ve bağlama çalma sanatını Almanya'da doğup büyüyen üçüncü kuşak Türk gençliğine öğretmek amacıyla 23. Oktober 1996 tarihinde Samsun Halkevi'nde uzun yıllar saz çalan Hüseyin Çömert, bu sanat birikimini yeni kuşaklara notalı olarak aktarmaya çalışıyor. Saz çalmaya yeni başlayan ve pratikini geliştirmek isteyen kursiyerler sekiz ay içinde saz çalmayı öğreniyor. Hüseyin Çömert, "Bu kurslar, müzik öğretimi için büyük bir katkıdır. Sanat aşkıyla bu işi yapan Türk kültüründen uzakta yaşayan gençlerimize sevilmeye değer bir kurslardır. Sanat aşkıyla bu işi yapan Türk kültüründen uzakta yaşayan gençlerimize sevilmeye değer bir kurslardır. Sanat aşkıyla bu işi yapan Türk kültüründen uzakta yaşayan gençlerimize sevilmeye değer bir kurslardır."



NOTALI SAZ ÖĞRENMENİN AVANTAJI Notalı saz öğrenmenin pratikte büyük avantajları var. Bir ders sırasında (soldan sağa) öğretmenleri Hüseyin Çömert, Nihal Ünsal, Sezai Sönmez, Meltem Sönmez, Ali Atay ve Turgay Çambel.

ildung 6 – Aus der *Hürriyet* vom 23. Oktober 1996. Übersetzung:
ernen Saz-Laute nach Noten.
Kurse, die in Augsburg mit dem Ziel angeboten wurden, türkischen Jugendlichen der dritten Generation, die in Deutschland geboren und aufgewachsen sind, die Kunst des *saz*- und *ama*-Spiels, das in der türkischen Kultur eine große Rolle spielt, zu vermitteln, stoßen auf großes Interesse. Hüseyin Çömert, der jahrelang im Volkshaus von Samsun (Nordost-Türkei) spielte, unterrichtet in dieser Kunstvereinigung mit Noten lernende Jugendliche, die neu mit dem *saz*-Spiel beginnen oder dieses weiterentwickeln möchten, lernen in vier Stufen in Kursen zu je 50 Stunden über sechs Monate hinweg durch *saz* spielen. Kurslehrer Hüseyin Çömert, der erklärte, sein Ziel war, unseren Jugendlichen, die teilweise nach Deutschland gekommen sind, die Kunst des *saz*-Spiels, die in unserer Musikkultur eine so große Rolle spielt, nahe zu bringen. Die Kurse sind so angelegt, dass ein Jeder türkische Volksmusik mit ihrer Notation verstehen kann, so dass sie die Liebe zur Kunst und den Dienst an unserer Kultur verstehen. Die Kurse finden mit jeweils sieben Schülern zweimal wöchentlich statt, in unserem Musikkurs haben wir drei Frauen und vier Männer im Alter zwischen 8 und 24 Jahren.
Saz Çapacioğlu / Augsburg
Unterschrift:] Der Vorteil beim *saz*-Unterricht nach Noten. Die Kursteilnehmer versichern, sie *saz* nach Noten in der Praxis leicht lernen. Die Schüler während des Unterrichts (von links nach rechts): Hüseyin Çömert, Nihal Ünsal, Sezai Sönmez, Meltem Sönmez, Ali Atay Turgay Çambel.

Insgesamt wird Musik in der *Hürriyet* also ausschließlich zur Markierung nationaler türkischer Identität behandelt, Deutschland oder andere Länder stehen demgegenüber deutlich im Hintergrund. Ebenso wenig spielen künstlerische Aspekte von Musik eine Rolle.

4 Leben in Europa

4.1 Internationale Musiker

Beinahe unsichtbar unter der ständig wachsenden Zahl von ›Gastarbeitern‹ waren auch in den 1960er und 1970er Jahren Studenten, Flüchtlinge und andere Migranten aus der Türkei nach Westeuropa gekommen, darunter eine Reihe ernsthafter Musiker, die, anders als die Arbeitsmigranten, an musikalischer Zusammenarbeit mit deutschen und anderen nicht-türkischen Musikern höchst interessiert waren. Ihre Motive und Erwartungen unterschieden sich oft stark von denen der Arbeitsmigranten:

1977 bin ich nach Deutschland gekommen. In der Türkei war ich schon Perkussionist, in Izmir. [...] Davor war ich mit einer pakistanischen Musikgruppe auf Tournee in der Türkei, fünf Sänger waren das, eine Familie. [...] Später gab es Tourneen mit anderen türkischen Musikern. Das war 1971 bis 1975. [...] Damals habe ich in der Türkei zwei Touristen kennengelernt, einen Deutschen und eine Engländerin. Wir hatten damals eine WG in Izmir, die haben mit uns zusammen gewohnt. Ich war neugierig, hatte viel von Europa gehört, deswegen bin ich gekommen.¹⁰³

Vor allem Frankreich wurde für viele türkische Musiker Ausgangspunkt für internationale Karrieren. Die Sängerin Tülay German (geboren 1935) etwa lebte seit 1966 in Paris, wo sie unter dem französisierten Namen Toulai (ihren Nachnamen ließ sie wegen seiner irreführenden Assoziation mit Deutschland fallen) zahlreiche Konzerte, unter anderem mit Charles Aznavour, Léo Ferré, Fernand Raynaud und *The Moody Blues* gab. In ihren Memoiren berichtete sie von Gastkonzerten weiterer türkischer Sängerinnen wie Hümeýra, Sezen Aksu oder Nühket Duru.¹⁰⁴ Anfang der 1980er Jahre veröffentlichte Tülay German in Frankreich zwei Schallplatten gemeinsam mit dem in Aleppo geborenen französischen Bassisten Francois Rabbath (siehe unten, Kapitel V).¹⁰⁵ Nach

¹⁰³ Interview mit Baytekin Serçe, genannt Çetin, Duisburg.

¹⁰⁴ Tülay German (1996): *Erdemli Yıllar*, Ankara: Bilgi, S. 131f. Tülay German: '62-'87 Burçak Tarlası (Kalan, 2001). Der Komponist İlhan Mimaroglu lebte in dieser Zeit als Guggenheim-Stipendiat ebenfalls ein Jahr in Paris, wo er unter anderem das Stück *Tract* für Tülay German schrieb (Tülay German, 1996, S. 141).

¹⁰⁵ *Turquie. Le Chant des Poètes*. (Arion, 1998, org: 1980); *Toulai et Francois Rabbath: Hommage a Nazim Hikmet* (Arion, 1982).

dem Tod ihres Lebensgefährten Erdem Buri 1993 beendete sie ihre musikalische Laufbahn.

Auch die Sängerin Esin Afşar, geboren als Tochter eines Diplomaten in Italien, wurde ab 1969 durch Konzerte in Frankreich, unter anderem mit Gilbert Bécaud und Josephine Baker international bekannt.¹⁰⁶ Timur Selçuk, Sohn des berühmten Kunstmusiksängers Münir Nurettin Selçuk, lebte zwischen 1964 und 1975 in Paris. 1977 zog der langjährige Leiter der Volksmusikabteilung des Rundfunks Izmir, Talip Özkan, ebenfalls nach Paris, wo er eine musikwissenschaftliche Dissertation verfasste und einige international erfolgreiche Schallplatten produzierte.¹⁰⁷

Daneben versuchte eine Reihe von damals jungen türkischen Beat- und Rockmusikern in Europa Fuß zu fassen. Ende der 1960er Jahre kam die Gruppe *Moğollar*, die sich in der Türkei mit ihrem *anadolu pop* – Beatversionen von anatolischer Volksmusik – einen Namen gemacht hatte, nach Paris, wo sie die Schallplatte *Danses et Rythmes de la Turquie – d’Hier à’Aujourd’hui* aufnahm.¹⁰⁸ Nach ihrem zweitem Paris-Aufenthalt im folgenden Jahr blieb Schlagzeuger Engin Yörükoğlu ganz in Paris und heiratete eine Französin. In einem Interview 1997 erklärte der damalige Kopf der Gruppe, Cahit Berkay, im Rückblick: »Gründungsziel von *Moğollar* war es, ins Ausland zu gehen und da Musik zu machen.«¹⁰⁹

Auf ähnliche Weise gelangte zwischen 1968 und 1970 die Popgruppe *Apaşlar* nach Deutschland, wo sie für den Kölner Produzenten Yılmaz Azöcal (›Türkofon‹, später ›Türküola‹, siehe unten) insgesamt zehn Schallplatten aufnahm, teilweise gemeinsam mit dem *Ferdy Klein Orchester*. Weitere Aufnahmen in Deutschland machte der Sänger der Gruppe, Cem Karaca (geboren

¹⁰⁶ Akın Ok (1994): *68 Çocukları*, Istanbul: Broy Yayınları, S. 241f; Esin Afşar (1995): *Anılar Yanıltır mı?* Istanbul: Arion, S. 101ff

¹⁰⁷ Talip Özkan (1989): *Analyse de Mesure (Rythmes) et des Modes de la Musique Populaire Turque*, Diss. Paris; *The Dark Fire* (AXIOM, 1992), *Yağar Yağmur* (Kalan, 1998); *Turquie, L’Art Vivant de Talip Özkan* (Ocora, 1996).

¹⁰⁸ Guild Internationale du Disque, 1971.

¹⁰⁹ Murat Meriç (1997): *Moğollar*, in: *Müzikalite* 4, S. 15; Ok (1994), S. 102 ff. Barış Manço (1943-1999) studierte von 1963 bis mindestens 1966 an der Königlich Akademien der Künste in Liège (Belgien). Interview in: Ok (1994), S. 247-259.

1944).¹¹⁰ 1970 lernte Karaca dabei den deutschen Gitarristen Alex Wiska kennen, der in den folgenden Jahren in Istanbul Mitglied von Karacas Rockgruppe *Kardaş* wurde.¹¹¹ Wieder zurückgekehrt nach Deutschland produzierte Wiska bis Mitte der 1990er Jahre unter dem Namen *Alex Oriental Experience* insgesamt 13 Rock-Platten, auf denen er gelegentlich auch *saz* spielte, allerdings im Sound und in der Spieltechnik einer E-Gitarre.¹¹²

Weiterhin kam 1965 der türkische Rockpionier Erkin Koray (geb. 1941) nach Deutschland, wo er ebenfalls mit deutschen Musikern zusammen spielte (*The Hiccups*). Und auch in diesem Fall folgte einer jener Musiker, der Bassist Bernhard Weber, später kurzzeitig in die Türkei.¹¹³ 1971 war Koray in Paris, wo er unter anderem mit dem Schlagzeuger Olivier de Funès (dem Sohn des Schauspielers Louis de Funès) und dem Bassisten Pascal Herold arbeitete, später ging er nach England und ab Ende 1977 erneut für über zwei Jahre nach Deutschland.¹¹⁴ Auch der Liedermacher Zülfü Livaneli lebte bereits zwischen 1972 und 1975 in Stockholm.

Mit dem Militärputsch in der Türkei im September 1980 und der unmittelbar darauf folgenden Fluchtwelle politisch engagierter Intellektueller und Künstler nach Europa wuchs die Zahl und der Einfluss solcher international ausgerichteten Musiker sprunghaft an.¹¹⁵ Die musikalisch prominentesten Flüchtlinge in

¹¹⁰ Gökhan Aya (1998a): *Bir Cem Karaca Kitabı*, Istanbul: Ada, S. 29, S. 155. Im Archiv des DoMiT: Cem Karaca und Ferdy Klein Orchester: *Istanbul'u Dinliyorum / Oy Bana Bana; Oy Babo / Hikâye; Resimdeki Gözyaslari / Emrah 1970; Ayrılık Günümüz / Gilgames; Bu Son Olsun / Karacaoglan; Emmioglu / O, Leyli; Kendim Ettim / Kendim Buldum / Erenler; Baba / Muhtar* (alle Türküola, 1968 - 1970).

¹¹¹ Gökhan Aya (1998a), S. 53ff.

¹¹² Die ersten waren *Alex*, 1974; *That's The Deal*, 1976. Zuletzt erschienen *AOC* (▷Alex Oriental Experience◁): *Let's Dream it all away* (Wiska, 1993) und *Alex Oriental Experience: I Sing for all that Hope* (Wiska, 1996).

¹¹³ Gökhan Aya, Münir Tireli (1998b): *Bir Erkin Koray Kitabı*, Istanbul: Ada, S. 25.

¹¹⁴ Ebd., S. 41, 68. Erst im Laufe der 1980er Jahre entstanden unter Türken der zweiten Migrantengeneration Rockgruppen nach dem Vorbild von Cem Karaca oder Erkin Koray, so in Berlin die Gruppe *Kobra*. Martina Helmig (1985): Die Neue Türkische Welle – Orient Rock von der Gruppe Kobra, in: Baumann (1985), S. 190-197.

¹¹⁵ In einigen Ländern wie Schweden oder die Schweiz (die keinen offiziellen Anwerbevertrag mit der Türkei abschloss) ist der Anteil politischer Flüchtlinge auffällig hoch. Bei einer Befragung von 645 türkischen Migranten in der Schweiz gaben 43 % an, sie seien »aus politischen Gründen« in die Schweiz gekommen, nur 24 hingegen »aus wirtschaftlichen Grün-

Deutschland waren Selda Bağcan, Melike Demirağ, Sanar Yurdatapan, Fuat Saka, Sümeyra, Nizamettin Arıç, Cem Karaca sowie der Liedermacher Zülfü Livaneli, der 1979 zunächst nach Paris, anschließend erneut nach Stockholm ging. Erfüllt von dem Bemühen um internationale Solidarität mit der nun von der Militärdiktatur in der Türkei verfolgten politischen Linken traten diese Musiker in den 1980er Jahren auf politischen Veranstaltungen verschiedenster Art auf, häufig gemeinsam mit politisch aktiven deutschen und anderen nicht-türkischen Musikern.¹¹⁶ Mesut Çobancaoğlu beispielsweise, als Musiklehrer bereits Anfang 1979 nach Deutschland gekommen, wurde im westlichen Ruhrgebiet im Duo mit dem deutschen Liedermacher Frank Baier bekannt,¹¹⁷ daneben stellte er im Auftrag der ›Freunde und Förderer interkultureller Beziehungen e.V. Duisburg‹ sowie der ›Föderation progressiver Volksvereine der Türkei in Europa e.V.‹ (HDF) eine türkische Liedersammlung zusammen.¹¹⁸

Der erwähnte Rocksänger Cem Karaca erfuhr während einer Deutschlandtournee 1980 dass ihm in der Türkei ein Prozess drohte und entschloss sich, vorerst in Deutschland zu bleiben. Im folgenden Jahr wurde ihm die türkische Staatsbürgerschaft entzogen, und Karaca saß endgültig in Deutschland fest.¹¹⁹ Karaca gründete in Köln die Gruppe *Orient 77* und eröffnete kurzzeitig einen Schallplatten- und Musikladen.¹²⁰ Neben vielen Liedern über die politische Situation in der Türkei befasste er sich auch mit dem Leben in Deutschland, so in seiner Vertonung des bekannten Max-Frisch-Satzes

den«. Anita Dahinden (1999): TürkInnen und KurdInnen in der Schweiz, in: Heinz Nigg (Hrsg.)(1999): *Da und fort. Leben in zwei Welten*, Zürich: Limmat, S. 318-324, S. 318; Hans-Rudolf Wicker (Hrsg.)(1993): *Türkei in der Schweiz? Beiträge zur Lebenssituation von türkischen und kurdischen Migranten und Flüchtlingen in der Fremde*, Luzern, Caritas Verlag; Werner Haug (1980): »...und es kamen Menschen«. *Ausländerpolitik und Fremdarbeit in der Schweiz 1914-1980*, Basel: Z-Verlag.

¹¹⁶ Nedim Hazar (1998), S. 285-297.

¹¹⁷ LP *Warum seufzt du, Wasserrad... ?* (Terz, 1985).

¹¹⁸ Mesut Çobancaoğlu (o.J. 1980er Jahre): *Üç Beş Kişi Kalmış Türkü Diyenler. Eine Auswahl türkischer Volkslieder*, Hrsg.: Freunde und Förderer interkultureller Beziehungen e.V. Duisburg / HDF Föderation progressiver Volksvereine der Türkei in Europa e.V., Duisburg; Interview mit Mesut Çobancaoğlu.

¹¹⁹ Merkt/Uysal (1997), S. 237f; Ok (1994), S. 59-83.

¹²⁰ Aya, 1998a, S. 138ff.

»Sie haben Gastarbeiter gerufen, doch es kamen Menschen«. ¹²¹ 1984 entstand am Westfälischen Landestheater Castrop-Rauxel das deutschsprachige Musical *Die Kanaken* von Martin Burkert und Cem Karaca. ¹²² Der Text des Titelliedes *Die Kanaken* lautet wie folgt:

Türkisch' Mann, wir brauchen dich.
Komm ins Wirtschaftswunderland,
Arbeit wartet dort auf dich.

Nimm die Zukunft in die Hand,
harte Arbeit, harte Mark.
Türkisch' Mann, noch weißt du nicht,
dass du eintauschst Menschlichkeit
gegen eine Fließbandschicht.
Er glaubt so fest daran:
freundlich ist ja der deutsche Mann.

Mein Freund, der Deutsche
Mein Freund, der Deutsche
Arkadaşım Alman
Arkadaşım Alman

Türkisch' Frau, du bist gewohnt
Hausarbeit im Heimatdorf,
und nun wird Ehre gut entlohnt.

Hörst du auch ein gutes Wort
von der Sprache kein Konzept
Zu der Frau vom gleichen Haus
›Gastfreundschaft‹ hast du gesagt,
und jetzt heißt es ›Türken raus‹.
Wie hofftest du darauf:
Freundin wird die deutsche Frau.

¹²¹ Ein anderes türkischsprachiges Lied: Komm Türke – trink deutsches Bier / dann bist du auch willkommen hier / Mit »Prost« wird Allah abserviert / und Du ein Stückchen integriert (Gel! Hey Türk! Çek bir Alman birası / Hoş geldin ama, buralı olmanın şartı / Önce »Prost« deyip Allahla vedalaş / Entegrasyona başla yavaş yavaş), in: Nedim Hazar (1998), S. 292f.

¹²² LP Pläne, 1984.

Meine Freundin, die Deutsche
Meine Freundin, die Deutsche
Arkadaşım Alman
Arkadaşım Alman

Türkisch' Kind und deutsches Kind,
ihr sollt unsere Hoffnung sein,
da wo jetzt noch Schranken sind.

Reißt sie nieder, stampft sie ein,
baut die Brücken zum Versteh'n,
Katzen brauchen keine Sprachen.
Eine Welt wird neu ersteh'n,
wenn ihr wollt, ihr könnt es schaffen.

Türkisch' Frauen, Mann und Kind,
euer Traum wäre dann erfüllt.

Mein deutscher Freund ...

Kenan Koçkaya, *saz*-Spieler aus Hamburg:

Wir haben Konzerte mit der IG Metall, dem DGB und der SPD gemacht. Dort haben wir wiederum griechische, lateinamerikanische und deutsche Gruppen kennen gelernt. Einmal haben wir etwas mit einer griechischen Gruppe zusammen gemacht. Wir sind immer so erzogen worden, Türken und Griechen seien Feinde, und da haben wir uns zusammengesetzt und haben eine gemeinsame Veranstaltung organisiert, mit *saz*, *bouzouki* und so, mit Deutschen, Griechen, es war ziemlich international. Das war 1985/86. Auf dem Plakat hatten wir eine Brücke, die die Türkei und Griechenland miteinander verband, das fand große Resonanz bei der Bevölkerung. Der Norddeutsche Rundfunk hat uns für ein Konzert eingeladen, dann wurden wir im Fernsehen eingeladen im ZDF und im NDR.¹²³

Einige Musiker konnten ihr Exil für internationale Erfolge nutzen. Vor allem Zülfü Livaneli wurde von Schweden aus mit seine internationalen politischen und poetischen Lieder, von Pablo Neruda, Paul Eluard, Orhan Veli, Nazim Hikmet, Bert Brecht, Louis Aragon und nicht zuletzt von sich selbst internatio-

¹²³ Interview mit Kenan Koçkaya.

nal bekannt.¹²⁴ Später trat er mit griechischen Sängern wie Mikis Theodorakis oder Maria Farantouri auf und schrieb Filmmusiken, etwa zu der WDR-Produktion *Schirins Hochzeit* oder für den schweizerischen Film *Der Bus*.

Im Kölner Raum war die Gruppe *Yarınistan / Morgenland* um den Sänger Nedim Hazar, der ebenfalls 1980 nach Deutschland gekommen war, sowie den deutschen Saxophonisten Georg Schaller erfolgreich. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre gab *Yarınistan* etwa 80 bis 90 Konzerte pro Jahr, eine der Schallplatten wurde 12 000 Mal verkauft.¹²⁵

Während einige Exilanten in die Türkei zurückkehrten, als die politische Situation dies wieder zuließ, Cem Karaca beispielsweise Ende der 1980er Jahre, blieben andere ganz in Deutschland. Fuat Saka besuchte die Türkei nach seinem Fortgang 1980 erst wieder zwanzig Jahre später, im Jahr 1999,¹²⁶ und Sümeyra, die 1980 zunächst für ein Jahr nach Berlin gegangen war, lebte von 1981 bis zu ihrem Tod 1990 in Frankfurt. Melike Demirağ (geboren 1956) und ihr Mann Sanar Yurdatapan (geboren 1941) blieben immerhin von 1981 bis 1994 in Deutschland, im gleichen Jahr kehrte auch Zülfü Livaneli in die Türkei zurück.

4.2 Deutsch-türkische Interaktionen

Seit Ende der 1970er Jahre, als sich deutsche Musiker, Sozialpädagogen und Kulturmanager allmählich für das entstehende türkische Musikleben zu interessieren begannen, spielte die Auseinandersetzung mit Deutschen und dem Leben in Deutschland eine wachsende Rolle (siehe unten, Kapitel V). Lenkte der Militärputsch des Jahres 1980 den Blick der Migranten zunächst erneut auf die

¹²⁴ Zülfü Livaneli (1979/1981): *Ein Kind im Fegfeuer*, Berlin: Ararat. Ebenfalls auf deutsch erschien 1981 die Liedersammlung *Lieder zwischen Vorgestern und Übermorgen*, Berlin: Ararat, mit Übersetzungen von Yüksel Pazarkaya. Auf vielen seiner LPs, etwa der berühmten *Ada* (Pool, 1984), die in Bremen, Berlin und Stockholm aufgenommen wurde, wirkten zahlreiche internationale Studiomusiker mit.

¹²⁵ Nedim Hazar: Die Saiten der Saz in Deutschland / Almanya'da Sazin Telleri, in: Aytac Eryilmaz [DoMiT] & Mathilde Jamin [Ruhrlanmuseum] (Hg.): *Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei*, Essen: Klartext Verlag 1998, S.285-297; S. 23 nach Presse-Info vom 1. Januar 1989; MC *Yarınistan* (Nepa 039, Istanbul), LP *Morgenland / Yarınistan*, Eigelstein 2029, 1986; LP *One Day soon* (Pläne 88597, 1988);

¹²⁶ Interview mit Fuat Saka.

Türkei, so machte die Begegnung mit den neu nach Deutschland kommenden Flüchtlingen vielen auch bewusst, wie lange sie selbst bereits dort lebten und wie – vergleichsweise – gut sie sich orientiert und eingerichtet hatten. Aber auch die Erkenntnis, dass zumindest ihre Kinder dauerhaft in Deutschland leben würden, hatte zur Folge, dass sich das türkische Leben immer entschiedener in Deutschland einzurichten begann. Waren Migrantenvereine zuvor meist vor allem auf die Türkei ausgerichtet gewesen, so entstanden nun auch Organisationen mit stärker an Deutschland orientierten Zielen, Eltern-, Studenten-, Berufs-, Sport-, und Kulturvereine sowie erste Dachorganisationen, die sich um ein stärkeres politisches Gewicht in Deutschland bemühten, daneben aber auch Heimatvereine und religiöse islamische Organisationen.¹²⁷

In Duisburg beispielsweise entwickelte sich seit Ende der 1970er Jahre im Umfeld des städtischen »Internationalen Zentrums« ein reges deutsch-türkisches Musikleben. Der bereits zitierte, 1977 nach Duisburg gekommene Perkussionist Baytekin Serçe (Çetin) erzählt:

1977/78 war ich im Internationalen Zentrum, da bin ich neu geboren worden. [...] Der Leiter Wolfgang Esch hat mich gefragt: kannst du Trommelunterricht geben? Ich sagte: Nein, ich kann nur spielen. Aber dann habe ich doch zugestimmt. Ich habe Wolfgang gefragt, was er sich vorstellt: Perkussion und *saz*. Da habe ich einen Mann, den ich aus der Türkei kannte, Özer Şenay¹²⁸, Profimusiker, Komponist, schreibt auch Texte, arrangiert, den habe ich gefragt: »Hast du Lust, *saz*-Unterricht zu geben?« Er lebte in Istanbul, war aber damals gerade in Essen. [...] Das hat zwei Jahre gedauert, dann hatten wir die Idee für eine Gruppe, haben aber keine Leute gefunden. Am Anfang waren Ferdi Manik (Geige), Özay Senay und ich. Dann haben wir Frank kennengelernt und haben spontan die Gruppe *Tamam* gemacht, Saxophon: Frank Schilling und Bass: Willi Rüsberg. [...] 1983 haben wir eine Platte gemacht als *Ensemble Oriental*. [...] Später habe ich an der Volkshochschule Unterricht gegeben, 1987/88, und im Gefängnis Konzerte

¹²⁷ Ulrike Schöneberg (1992): *Gestern Gastarbeiter, morgen Minderheit: Zur sozialen Integration von Einwanderern in einem »unerklärten« Einwanderungsland*, Frankfurt am Main: Lang, S. 93ff.

¹²⁸ Ok (1994), S. 266-278.

organisiert. Zwei Jahre habe ich im Kinderheim und in einem Jugendzentrum gearbeitet.¹²⁹

Seit 1978 finanzierte das städtische Dezernat für Kultur und Bildung noch eine eigene türkischsprachige Zeitung *Merhaba*,¹³⁰ später auch einen Bus der Stadtbibliothek für türkische Literatur.

Ich habe damals mit jungen Leuten eine Arbeitsgruppe ›Zeitung machen‹ an der Volkshochschule als Kurs angeboten. [...] Wir haben eine Wohnung zur Verfügung bekommen, und das haben wir ›Türkisches Volksbildungszentrum‹ (*Türk Halk Eğitimi Merkezi*) genannt. Es gab Deutschkurse für Frauen, *saz*-Kurse für Jugendliche, Alphabetisierung. [...] Es gab Projekte wie Mesut Çobancaoğlu mit Frank Baier, oder die Flötistin Gaby Noeling und Mesut. Und 1981 eine *saz*-Gruppe aus Hüttenheim, die mit einer Rockgruppe aus Hamborn zusammengekommen ist. Vier- bis fünfhundert Jugendliche haben wir immer für die *saz*-Kurse zusammenbekommen, Leute aus der Umgebung. Dann gab es das *Orient-Ensemble* mit Çetin. [...; zu dem Namen der Gruppe siehe unten, S. 390ff.] Die Gruppe AFIR (›Anatolische Folklore im Ruhrpott‹) ist auch so entstanden. Deren Leiter Hüseyin Tercan kam über Verwandte zu uns: sie wüssten jemand, der Islamwissenschaften studiert. Wir hatten damals 44 Lehrer angestellt und ihn als Theologen. [...] Jedes Mal, wenn diese 30 bis 40 Lehrer in der Türkei waren, haben sie je ein *saz* mitgebracht – damals gab es in Duisburg ja noch keinen türkischen Musikladen. Wir hatten als Projekt schließlich über 70 *saz*.¹³¹

1988 entstand im Rahmen des »Internationalen Zentrums für Jugend und Kultur Kiebitz« in Duisburg-Hamborn die Gruppe *Windrose / Rüzgar Gülü*, treibende Kräfte dabei waren Sabri Uysal, Karl Adamek und Peter Bursch, Autor zahlreicher Lehrbücher für Gitarre.¹³² Ein Überblicksartikel über die türkische Musiklandschaft von Duisburg aus dem Jahr 1985 erwähnt neben einigen wei-

¹²⁹ Interview mit Baytekin Serçe.

¹³⁰ *Zeitung Merhaba – Duisburg için Aylık Gazete*, Hrsg: Stadt Duisburg, Dezernat für Kultur und Bildung, Projekt Mobiles Informations- und Beratungszentrum für türkische Familien der VHS, Redaktion: Fakir Baykurt, Tayfun Demir, Ercan Karakas (AWO), dann nur noch Tayfun Demir, Nullnummer am 29. 10. 1978. Später mit dem Untertitel »Informationen für Türkische Leser aus der Stadtbibliothek Duisburg«.

¹³¹ Interview mit Tayfun Demir, damals Redakteur der Zeitung, heute Leiter der türkischen Abteilung der Stadtbibliothek Duisburg.

¹³² LP *Windrose / Rüzgar Gülü* (Pläne, 1988) u. a. mit Liedern wie *Die Mohrsoldaten* oder *Üsküdarı gideriken*.

teren Musikern¹³³ das Exil-Kulturbüro mit Birger Geesthuisen, das Konzerte in Nordrhein-Westfalen organisiert.¹³⁴

Vergleicht man die Dokumentation türkischer Musik in Deutschland von Dorothee Fohrbeck aus dem Jahr 1983 mit der acht Jahre zuvor erschienenen (siehe oben, Seite 45), so wird deutlich, wie sehr dieses Musikleben mittlerweile angewachsen war.¹³⁵ Auch begannen sich in den 1980er Jahren erste deutsche Musikpädagogen mit den Konsequenzen der Migration für den Musikunterricht zu beschäftigen (siehe Kapitel V, Abschnitt 3.1). Weiterhin erschienen 1979 und 1985 die ersten musikethnologischen Betrachtungen des türkischen Musiklebens in Deutschland.¹³⁶

Längst hat sich die Mehrheit der deutschen Türken seither bewusst dafür entschieden, dauerhaft in Deutschland zu bleiben.¹³⁷ Beinahe zwei Drittel aller Türken leben bereits seit mindestens zehn Jahren in Deutschland – wobei diese

¹³³ Die *saz*-Spieler Hüseyin Akdemir und Necati Teyhani, der Perkussionisten Hasan Kızıltan. Mit den Volksliedforschern Hamdi Tanes und Sabri Uysal (Interview mit Sabri Uysal; Kassette Sabri Uysal: *Dosttan Dosta*, Bayar, ca. Ende 1980er Jahre) waren Anfang bzw. Mitte der 1980er Jahre weitere Volksmusiker aus der Türkei nach Duisburg gekommen, etwa gleichzeitig bildete sich um den *ud*-Spieler Mehmet Eyripala und den Geiger Sezgin Emdir eine kleine Gruppe für traditionelle türkische Kunstmusik (Interview mit Mehmet Eyripala).

¹³⁴ Unter anderem einen Duo-Auftritt des *saz*-Spielers Talip Özkan (Paris) mit dem Perkussionisten Burhan Öçal (Zürich). Gerd Rataj (1985): Die Entwicklung des Musiklebens einer westdeutschen Industriestadt dargestellt am Beispiel Duisburg, in: WDR (Hrsg.): *Rheinisches Musikfest 1985 Duisburg*. Duisburg, S. 6-65. LP *Musik in Duisburg – Folge 3. Lieder der Völker*. (Mondo Sonic, 1990, u. a.: Mesut Çobancoğlu und Frank Baier: *Die Hoffnung leben / Umudu Yaşamak* von der LP *Warum seufzt du, Wasserrad...?*; *Windrose: Esmerim* von der LP *Rüzgar Gülü – Windrose*, Pläne, 1988; Hamdi Tanes: *Dost Olalım*, aufgenommen Herbst 1987 im Tonstudio ›Askim‹, Duisburg. CD *The Other Side of Turkey. Contemporary Music* (Feuer und Eis, 1991, Aufnahmen von Bülent Ortaçgil & Erkan Ogur; Mozaik; Bulutsuzluk Özlemi, produziert von Birger Geesthuisen); CD Mustafa Kandirali & Ensemble: *Caz Roman. Turkey* (Network, 1992, aufgenommen beim WDR, 4. Juni 1984, sowie in Düsseldorf, 3. Juni 1984).

¹³⁵ Neben den *gurbetçi*-Liedern werden die vor allem von türkischen Arbeiter- und Lehrervereinen organisierten Musik- und Folkloregruppen genannt, außerdem erstmals eine semi-professionelle und professionelle türkische Musikszene sowie Rockmusik. Daneben werden zahlreiche Musiker tabellarisch aufgeführt, ebenfalls deutlich mehr als noch 1975. Dorothee Fohrbeck (1983).

¹³⁶ Baumann (1979); Baumann (1985); Reinhard (1987).

¹³⁷ 1993 waren es bereits bereits 83 % (Şen, Goldberg, 1994, S. 32).

Quote durch hier geborene Kinder unter zehn Jahren noch gedrückt wird.¹³⁸ Die Kenntnis der deutschen Sprache ist heute durchweg besser als noch vor zehn oder zwanzig Jahren,¹³⁹ und insbesondere jüngere Türken finden sich heute in Deutschland längst in allen Berufen und Lebensbereichen, mehr oder weniger gleichberechtigt neben anderen Deutschen. Die oben beschriebene Haltung der ersten Einwanderergeneration, das gesamte Einkommen für die Rückkehr zu sparen, hat einer wachsenden Konsumhaltung Platz gemacht. Zunehmend wird das Ersparte der ersten Generation eben nicht in der Türkei investiert, sondern in Deutschland zu Gunsten der jüngeren Generation. Etwa 47 000 türkische Unternehmen existieren heute in Deutschland, ihr Umsatz beläuft sich auf 41,4 Milliarden DM.¹⁴⁰

Dabei wird jedoch eine Identität als ›Deutsche/r‹ nicht zuletzt durch die häufigen Erfahrungen von Diskriminierung, Ausgrenzung oder sogar offener Ausländerfeindlichkeit verhindert.¹⁴¹ Die Brandanschläge von Mölln (1992) und Solingen (1993) wirkten als kollektive Schlüsselereignisse, ebenso Wahlergebnisse in den neuen Bundesländern, bei denen rechtsradikale Parteien mit ausländerfeindlichen Parolen in die Länderparlamente einzogen. Bis heute empfinden die weitaus meisten Berliner Türken das Umland der Stadt als für sie persönlich derart gefährlich, dass sie ohne zwingenden Grund niemals dorthin

¹³⁸ Die Ausländerbeauftragte des Senats von Berlin (2000), S. 14.

¹³⁹ Bei einer Repräsentativuntersuchung 1995 zeigten 39 % der befragten Türken gute bis sehr gute deutsche Sprachkenntnisse, bei den Unter-24-Jährigen sogar zwei Drittel (Mehrländer, 1996, S. 269ff., S. 272). Bei der Frage nach Sprachkompetenz im Alltag gaben an, keine Probleme beim Einkaufen zu haben: 93,7 %, den Anforderungen am Arbeitsplatz gerecht zu werden 87 %, sich auch in der Freizeit mit Deutschen unterhalten zu können 86,8 %. Bei Jugendlichen war die Sprachkompetenz durchweg höher (Mehrländer, 1996, S. 284ff.). Münz, Seifert, Ulrich (1997b), S. 101. Auch bei einer telefonischen Umfrage unter 1000 Berliner Türken zwischen 16 und 25 Jahren wiesen nach Einschätzung der Interviewer 78,1 % gute Deutschkenntnisse auf – bei einer ähnlichen Umfrage im Jahr 1985 mussten noch 40 % der Interviews auf türkisch geführt werden (Ausländerbeauftragte, 1997, S. 5).

¹⁴⁰ Untersuchung zur Wirtschaftskraft der türkischen Erwerbsbevölkerung in der Bundesrepublik Deutschland, in: *Berichte des Zentrums für Türkeistudien* (1998c), S. 32, zitiert nach: Bericht der Beauftragten der Bundesregierung für die Belange der Ausländer (2000), S. 151.

¹⁴¹ In der Heitmeyer-Studie etwa gaben 33 % der befragten türkischen Jugendlichen in Nordrhein-Westfalen an, in einer Diskothek bereits Diskriminierung erfahren zu haben (Heitmeyer, 1997, S. 54). Ülger Polat (1998): *Soziale und kulturelle Identität türkischer Migranten der zweiten Generation in Deutschland*. Hamburg: Kovac, S. 27-31.

fahren. Aber auch die Tatsache, dass die Arbeitslosigkeit seit Jahren unter Ausländern doppelt so hoch ist wie unter Deutschen¹⁴², führt langfristig zu Bitterkeit und Ablehnung des deutschen Staates. Die Idealisierung der Türkei ist in diesem Sinne auch als eine Art innerer Schutz gegen die Ablehnung durch die deutsche Gesellschaft zu sehen.

5 Transstaatliche Verbindungen

5.1 Reisen

Der Anwerbestopp im Jahr 1973 hatte die Migration zwar mittelfristig gebremst, keineswegs jedoch beendet. Auch weiterhin kamen Flüchtlinge oder Gaststudenten aus der Türkei nach Deutschland, während ehemalige ›Gastarbeiter‹ der ersten Generation in die Türkei zurückkehrten. Junge Türken heirateten in der Türkei und brachten ihre Ehepartner nach Deutschland. Seit Anfang der 1980er Jahre versuchte die Bundesregierung, den Familiennachzug zu unterbinden (1981 wurde das Höchstalter für den Familiennachzug auf das vollendete 16. Lebensjahr herabgesetzt sowie der Ehegattennachzug eingeschränkt) und Türken zur Rückkehr in die Türkei zu bewegen. 1983/84 bot Deutschland Türken, die in ihre Heimat zurückkehrten, eine Starthilfe von 10 500 DM plus 1 500 DM je Kind.¹⁴³ In Deutschland blieb die Größe der türkischen Bevölkerungsgruppe in den achtziger Jahren nahezu konstant, seit einigen Jahren steigt sie infolge des Geburtenüberschusses leicht an. Noch zwischen 1990 und 1998 kamen 640 000 Menschen aus der Türkei nach Deutschland, während gleichzeitig 390 000 in die Türkei abwanderten.¹⁴⁴ In Deutschland wurde die Struktur der türkischen Gesellschaft damit immer komplexer.

¹⁴² 1998 lag die Arbeitslosigkeit unter Türken bei 24,2 %, bei einer allgemeinen Arbeitslosenquote von 9,8 % (Zentrum für Türkeistudien, 1998c, S. 159).

¹⁴³ Bundesweit kehrten im Jahr 1983 immerhin tatsächlich 100 388 Migranten in die Türkei zurück, im folgenden Jahr sogar 213 469. Für die meisten Rückkehrer erwies sich diese Entscheidung jedoch als Fehler, die eine dramatische wirtschaftliche Verschlechterung nach sich zog. Gut vier Fünftel verdienten bald weniger als ein durchschnittlicher türkischer Industriearbeiter, und mitgebrachte Ersparnisse aus Deutschland waren bald aufgebraucht. Die Zahl der Rückkehrer ging daher rasch wieder zurück: 1985 waren es nur noch 60 641, 1986 nur 37 666. Zentrum für Türkeistudien (1992), S. 1.

¹⁴⁴ Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen (1999), S. 58f.

Ohnehin wäre es ein grobes Missverständnis, Migration als einmalige Reise-Phase von einem Herkunftsland in ein Zielland aufzufassen, eine Phase, nach deren Abschluss die Migranten, abgeschnitten von ihrem Herkunftsland, im Zielland eine eigendynamische Weiterentwicklung, oder gar ihre allmähliche Assimilierung erlebten. Migration bedeutet vielmehr den Beginn einer stetig anwachsenden Reisetätigkeit. Bereits die meisten der ersten selbständigen ›Migranten‹-Läden der 1970er Jahre widmeten sich der Verbindung in die Türkei: Reisebüros, die Flüge in die Türkei verkauften, oder Geschäfte für Lebensmittel, aber auch für Kleidungsstücke oder Einrichtungsgegenstände aus der Türkei, die in deutschen Geschäften zunächst nicht zu bekommen waren. Heute haben alle großen Banken, aber auch alle politischen, sozialen und wirtschaftlichen Organisationen der Türkei Vertretungen in Deutschland. Für die Türkei ist Deutschland der wichtigste Handelspartner, wenn auch umgekehrt die Türkei für Deutschland lediglich an 20. Stelle steht.¹⁴⁵

Seit den 1970er Jahren machte sich alljährlich im Sommer ein Großteil der türkischen Bevölkerung Deutschlands auf die Reise, um möglichst den gesamten Jahresurlaub am Stück in ihrem Dorf oder ihrer Stadt in der Türkei zu verbringen. Ayşe Çağlar hat ausführlich die Rolle des alljährlichen Sommerurlaubs in der Türkei (*izin*, wörtlich ›Erlaubnis‹, dann auch ›Beurlaubung‹, ›Urlaub‹) vor allem für die erste Generation beschrieben, nach dem oft der gesamte Jahresablauf ausgerichtet ist.¹⁴⁶ Noch immer kommt während des Sommers praktisch das gesamte gesellschaftliche und geschäftliche türkische Leben in Deutschland zum Erliegen. Nach einer Untersuchung des ›Zentrums für Türkeistudien‹ verbrachten im Jahr 1993 knapp 600 000 deutsche Türken ihren Urlaub in der Türkei, knapp 100 000, vor allem jüngere zogen es aber bereits vor, nach Italien oder Spanien zu reisen.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Im Jahr 1997 gingen 19,8 % aller türkischen Exporte nach Deutschland, 15,8 % der Importe kamen dort her. 787 deutsche Firmen waren in der Türkei präsent (Faruk Şen, Çiğdem Akkaya, Yasemin Özbek (1998): *Länderbericht Türkei*, Darmstadt: Primus, S. 99f.).

¹⁴⁶ Çağlar (1994), S. 62-65.

¹⁴⁷ Zitiert nach: Faruk Şen (1994): Die potentiellen Ethnotouristen, in: *Die Tageszeitung*, 9.7.1994. Bei einer Befragung von 550 türkischen Berlinern im Alter von über 18 Jahren im Jahr 1999 gaben 62,9 % – also knapp zwei Drittel – an, mindestens einmal jährlich in die Türkei zu reisen. Bei einer gleichartigen Befragung 1993 waren es noch 78 % gewesen.

Flüge von Deutschland in die Türkei waren von Anfang an außerordentlich preisgünstig und sind es bis heute geblieben. Ein Flug Berlin-Istanbul war je nach Saison und Fluglinie manchmal bereits für knapp über 200 DM [100 €] zu bekommen, die Flugzeit dauert etwa zweieinhalb Stunden, mit Einchecken und Fahrt zum Flughafen also nicht länger als etwa eine Autofahrt von Berlin nach Frankfurt am Main. Und auch umgekehrt kommen Geschäftsleute, Künstler oder Politiker aus der Türkei regelmäßig nach Westeuropa, bleiben hier einige Stunden, Tage oder auch viele Wochen. Viele fliegen privat für Kurzbesuche zwischen beiden Ländern hin und her, für ein buntes Wochenende, für Geschäftsgespräche oder zu Familienfesten wie Hochzeiten oder Beerdigungen. Türkische Pensionäre aus Deutschland pendelten regelmäßig im Sechsmonatstakt zwischen beiden Staaten (bis Ende der 1990er Jahre durften sie nicht länger außerhalb Deutschlands bleiben, ohne ihre Aufenthaltsgenehmigung zu verlieren). Und auch Musikaufnahmen im Zusammenhang mit der Produktion von Musikkassetten (siehe unten, Kapitel II, Abschnitt 4) sind meist mit erheblichen Reiseaktivitäten in beide Richtungen verbunden, weil entweder Studio Musiker nach Deutschland eingeflogen werden oder umgekehrt die Solisten und Gruppen aus Deutschland für ihre Aufnahmen nach Istanbul reisen. Alle großen Musiker der Türkei, welcher Stilrichtung auch immer, treten regelmäßig in Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern auf, ebenso viele weniger bedeutende. Für Musiker in der Türkei ist es heute eine beinahe selbstverständliche Option, für eine gewisse Zeit nach Deutschland zu gehen. Irgend jemand in der Verwandtschaft, Landsmannschaft oder im Bekanntenkreis kennt beinahe in jedem Fall jemanden, der Kontakte, Jobs als Musiklehrer oder Auftritte vermitteln kann. Und auch umgekehrt ist es für türkische Geschäftsleute oder Vereine in Deutschland eine alltägliche, einfache und billige Selbstverständlichkeit, bei Bedarf Musiker, welcher Art auch immer, für kürzere oder längere Zeit, aus der Türkei nach Deutschland zu holen.

Verstärkt wird der vielfältige direkte Austausch durch den stetigen Ausbau der Massen- und Kommunikationsmedien. Bereits in den 1980er Jahren begann das Fernsehen mit einem Boom türkischer Videos und Videotheken in den

In beiden Fällen waren es insbesondere ältere Türken, die überhaupt und zudem häufiger reisten (Die Ausländerbeauftragte des Senats von Berlin, 2000, S. 21f.).

Mittelpunkt türkischer Haushalte zu rücken. Nach einer Umfrage besaß Mitte des Jahres 1982 jeder dritte türkische Haushalt in Deutschland einen Videorekorder – dagegen nur jeder zwölfte deutsche.¹⁴⁸ Im Jahr 1984 bestanden allein in Berlin etwa einhundert türkische Videotheken, davon etwa die Hälfte Mischbetriebe (Reisebüros, Lebensmittelgeschäfte etc.), hinzu kam ein erheblicher Schwarzmarkt mit Raubkopien.¹⁴⁹ Bis in die zweite Hälfte der 1980er Jahre stieg der türkische Videokonsum in Deutschland offenbar weiter an, um dann ab etwa 1988 rasch wieder abzunehmen. Ursache für den Rückgang waren steigende Anschlussquoten an das Kabelnetz sowie die Möglichkeit zum Empfang weiterer Sender über Satellit (siehe unten).¹⁵⁰ Populär waren in dieser Zeit offenbar besonders *arabesk*-Filme, dramatisch-tragische Liebes- und Trennungsgeschichten mit *arabesk*-Musik und Abenteuer- sowie religiöse Filme verschiedener Art, deren Angebotsbreite alle übrigen Sparten deutlich überstieg.¹⁵¹ Auch heute, nach dem Ende praktisch aller türkischer Videotheken in Deutschland spielen Videos noch immer eine gewisse Rolle, vor allem als islamisches Erziehungs- und Propagandamedium, mit Lehrfilmen für Kinder und Jugendliche, Eigenproduktionen von religiösen Organisationen mit Koranlesungen, Predigten, Vorträgen, Reden, Diskussionen usw. Ihre Rolle als Massenmedium jedoch haben kommerziell ausleihbare Videofilme aus der Türkei verloren, in einer Umfrage in Berlin gaben Mitte der 1990er Jahre nur noch 6 Prozent der Befragten an, mehrmals wöchentlich Videofilme zu sehen.¹⁵²

Heute ist praktisch jedes – einst noch so entlegene anatolische Dorf – von Deutschland aus telefonisch erreichbar. Es ist bezeichnend, dass es gerade private westeuropäische Telefongesellschaften waren, die sich seit Beginn der

¹⁴⁸ Video Sahibi Türklerin Oranı Almanların 4 Misli, in: *Hürriyet*, 28. 8. 1982, zitiert nach Kleff (1984), S. 229.

¹⁴⁹ Otfried Jarren (1986): *Video im Alltag türkischer Migrantenfamilien. Untersucht am Beispiel Berlin (West)*, Magisterarbeit am Fachbereich Kommunikationswissenschaften der Freien Universität Berlin, Berlin, S. 107.

¹⁵⁰ Um 1990 bestanden in ganz Nordrhein-Westfalen noch immer ca. 300 türkische Videotheken, davon einhundert reine Videotheken, die übrigen wiederum Mischbetriebe. Zentrum für Türkeistudien (1993): *Konsum von Videofilmen innerhalb der türkischen Bevölkerung Nordrhein-Westfalens mit besonderer Berücksichtigung von Videofilmen mit islamisch-fundamentalistischem Inhalt*, in: *ZfT aktuell*, Nr. 1, Essen, S. 3f.

¹⁵¹ ebd., S. 6.

¹⁵² Mohr (1996), S. 469.

Deregulierung des Kommunikationsmarktes als erste ›nichttürkische‹ Branche durch gezieltes ›ethnisches Marketing‹ um türkische Kunden in Deutschland bemühten.¹⁵³ Hinzu kommt seit einigen Jahren mit wachsender Bedeutung das Internet.

5.2 Musikkassetten-Import

Die für Musik und Musikleben wichtigste transstaatliche Verbindung in die Türkei stellen die umfangreichen Importe türkischer Tonträger nach Deutschland dar. Obwohl gerade in Deutschland CDs mittlerweile deutlich aufgeholt haben, wird türkische Musik hier wie dort noch immer überwiegend in Form der wesentlich preisgünstigeren Kassetten gekauft.¹⁵⁴ Die Produktion von Schallplatten wurde in der Türkei in den 1970er Jahren eingestellt, noch in den 1960er Jahren allerdings wurden sowohl in der Türkei als auch in Deutschland noch türkische 45-UpM-Schallplatten und große 8"-Kassetten verkauft.¹⁵⁵ Heute verfügen die weitaus meisten türkischen Haushalte in Deutschland über einen Kassettenspieler, etwas mehr als deutsche Haushalte und deutlich mehr als Haushalte in der Türkei.¹⁵⁶ Seit Beginn der Migration entwickelte sich da-

¹⁵³ Süzan Gülfirat (1998): Zielgruppe: Türken. Die deutsche Werbeindustrie entdeckt »Ethno-Marketing«, in: *Der Tagesspiegel*, 14.8.1998. Nach Angaben des Münchner Werbeagenten Bülent Tulay telefonieren türkische Haushalte etwa doppelt so viel wie deutsche (Ulrich Noller, 2000: Mit Erfolgimage, Interview mit Bülent Tulay, in: *Die Tageszeitung*, 19. 6. 2000). Attila Çiftçi, Geschäftsführer der Berliner Werbeagentur ›Beys Marketing & Media‹ erklärte in einem Interview: »Türkische Haushalte haben meist Telefonrechnungen um 300 DM im Monat, und schätzungsweise jeder zweite Türke in Deutschland besitzt ein Handy« (Britta Petersen, 1999: »Total auf dem Konsumtrip«. Deutsche Unternehmen entdecken die Türken als Kundschaft – Ethnisches Marketing gefragt, in: *Berliner Morgenpost*, 5.12.1999).

¹⁵⁴ 1998 produzierte der größte Tonträgerproduzent in der Türkei ›Raks‹ 85,6 Millionen Tonkassetten, aber nur 3,8 Millionen CDs, 1997 waren es 129,8 bzw. 2 Millionen (Bundesinstitut für Außenhandelsinformation 1999: *Türkei – Von der Musikkassette zur CD*).

¹⁵⁵ 8"-Kassetten der Kölner Firma ›Türküola‹ in den Beständen des DoMiT: *Bariş Manço 2; Zeki Müren 2; Ahmet Özhan; Ne□e Karaböcek 4; Mürüvvet Kekili; Cem Karaca 1; Gönül Yazar 4*. Mit der Umstellung des Marktes auf Kassetten endete die bis dahin herrschende Dominanz ausländischer Schallplattenfirmen, und es kam zu einer lawinenartigen Öffnung des Marktes: 1966 bestanden in der Türkei 20-30 Plattenfirmen, 1987 waren es 120, 1995 knapp 500 (Peyami Çelikcan (1996): *Müziği seyretmek*, Ankara: Yansima, S. 105).

¹⁵⁶ Nach einer Untersuchung des Meinungsforschungsinstituts ›Forsa‹ unter Berliner Türken im Jahr 1996 besaßen 87 % aller türkischen Haushalte einen Kassettenspieler, 84 % ein

her ein heftiger Konkurrenzkampf um den Import und Vertrieb von Musikkassetten aus der Türkei. Bereits 1963 gründete Yılmaz Asöcal in Köln die Kassettenfirma ›Türküola‹, die jahrzehntelang den deutschen Markt beherrschte. Daneben entstanden im Laufe der 1970er und 1980er Jahre überall in Deutschland kleinere und kleinste türkische Kassettenfirmen. Unter den zahllosen Musikkassetten im Archiv des ›Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei‹ (DoMiT) in Essen fand ich – fast durchweg undatierte – Kassetten folgender, damals in Deutschland ansässiger türkischer Firmen: ›Melodi‹ (München¹⁵⁷), ›Net Ses‹ (Frankfurt am Main¹⁵⁸), ›Güra‹ (München¹⁵⁹), ›Kopuz‹ (München¹⁶⁰), ›Aşkın‹ (Duisburg¹⁶¹), ›Kervan‹ (West-Berlin¹⁶²), ›Burak‹ (Frankfurt¹⁶³), ›Bayar‹ (Köln¹⁶⁴), ›Ercan‹ (Kornwestheim¹⁶⁵), ›Meltem‹ (Hildesheim¹⁶⁶) sowie ohne genauere Angaben zum Firmensitz ›Seda‹¹⁶⁷, ›Gülses‹, ›Kale‹, ›Nurses‹, ›Güvercin‹¹⁶⁸ und ›Sönmez‹¹⁶⁹. 45-UpM-Schallplatten stellten her bzw. vertrieben: ›Türkofon‹ (Köln¹⁷⁰), ›Türküola‹ (Köln¹⁷¹), ›Mehtap‹ (München¹⁷²), ›Reza‹ (München¹⁷³), ›Tüfon‹

Radio, 54 % einen CD-Player (Mohr, S. 467). Dagegen betrug die Ausstattungsrate bei Kassettenspielern und Radiogeräten in der Türkei 60 %, bei CD-Playern nur 10 % (Schätzung des führenden Herstellers von Braunwaren in der Türkei, Vestel, zitiert nach dem Bericht des Bundesinstituts für Außenhandelsinformation, 2000). Zum Vergleich: Geräte der Unterhaltungselektronik in deutschen Haushalten im Jahr 1996: Mindestens einen CD-Player hatten 34,2 %, mindestens einen Kassettenspieler 80 % (Heinz-Wilfried Burow 1998: *Musik, Medien, Technik: Ein Handbuch*, Laaber: Laaber, S. 65).

¹⁵⁷ Ceylan: *Önemli Değil*.

¹⁵⁸ Mazlum Ali: *Kaldım Buralarda*.

¹⁵⁹ Bedia Akartürk: *Vur ki Ölem Ben*; Ali Seven: *Öpmek Geldi İçimden*; Naci Tanrıyar: *Ayrılmayız Biz*.

¹⁶⁰ *Kırmızı Güller* (›Kopuz Music Production‹, aufgenommen in ›Studio E‹, Berlin).

¹⁶¹ *Gurbetçinin Dilekleri 90*.

¹⁶² Kâmuran Tan; Emel Güney; Halet Aktaş; Birsen Birses.

¹⁶³ Mustafa Gül: *Kime ne dersin / Geldik Almanya'ya*.

¹⁶⁴ Ali Avaz: *Para para*.

¹⁶⁵ Ali Avaz: *Kir Atına Bin Gel Süleyman*.

¹⁶⁶ Plakatwerbung für eine Kassette: Hasan Savcı: *Mavisim*.

¹⁶⁷ Adil Kaynarca: *Adil Kaynarca*.

¹⁶⁸ Asır Özek: *Yığıdın Türküüsü*.

¹⁶⁹ Asuman Cevikkalp: *Abdonun Mezari*; Ihsan Güneş: *Ihsan Güneş*; Hüseyin Polat: *Hüseyin Polat*.

¹⁷⁰ Beispielsweise zahlreiche Kassetten von Metin Öztürk oder Yüksel Özkasap (siehe Anhang 5).

¹⁷¹ Etwa die Platten von Cem Karaca (siehe oben, Fußnote 110).

(Essen¹⁷⁴) und ›Areg Ses‹¹⁷⁵. Die meisten dieser Firmen dürften eher kurzzeitig bestanden haben, und auch nur mit lokaler Reichweite. Hinzu kommen schließlich Eigenproduktionen von Künstlern.¹⁷⁶

Üblicherweise importierten solche Firmen mehr oder weniger legal einzelne Kassetten, vervielfältigten sie in Deutschland und verkauften sie in türkischen Geschäften.

Früher konnte man die Kassetten nur über den Zoll (von hundert Prozent) nach Deutschland bringen, deshalb haben sie immer hier produziert. Sie haben die Rechte der Kassetten in der Türkei gekauft und sie hier kopieren lassen.¹⁷⁷

Bundesweite Verbreitung erreichten nur wenige Großvertriebe, insbesondere ›Türküola‹ in Köln¹⁷⁸, ›Uzelli‹ in Frankfurt am Main¹⁷⁹ und ›Minareci‹ in München.¹⁸⁰

¹⁷² Perihan Yıldız: *Perihan Yıldız*; Aysel Karagül: *Aysel Karagül*; Şenay □en: *Şenay □en*; Nur Yılmaz: *Nur Yılmaz*; Yavuz Hoşses: *Bana bir söz verdide kaçtı*.

¹⁷³ Zeki Müren: *Aşkın Sırrı Bilinmez* (Reza, ca. 1970er); Müslüm Canbeyli: *Amman Neden*.

¹⁷⁴ Yıldız Hülya Ayar: *Zehirli Aşk*.

¹⁷⁵ Asuman Cevikkalp: *Alamanya'ya Gidiyorum Mehmedim / Dağlar dağlar*.

¹⁷⁶ Im Bestand von DoMiT beispielsweise: *Hüseyin Özden*, Eigenproduktion, aufgenommen im ›Koch Impuls Tonstudio‹, Hamburg 1986; *Elaziğ ve Artvin oyun havaları. Halk Kültür Merkezi ve Bavyera Türk Kadınlar Birliği* (Bleistiftvermerk: 1981 München); Ayfer Pekdemir: *Alın Yazım* (Eigenvertrieb, o. J., aufgenommen im Studio ›Naps‹, Kraichtal); A. Hadi Öztürk: *Sıra Sende* (Öztürk, Hamburg).

¹⁷⁷ Interview mit Erdem Eraslan (Çağdaş Müzik).

¹⁷⁸ Im Bestand von DoMiT beispielsweise: *Nezahat Bayram*; *Nuri Sesigüzel*; Hakan Korkmaz: *Birak Gururu*; Ali Demirhan: *Mayre Suyu Gidiyor*; Ethem Açar: *Merhaba Dostlar*; Bayram Şençalar: *Konyalı Kız*; *Turan Akar 1*; Ali Avaz: *Pembe Dünya* sowie zahlreiche Kassetten von Yüksel Özkasap, der Ehefrau des Besitzer Yılmaz Asöcal's (siehe Anhang 5). – Bemerkenswert ist die Gestaltung einiger früher ›Türküola‹-Kassetten, auf denen der Star vor einem demonstrativ westeuropäischen Hintergrund zu sehen ist, den Alpen (*Ferdi Tayfur 1*), dem Züricher See (*Orhan Gencebay 2*) oder in Venedig (*Hayri Şahin 3*). Die meisten Fotos allerdings sind geographisch und kulturell undefinierbar und neutral.

¹⁷⁹ Im Bestand von DoMiT: Ne□e: *Senin derdin neden*; Ayla Gürses: *Takvim Yaprakları*; Güler Durucan: *Gitme Nazım*; Hüseyin Karataş: *Hüseyin Karataş*; Mukadder Duyarlar: *Gel benim / Gurbet Kusum*; Mihrican Bahar: *Bulamadım*; Garip Ünlü: *Kaderin Yüzüne*; Hilmi Altınses: *Kalbim Kırık*; Yaşar Çorbacıoğlu: *Yaşar Çorbacıoğlu*; Abdullah Papur: *Hele gurban gurban*.

¹⁸⁰ Interview mit Aydin Uçmak, Leiter von Minareci. Im Bestand von DoMiT u.a. zahlreiche Kassetten von Ali Avaz (siehe Anhang 5).

AKBAŞ MÜZİK SUNAR
 Tel.: 0208-995 73 65 / 4 * Fax: 0208-995 73 66 * Zehntweg 157 * 45475 MÜLHEIM

AZER BULBUL KÖR KURSUN
 SANA YALAN GELEBİLİR

SEZAR ÇAĞDAŞ KÖMÜR GÖZLÜM
 NERELER ETTİN

SEVAL YAVUZ Biter Birgün

TURGUT NE YERSİN ? / Sıra Sendel...

ANKARALI YASEMİN Cepten Ara Beni

HAKKI BULUT DİNET

ALİŞAN "Varya"

RABBİM Devran Çağlar

SONGÜL KARLI Yalan / Koca Dünya

TÜRKÜ Adı Türkü
 Değlere Gömün Beni

KAMİL SÖNMEZ

SİBEL

CENGİZ COŞKUNER

HAFTAYA

METİN ŞENTÜRK

YENİ KASETİ

Yalnızlar Rıhtımı
UMİT BESEN

SENDE VÜR

KARADENİZ TÜRKÜLERİ
 Bana göz kulak ol

Bütün KASETLERİMİZİ size en yakın KASETÇİNİZDEN temin edebilirsiniz. AKBAŞ MÜZİK Merkez satışları toptandır.

Anzeige in der *Hürriyet* vom 2. Juni 1999: Neue Kassetten im Vertrieb von (Mülheim an der Ruhr). In Deutschland lebten zum Zeitpunkt des Erscheinens (von links nach rechts): Azer Bulbul (Dinslaken), Sezar Çağdaş (Oberhausen) und Seval Yavuz (Hamburg).

Veränderte Zollbestimmungen führten dann Anfang der 1990er Jahre zu neuen Importverfahren, bei denen auf die Produktion in Deutschland vollständig verzichtet wurde. Bereits Ende der 1980er Jahre hatte jedoch ›Minareci‹ die Produktion eingestellt – heute existiert nur noch ein gleichnamiger Kassettenladen am Münchner Hauptbahnhof –, ›Uzelli‹ hatte seine Geschäftstätigkeit ganz auf die Türkei verlagert. Von den zahlreichen kleineren Produzenten und Vertrieben überlebte unter den verschärften Konkurrenz- und Kostendruck ohnehin kaum einer bis Mitte der 1990er Jahre.

Im Zusammenhang mit diesen Entwicklungen bot auch eine großzügig angelegte Lagerhaltung keine Garantie für ökonomischen Erfolg:

In Frankfurt gibt es den Kassettenladen ›Burak‹, die haben ein Lager von einer Million Kassetten. Der Besitzer will das jetzt verkaufen, weil die Miete zu hoch ist. Er hat kein Einkommen von den Kassetten, sondern verdient nur durch sein Reisebüro. Die Fabrik in der Türkei hat die Preise erhöht, die Kassettenfirmen aber hatte davor die Kassettenpreise herabgesetzt. Jetzt

kosten zwei bis drei Kassetten in der Türkei drei DM, und sie haben jetzt vielleicht fünf Pfennig Gewinn pro Kassette, das bringt überhaupt nichts.¹⁸¹

Mit dem Verkauf von ›Türküola‹ (Köln) und ›Aşkın‹ (Duisburg) an die Mühlheimer ›Akbaş‹ 1989 wurde endgültig ein Übergang zu einer neuen Generation von Kassettenvertrieben in Deutschland vollzogen.

Heute gelangen Kassetten aus der Türkei über nur noch vier Großvertriebe nach Deutschland: der größte ist ›Akbaş‹, daneben existieren ›Devran‹ in Dortmund, ›Destan‹ in Esslingen sowie der kleinere ›Star‹ in Duisburg.¹⁸²

Die Kassetten kommen vom Flughafen hierher, dann haben wir acht bis zehn Lieferwagen, die in ganz Deutschland herumfahren. Dienstag beispielsweise fahren wir nach Köln, Mittwoch vielleicht nach Gelsenkirchen und so weiter. Jeder Fahrer hat seine eigene Route. Es werden keine zentralen Verteiler beliefert, sondern die einzelnen Läden direkt. Zahlen, wieviele Läden es in Deutschland gibt, wissen wir nicht! Bestimmt drei- bis vierhundert, wenn nicht noch mehr. Aber spezielle türkische Musikläden gibt es nur sehr wenige.¹⁸³

In regelmäßigen Anzeigen in Tageszeitungen wie *Hürriyet* oder *Sabah* informieren die Vertriebe über neu in Deutschland erhältliche Kassetten, neue Kassetten sind darin mit dem Hinweis *çikti!* (›erschieden‹) gekennzeichnet (siehe Abbildung 7).

Typisch für den Kassetten-Einzelhandel in Deutschland sind die zahllosen sogenannten ›Import-Export‹-Läden, wo Kassetten und CDs neben Elektrospielzeug, Gardinen, Plastikblumen und Porzellan verkauft werden. Erst seit Mitte

¹⁸¹ Interview mit Erdem Eraslan (›Çağdaş Müzik‹).

¹⁸² Hinzu kommt, dass Türkeireisende häufig auch direkt Kassetten für den persönlichen Gebrauch aus der Türkei mit nach Deutschland bringen. Unter den 336 von Sabri Uysal Befragten kauften 217 ihre Kassetten und CDs in einem Geschäft in Deutschland, 41 brachten sie von Besuchen in der Türkei mit (S. Uysal 1999/2001, S. 30).

¹⁸³ Interview mit ›Devran‹-Besitzer Kemal Turgut. ›Devran‹ importiert jährlich etwa 300 000-400 000 Kassetten.

der 1990er Jahre entstanden daneben auch spezielle türkische Kassettenläden.¹⁸⁴

In diesem Bereich herrscht ein harter Preiskampf, der mittlerweile kaum noch Gewinne ermöglicht:

Kassetten gehen nicht gut. Es gibt hier alleine in dieser Straße bestimmt zehn Läden, die Kassetten verkaufen, teilweise für fünf Mark. Bei einem Einkaufspreis von vier Mark fünfzig pro Stück verdient man da nichts!¹⁸⁵

Außer in türkischen Geschäften jedoch sind Aufnahmen mit türkischer Musik – wenn auch in weitaus geringerer Auswahl – auch als ›Weltmusik‹ im deutschen Schallplattenhandel erhältlich, allerdings doppelt so teuer. Tatsächlich handelt es sich um weitgehend getrennte Märkte und erst seit Ende der 1990er Jahre versuchen türkische wie internationale Produzenten von *pop müzik* ernsthaft, die Kluft zwischen beiden zu schließen (siehe Kapitel VI, Abschnitt 3).

Genauere Zahlen über den Kassettenhandel in Deutschland, Verkaufszahlen oder empirische Untersuchungen zum Hörverhalten von Türken in Deutschland sind mir im Übrigen nicht bekannt.¹⁸⁶ 180 Kassettenfirmen aus der Türkei vertritt allein ›Akbaş‹ außerhalb der Türkei, gut drei Millionen Kassetten setzt Akbaş nach eigenen Angaben jährlich in Westeuropa ab, in Belgien, Holland, Österreich, England, Dänemark, der Schweiz, Norwegen, Frankreich, vor allem aber in Deutschland.¹⁸⁷ Nimmt man die drei kleineren Vertriebe hinzu, sowie die direkten Importe mancher Kassettenläden und, für religiöse Musik, von Moscheenvereinen, so kann man die Zahl jährlich in Deutschland verkaufter Kassetten aus der Türkei um das Jahr 2000 grob auf 5 bis 6 Millionen Stück schätzen. Hinzu kommen freilich Kassetten, die im Zuge von privaten Türkei-reisen individuell nach Deutschland gebracht werden.

¹⁸⁴ Anfang 1996 versuchte in Berlin ein Kassettenhändler, türkische Musikkassetten in umgebauten Zigaretten-Automaten zu verkaufen, die er in türkischen Imbissen, Restaurants und Diskotheken aufstellte, allerdings ohne Erfolg.

¹⁸⁵ Interview mit Ayhan Gölge vom Kölner Musikgeschäft ›Gölge Müzik Evi‹.

¹⁸⁶ Eine kleinere Erhebung stammt von S. Uysal (1999/2001), S. 37: In vier türkischen Musikgeschäften in Nordrhein-Westfalen wurden demnach folgende Verkaufszahlen innerhalb eines Monats registriert: türkische Popmusik 225, *arabesk* 170, türkische Volksmusik 120, türkische Kunstmusik 70, kurdische Musik 5. Dazu CDs: *arabesk* 155, Pop 150, türkische Volksmusik 100, türkische Kunstmusik 77, kurdische Musik 0.

¹⁸⁷ Interview mit Ali Paşa Akbaş.

5.3 Musik im türkischen Fernsehen

Etwa zu Beginn der 1990er Jahre begann das Fernsehen, sich zum wichtigsten transstaatlichen Medium der Musikvermittlung zu entwickeln; in dieser Funktion besetzte es nun die Position, welche vorher die Musikkassetten eingenommen hatten.¹⁸⁸ Stärker noch als Zeitungen oder Kassetten konnten die in dieser Zeit erstmals zugänglichen Kabel- und Satellitenprogramme das bisher vermisse Gefühl vermitteln, live, unmittelbar und ohne Zeitverzögerung am Leben der Türkei teilzunehmen. Stärker noch als in der Türkei ist das Leben der imaginären Türkei daher vom Fernsehen geprägt. Wie Ayşe Çağlar zutreffend beschrieben hat, bildet der Fernseher in vielen türkischen Haushalten in Deutschland den zentralen Punkt der Wohnzimmereinrichtung und bleibt auch bei Besuch meist durchgehend angeschaltet.¹⁸⁹ Praktisch alle türkischen Haushalte in Deutschland verfügen heute über Fernsehgeräte¹⁹⁰, und fast alle deutschen Türken (95,6 Prozent) sehen täglich mindestens eine Stunde fern, oft allerdings nur nebenbei.¹⁹¹

¹⁸⁸ In Uysals Befragung (1999/2001) gaben von 271 befragten Türken in Nordrhein-Westfalen 82,1 % an, sie hörten ihre Lieblingsmusik regelmäßig im Radio oder Fernsehen (Sabri Uysal, 1999/2001, S. 31).

¹⁸⁹ Ayşe Çağlar (1998a): Die zwei Leben eines Couchtisches. Die Deutsch-Türken und ihre Konsumpraktiken, in: *Historische Anthropologie*, 6 (2), S. 242-256, S. 251.

¹⁹⁰ Laut Untersuchungen des Zentrums für Türkeistudien (1997, S. 8) besaßen 99,3 % der türkischen Privathaushalte einen Fernseher. »Forsa« kam in Berlin auf 98 % (Mohr, 1996; Mehrländer et al., 1996, S. 294-302; Lars Heinemann & Fuat Kamçılı: Unterhaltung, Absatzmärkte und die Vermittlung von Heimat. Die Rolle der Massenmedien in Deutsch-Türkischen Räumen, in: Thomas Faist (2000), S. 113-157.

¹⁹¹ Die Shell-Jugendstudie 2000 stellte fest, dass »vor allem die Türken, aber auch die ausländischen Jugendlichen aus der Repräsentativstichprobe am häufigsten angeben, werktags wie am Wochenende lange fernzusehen.« 16 % sahen dabei überwiegend türkische Sender (Yvonne Fritzsche (2000): Modernes Leben: Gewandelt, vernetzt und verkabelt, in: Deutsche Shell (Hrsg.): Jugend 2000, Bd. 1, Opladen: Leske u. Budrich, S. 181-219, S. 204). Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 8-11. – In der Heitmeyer-Studie gaben 74,9 % an, in ihrer Freizeit »häufig« fernzusehen, 22,3 % »manchmal« und gerade einmal 2,8 % »nie« (Heitmeyer et al. 1997, S. 81); in einer »Forsa«-Erhebung zur Mediennutzung im Auftrag des Berliner Rundfunksenders »SFB 4 Multikulti« 1996 gaben 77 % an täglich/fast täglich fernzusehen, dazu 11 % mehrmals in der Woche, alleine 42 % sahen dabei im Durchschnitt täglich mehr als 3 Stunden fern (Inge Mohr 1996, S. 468), in Nordrhein-Westfalen machten diese Intensiv-Nutzer sogar 60 % aus (Josef Eckhardt (1996): Nutzung und Bewertung von Radio- und Fernsehsendungen für Ausländer, in: *Media Perspektiven* 8/1996, S. 451-461, S. 459). Zum Vergleich jugendliche Deutsche: 97,1 % der 12-19-Jähri-

Die weitaus meisten türkischen Haushalte sind über Kabel oder Satellitenantennen in der Lage, türkische Fernsehsender zu empfangen,¹⁹² und selbst türkische Jugendliche, die für deutschsprachige Sendungen weitaus offener sind als Migranten der ersten Generation, sehen weitaus häufiger Sendungen ihres Herkunftslandes als etwa junge Italiener, Jugoslawen oder Griechen.¹⁹³

Bereits 1985 hatte in Berlin im Rahmen des ›Kabelprojektes‹ mit ›TD1‹ der erste private türkische Fernsehsender überhaupt seinen Betrieb aufgenommen. Fünf Jahre später begann als erster Privatsender der Türkei ›Star TV‹ – damals noch ohne Rechtsgrundlage und daher offiziell noch mit Sitz in Deutschland.¹⁹⁴ Erst 1993 ermöglichte dann eine Verfassungsänderung in der Türkei die Zulassung von Privatsendern, und 1994 gab es bereits 454 private Radio- sowie 71 private Fernsehstationen.¹⁹⁵

gen sehen ›häufig‹ fern (Birgit van Eimeren, Brigitte Maier-Lesch, 1997: Mediennutzung und Freizeitverhalten von Jugendlichen, in: *Media Perspektiven* 11, S. 590-603, S. 592) bzw. 79 % der 13-24-Jährigen (Shell 1997, S. 346). – Ali Uçar (2000) (Fernsehkonsument bei Migrantenkindern, Dokumentation des Landesschulamts Berlin, in: *Top – Berlin international* Nr. 11, S. 69-75) befragte 62 Kinder im Vorschulalter: türkische sahen 23,5 % nur türkische Fernsehprogramme, 8,8 % nur deutsche, 67,6 % gemischt (S. 70). – Laut Zentrum für Türkeistudien (1997) haben 71,2 % Satelliten und sehen täglich über 3 Stunden fern. – Laut Eckhardt (1996) beläuft sich der TV-Konsum am Wochenende bei 75 % der Türken auf mindestens vier Stunden, bei 61 % sogar auf mehr als fünf Stunden.

¹⁹² Eckhardt (1996) S. 457: 95 % der Türken können mindestens einen TV-Sender aus der Türkei empfangen.

¹⁹³ 41,7 % ›häufig‹, 47,2 % ›manchmal‹ und nur 11,2 % ›nie‹. Zum Vergleich: jugendliche Jugoslawen: 19,1 % ›häufig‹, 38,5 % ›manchmal‹ und 34,3 % ›nie‹; Italiener: 25,2 % ›häufig‹, 40,6 % ›manchmal‹, 34,3 % ›nie‹; Griechen: 24,6 % ›häufig‹, 40,6 % ›manchmal‹, 33,6 % ›nie‹ (Mehrländer et al. 1996, S. 301 für die Altersgruppe der 15-24-Jährigen). Die Umfrage der Berliner Ausländerbeauftragten weist aber auch darauf hin, dass die Mehrheit der Jugendlichen (63,5 %) gleichermaßen häufig auch deutsche Fernsehprogramme anschaut (Die Ausländerbeauftragte 1997, S. 19), die methodisch vertrauensereckendere Studie von Forsa kam – allerdings altersunabhängig – auf folgende Zahlen: 39 % sehen überwiegend türkische Fernsehprogramme, 23 % überwiegend deutsche und 38 % beide zu etwa gleichen Teilen (Mohr 1996, S. 468); Jörg Becker: Taking Turkishness Seriously: The Rise of Turkish Media Culture in Germany, in: Kevin Robins (Hrsg.): *Programming for People. United Nations World Television Forum*, New York 1997

¹⁹⁴ Peyami Çelikcan (1996), S. 107.

¹⁹⁵ Gerhard Bechtold (1996): Medienkulturelle Ungleichzeitigkeiten. Annäherung an die Mediengeschichte in der Türkei, in: Alois Wierlacher und Georg Stötzel (Hrsg.): *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des III. Internatio-*

Damit vollzog sich in der Türkei eine rasche Verlagerung des Musikmarktes auf Videoclips, wie sie in den USA und Europa durch ›MTV‹ und andere Musiksender bereits erfolgt war. Ab 1994 begann ›MTV‹ auch in der Türkei zu senden, wurde allerdings schon bald durch den türkischen Musikkanal ›Kral TV‹ ersetzt. Im Januar 1995 kam mit ›Number One TV‹ ein zweiter türkischer Musikkanal hinzu, später, wenn auch nur kurzzeitig ›Satel‹ und ›Medya TV‹. Besonders bei der Vermarktung von *pop müzik* (siehe unten, Kapitel VI, Abschnitt 3) erwiesen sich Videoclips und ihre gezielte Platzierung mehr und mehr als entscheidend für den Absatz.¹⁹⁶

Zunächst unabhängig von dieser Entwicklung in der Türkei wurde seit 1991 der staatliche türkische Export-Fernsehsender ›TRT-INT‹ in die deutschen Kabelnetze eingespeist. Gewann damit für viele Türken das Fernsehen mit einem Mal an Bedeutung, so vollzog sich in der Folge parallel zur starken Verbreitung von Satellitenantennen ein rasanter Ausbau der türkischen Fernsehmöglichkeiten in Deutschland: 1992 waren über Satellit bereits sechs türkische Fernsehsender zu empfangen, 1994 zwölf, 1996 zwanzig.¹⁹⁷ 1995/96 versuchten einige Privatsender der Türkei, spezielle Sender für Europa zu gründen (›Euro D‹, ›Euroshow‹, ›atv-INT‹), die aber finanziell wenig erfolgreich waren. Selbst Radiosender aus der Türkei waren nun über Satellit in Deutschland zu empfangen, auch wenn sie die Bedeutung der Fernsehsender nie auch nur annähernd erreichen konnten.¹⁹⁸

Anfang 2001 konnten mit Hilfe von Satellitenantennen folgende Privatsender aus der Türkei in Deutschland empfangen werden: TGRT, Star TV, der Nachrichtensender NTV und der Musikkanal Kral TV über den Satelliten Eutelsat II F2 (10° Ost), Show TV, TRT INT, Kanal 7, Kanal D, HBB und

nen Kongresses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, Düsseldorf 1994, München: Iudicum, S. 833-848, S. 833f.

¹⁹⁶ Peyami Çelikcan (1996), S. 88; zu Musikvideos S. 159ff.

¹⁹⁷ Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 27ff.

¹⁹⁸ Bei der Untersuchung des Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 11ff. gaben fast 60 % an, ›nie‹ Radio zu hören. In einer telefonischen Repräsentativumfrage in Nordrhein-Westfalen im Auftrag des WDR (Eckhardt, 1996, S. 452) ergaben sich folgende Zahlen zur Hörfunknutzung von Türken: ›täglich/fast täglich‹: 1990: 63 %, 1995: 14 %; dagegen ›nie‹: 1990: 6 %, 1995: 75 %. Während 84 % der Deutschen mehrmals pro Woche Radio hören, taten dies Mitte der 1990er Jahre nur 27 % der Türken in Berlin, 49 % gaben sogar an, nie Radio zu hören. (Mohr 1996, S. 469).

ATV, dazu als Pay-TV Cine 5 über den Satelliten Türksat (42° Ost). Fünf große Sender teilen sich dabei den Markt zu etwa gleichen Teilen untereinander auf: TRT-INT, ATV, Show, Star und TGRT, deutlich dahinter liegen deutsche Programme in der Reihenfolge: RTL, PRO 7 und SAT 1, ARD und ZDF.¹⁹⁹ Bedeutsam für das Musikleben in Deutschland ist dabei der auffällig hohe Musikanteil türkischer Fernsehsender: ATV: 5,8 Prozent, Star: 8,9 Prozent, Kanal 7: 5,8 Prozent; beim staatlichen Sender TRT INT betrug der Anteil der Musiksendungen sogar 14,9 Prozent.²⁰⁰

Am einflussreichsten ist zweifellos TRT INT, der Exportkanal der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt der Türkei, der seit April 1991 flächendeckend in das bundesdeutsche Kabelnetz eingespeist wird. Im Sinne der kemalistischen Kulturpolitik (siehe unten, Kapitel III, Abschnitt 3.3) sendet TRT INT vor allem modernisierte türkische Volksmusik sowie Konzerte mit klassischer türkischer Musik, Beiträge zur Kultur des Islam und selbst Jazz oder klassische europäische Musik. Als Musiker in einer der aufwendigen, betont seriösen Volksmusik-Talkshows von TRT INT aufzutreten, etwa in *Allı Turnam*, bringt zwar kein ernsthaftes Honorar, dafür aber viel Prestige und Bekanntheit.²⁰¹

Typisch für die Privatsender sind erstens Videoclips, zweitens eine ausufernde Paparazzi-Berichterstattung über bekannte Sänger, Schauspieler etc. und drittens live aufgenommene Musik-Talkshows wie die *Ibo Show*, moderiert von *arabesk*-Sänger Ibrahim Tatlıses, oder die *Deniz Show* mit *arabesk*-

¹⁹⁹ Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 9f. In der Befragung von S. Uysal (1999/2001, S. 31ff) liegt TRT durchweg vorne, vor allem aber bei den in der Türkei Geborenen. Unter den in Deutschland Geborenen gaben immerhin 15,4 % an, ›Viva‹, und 14,7 %, MTV zu sehen. In der Berliner ›Forsa‹-Untersuchung türkischer Haushalte lauteten die Zahlen der bekannten TV-Sender: TD 1 (Berliner Lokalfernsehen): 84 %, TRT: 83 %, RTL: 82 %, SAT 1: 80 %, die Tagesreichweite betrug bei TD 1 55 %, bei TRT 50 %, bei RTL 30 % und bei SAT 1 25 % (Mohr 1996, S. 468).

²⁰⁰ Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 35. Zum Vergleich: Bei ARD und ZDF beträgt der Musikanteil (laut Zentrum für Türkeistudien: 4 %) 0,9 % (Bundesamt für Statistik (1997): *Statistisches Jahrbuch 1997 für die Bundesrepublik Deutschland*, Wiesbaden, S. 425). Im einzelnen senden ARD und ZDF etwa 4 %, 3Sat 10,6 %, Arte 12,8 %, RTL 0,8 % und SAT 1 0,6 % Musik (Heinz-Wilfried Burow, 1998, S. 143).

²⁰¹ Regelmäßige Musiksendungen im Februar 2001 bei TRT INT: Mo.-Fr. 9.30-11.30 *Nane Limon Kabuğu*, Di. 21.40-22.40 *Gece kahvesi* mit Volks- und Kunstmusik, Mi. 22.00-23.00 *Türkü Gecesi* (Volksmusik); So 15.05-16.00 *Ah bu şarkılar* (Kunstmusik).

Sänger Özcan Deniz (beide ›Star TV‹).²⁰² Einige Sender versuchen, ihre Zuschauer in Deutschland auch durch weitere Aktivitäten einzubinden. So veranstaltet ›Kanal D‹ gemeinsam mit der Telefongesellschaft ›Alo Vatan‹ seit 1996 eine alljährliche Gala-Wahl zur ›Miss Euro-Türk‹, die dann an der Endwahl zur ›Miss Türkei‹ teilnehmen kann. TRT INT organisiert ebenfalls seit 1996 eigene Deutschland-Vorausscheidungen für die Amateur-Gesangswettbewerbe ›Türkische Volksmusik‹ und ›Klassische Türkische Musik‹, und ist auch beim jährlichen türkischen Volkstanzwettbewerb in Langen bei Frankfurt am Main beteiligt (siehe unten, S. 232).

Einen Sonderfall in der Fernsehlandschaft stellt der kurdische Sender ›Medya TV‹ dar (bis 1999 noch ›Med TV‹), der seit Mai 1995 aus Denderleeuw bei Brüssel (Belgien) über den Satelliten ›Eutelsat II F1 / Hotbird 1‹ derzeit täglich 18 Stunden sendet.²⁰³ Von Anfang an bekämpfte die türkische Regierung ›Medya TV‹ als PKK-Organ und versuchte, durch Druck auf die englische Regierung – die für den Satelliten zuständig ist, über den der Sender ausgestrahlt wird – den Betrieb zu beenden. Als im Basler Kabelnetz Anfang 1999 ›Med TV‹ gar anstelle von TRT INT eingespeist wurde, erfolgte eine Intervention der türkischen Botschaft in Bern; in der türkischen Presse erschienen empörte Berichte.²⁰⁴ Tatsächlich sind die Besitz- und Finanzverhältnisse von ›Medya TV‹ offenbar undurchsichtig.

²⁰² Im Februar 2001 liefen regelmäßig folgende Musik-Talkshows: ›Kanal D‹: Mo.-Fr. 11.00-12.00 *Sabah Şekerleri*, Fr. 22-23.30 *Zaga*; ATV: Mo.-Fr. 9.30-12.00 *Sabah Keyfi*, 12.30-15.00 *A-Z*; ›Show TV‹: Sa. 21.45-23.00 *Hülya Aşar Show*; TGRT: Mo.-Fr. 9.30-11.00 *Evita Gülbence*, 14.30-16.00 *Kezban'ın Günlüğü*, Fr. 21.00 Ebru Gündeş: *İkinci Hayat*, Di. 22-23.30 *Izzeti İkran* mit İzet Altınmeşe, Sa. 16.00-18.00 *Sibel Turnagöl*; ›Star TV‹: Mo.-Fr. 10.40-12.00: *Aydın Havası*, Fr. und Sa. 22.50-24.00 *Beyaz Show*; BRT: Di. 21.50-22.50 *Damlalar*; ›Kanal 7‹: Di. 20.10-22.00 *Türüt Show* mit İsmail Türüt. – Anfang 2001 fand in Berlin unter dem Titel *Türkü Penceresi* eine Reihe erfolgreicher Konzerte statt, die dieses Konzept von Talkshow und Konzert bis zur Sitzordnung imitierten.

²⁰³ Fernsehstudios befinden sich ausser in Brüssel anscheinend auch in Berlin und Stockholm. Amir Hassanpour (1997): MED-TV, Großbritannien und der türkische Staat: Die Suche einer staatenlosen Nation nach Souveränität im Äther, in: Carsten Borck / Eva Savelsberg / Siamend Hajo (Hrsg.): *Ethnizität, Nationalismus, Religion und Politik in Kurdistan*, Bd. 1, Münster: Lit, S. 239-278, S. 246. Der Name ›Medya TV‹ bzw. ›Med TV‹ soll an das antike Volk der ›Meder‹ erinnern, die vor allem von kurdischen Nationalisten als Vorläufer der späteren ›Kurden‹ betrachtet werden.

²⁰⁴ *Hürriyet* berichtete täglich über den Vorfall, am 4.1.1999 dokumentierte die *Basler Zeitung* die Titelseite der *Hürriyet*, am folgenden Tag reproduzierte *Hürriyet* seinerseits diesen Ab-

Insgesamt erinnert der Einsatz von Musik bei ›Medya TV‹ an den bei TRT INT, nur dass anstelle des türkischen Nationalismus mit türkischer Volksmusik eben kurdischer Nationalismus mit kurdischer Volksmusik gefördert werden soll. In Zusammenarbeit mit der ›Kurdischen Akademie‹ in Neuss (siehe unten, S. 259) überträgt der Sender live Konzerte oder veranstaltet selbst Studiokonzerte mit kurdischen Musikern, vor allem Volksmusikern. Auch Musik-Talkshows nach dem Vorbild türkischer Sender oder Sendungen mit Musikwünschen (*Serçavan* – ›Auf unsere Augen‹) finden regelmäßig bei ›Medya TV‹ statt. Daneben werden auch die vielen und ausgiebigen Aufnahmen kurdischer Landschaften regelmäßig mit kurdischer Volksmusik unterlegt.

5.4 Aktualisierungen

Der Ausbau der transstaatlichen Verbindungen zwischen Deutschland und der Türkei bewirkte abermals eine grundlegende Verschiebung des Verhältnisses vieler Türken zur Türkei. Der mythisch-verklärende Blick auf die Türkei der eigenen Vergangenheit, wie er die erste Generation prägte, wurde überlagert, ergänzt oder sogar abgelöst von einem völlig veränderten Bezug auf die reale Türkei der Gegenwart. War das Bemühen dieser Migranten zunächst noch darauf gerichtet, das türkische Musikleben von Deutschland nach dem Vorbild der zurückgelassenen Türkei gewissermaßen zu vervollständigen, so zeigten sich spätestens in den 1980er Jahren im türkischen Musikleben in Deutschland immer stärker Reaktionen auf aktuelle Entwicklungen der Türkei. Der Aufstieg des kurdischen Nationalismus vollzog sich in der Türkei und in Deutschland ungefähr zur gleichen Zeit, ähnliches trifft für Anfang der 1990er Jahre für den Alevismus zu (siehe unten, Kapitel III, Abschnitt 5).

Begann in der Türkei in den 1980er Jahren vor allem durch das Vorbild von Arif Sağ und der Gruppe *Muhabbet* die Kurzhals-*bağlama* die zuvor sehr viel häufiger gespielte Langhalsvariante zu verdrängen, so folgten auch die in Deutschland lebenden Musiker dieser Entwicklung. Als Musiker wie Arif Sağ, Erdal Erzincan oder Erol Parlak Anfang der 1990er Jahre die sogenannte *şelpe*-Technik entwickelten, das Spiel der *bağlama* ohne Plektrum, vollzog sich unter

druck als Titelseite. Mitte Januar waren als Kompromiss alle Sender im Netz: TRT INT, STAR TV und MED-TV. Siehe Markus Sutter (1999): Balcab-Entscheid befremdet die Türken in Basel. Über den Entscheid der Stiftung Kabelnetz, in: *Basler Zeitung*, 4.1.1999.

bağlama-Spielern in Deutschland ein wahrer Wettlauf darum, wer die Neuerung als erster in Deutschland präsentieren konnte.

Noch deutlicher wurde die enge transstaatliche Verbindung durch den Aufstieg der osmanisch-türkischen Kunstmusik, ebenfalls in den 1980er Jahren. Hatte die Türkische Republik diese Musiktradition in ihrer Frühphase als allzu ›orientalisch‹ abgelehnt, so änderte der türkische Staat Mitte der 1970er Jahre diese Haltung und begann sogenannte klassische türkische Musik durch staatliche Ensembles und Konservatorien aktiv zu fördern (siehe unten, Kapitel IV, Abschnitt 2.1). Bereits kurze Zeit nach dem Aufleben der neuen *klasik*-Chöre in der Türkei traten Anfang der 1980er Jahre die ersten dieser Chöre auch in Deutschland auf. Erst in den 1990er Jahren konnten dann in Deutschland auch türkische Musiker in Erscheinung treten, die in der Türkei eine Konservatoriumsausbildung abgeschlossen hatten – zuvor hatte es dort eine solche Ausbildung noch nicht gegeben.

Infolge der in diesem Kapitel skizzierten Migrationsgeschichte leben heute in nahezu allen Ländern der Erde ›Türken‹ – Staatsangehörige der Türkischen Republik, ehemalige Staatsangehörige oder deren Nachkommen²⁰⁵ – zunächst in den alten Einwanderungsländern USA und – in geringerem Ausmaß – Kanada. Schätzungen über Türken in den USA variieren zwischen 100 000 und 400 000 Menschen, vor allem in großen Städten. In beiden Staaten bilden Türken jedoch nur kleine Minderheiten im Vergleich zu etwa drei Mal so vielen Armeniern: in den USA 500 000-800 000, in Kanada etwa 100 000.²⁰⁶ Auch in Australien leben türkische Familien konzentriert in wenigen Großstädten, alleine gut die Hälfte der über 30 000 Türken in Victoria.²⁰⁷

²⁰⁵ Überblicke über türkische Minderheiten in verschiedenen Teilen der Erde bietet der von Stéphane de Tapia (1995) herausgegebene Sammelband.

²⁰⁶ Insbesondere New York (sowie im benachbarten Paterson, New Jersey), Boston, Chicago, Los Angeles, San Francisco und Rochester (Donald Altschiller, 1995, S. 1364-1373). In Kanada, wo eine türkische Immigration erst seit dem Zweiten Weltkrieg begann, leben die meisten der etwa 20 000-40 000 Türken in Toronto, Montreal, Vancouver, Hamilton und Brampton, Ont. (Kemal H. Karpat, 1995, S. 231-252, S. 248).

²⁰⁷ Ahmet İçduygu (1995): *Turks in Australia: »We Came to Winter here...Leaving the Summer Behind«*, in: S. de Tapia (1995), S. 253-278; Allan Marett (1987): *Turkish Folk Music*

Der weitaus größte Teil der außerhalb der Türkei lebenden Türken hält sich infolge der massenhaften Arbeitsmigration der 1960er und 1970er Jahre heute in Europa auf, dort wiederum regional äußerst ungleichmäßig verteilt. Die in dieser Hinsicht bedeutendsten Länder sind:²⁰⁸ Deutschland (1 965 600²⁰⁹), Frankreich (197 700), die Niederlande (182 100), Österreich (143 000), Belgien (85 000), die Schweiz (78 000), Dänemark (35 000), Großbritannien (29 000/400 000²¹⁰) und Schweden (22 000). In den übrigen Staaten spielen Türken praktisch keine Rolle.²¹¹ Mindestens drei Fünftel aller westeuropäischen Türken leben also in Deutschland, selbst neunzig Prozent der Schweizer Türken sind in deutschsprachigen Kantonen gemeldet.²¹²

Im Verhältnis dieser Menschen zur Türkei sowie zu den Ländern ihres tatsächlichen Lebens (etwa Deutschland) liegen heute komplexe Überlagerungen vor: nebeneinander finden sich Vorstellungen von Auswanderung aus der Türkei, von politischem Exil, von ›Gastarbeitern‹, vom Leben ›in der Fremde‹

in Sidney. A Preliminary Investigation, in: *Transplanted European Music Cultures*, Adelaide: Pagel, S. 80-89.

²⁰⁸ Türkische Staatsangehörige am 1.1.1995. Eingebürgerte und sogenannte »Illegale« sind hier nicht enthalten. Quelle: Bundesamt für Statistik (1997).

²⁰⁹ Am 31.12.1997 lag die Zahl der hier lebenden türkischen Staatsangehörigen bereits bei 2 107 426, hinzu kommen etwa 135 000 seit 1980 eingebürgerte deutsche Staatsangehörige türkischer Herkunft (Bundesamt für Statistik, 1997).

²¹⁰ In Großbritannien ist zu den knapp 30 000 Migranten aus der Türkei eine sehr viel größere Zahl türkischer Zyprioten hinzuzurechnen. Bis zu seiner Unabhängigkeit im Jahr 1960 war die Insel britische Kronkolonie, und die Einwanderung aus Zypern vor allem nach London begann bereits vor der Anwerbung von Arbeitsmigranten, in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Statistisch sind diese allerdings von griechischen Zyprioten kaum zu trennen. Insgesamt gehen Schätzungen daher von zusammengekommen bis zu 400 000 ethnischen Türken in Großbritannien aus. Peter Coggins (1995): *The Experience of Turkish and Turkish Cypriot Life in the United Kingdom*, in: S. de Tapia (1995), S. 125-145.

²¹¹ Norwegen (5 000), Italien (3 700), Griechenland (3 100), Finnland (1 200), Liechtenstein (700), Spanien (300), Portugal (100), in Luxemburg und Island leben offiziell keine türkischen Staatsangehörigen. Ingo Firley (1997): *Multikulturelle Gesellschaft in den Niederlanden*, Pfaffenweiler: Centaurus, S. 56ff; Riva Kastoryano (1986): *Être Turc en France. Réflexions sur Familles et Communauté*, Paris: C.I.E.M.I..

²¹² Dort weiter konzentriert auf Industrieregionen (Basel, Zürich, daneben die Kantone Aargau, St. Gallen, Solothurn und Thurgau), während in der Innerschweiz nur wenige leben. In der französischsprachigen Westschweiz leben dagegen eher Nordafrikaner. Christoph Peter Baumann / Christian Jäggi (1991): *Muslimen unter uns. Islam in der Schweiz*, Luzern: Rex, S. 42; Hasan Mutlu / Olivier Tschannen: *Les Turcs de Suisse*, in: S. de Tapia (1995), S. 147-175, S. 155.

oder von Deutschland als eigentlicher Heimat. Selbst an ein und demselben Ort können sich Türkei-Migranten heute als *gurbetçi* empfinden, als ›in der Fremde‹ Lebende, sie können sich mehr oder weniger auf die sie umgebende Mehrheitsgesellschaft einstellen oder sich kulturell international orientieren.

Insgesamt gesehen sind die transnationalen Verbindungen zur Türkei – aber auch zu anderen Ländern – heute stärker entwickelt als je zuvor. Noch immer sind die weitaus meisten in Deutschland lebenden Türken formal Staatsangehörige der Türkischen Republik, und zuständig für ihre Betreuung bei Trauungen, Passangelegenheiten oder beim Militärdienst sind die vierzehn türkischen Konsulate in Deutschland. Auch die ›Türkisch-Islamische Union der Anstalt für Religion‹ (DITIB), die größte islamische Organisation in Deutschland, wird von den Konsulaten aus geleitet, und hinter ihr steht die staatliche türkische Religionsbehörde (siehe unten, Kapitel III, Abschnitt 5.1). Auf ihren politischen Besuchen in Deutschland nehmen sich Politiker aus der Türkei, gleich welcher politischen Richtung, stets Zeit für Gespräche und Empfänge mit lokalen türkischen Vertretern in Deutschland, etwa Vorsitzenden größerer Vereine und Dachorganisationen, und auch die Konsulate sind um dauerhafte Kontakte zu solchen Vereinen bemüht.²¹³

²¹³ Immer wieder versuchen türkische Politiker, die türkische Bevölkerung Deutschlands als politische Lobby zu funktionalisieren, und zwar sowohl für die türkische Innen- wie für die deutsche Außenpolitik. Regelmäßig organisieren in Deutschland ansässige politische und religiöse Verbände – etwa die islamistische *Milli Görüş* – bei Wahlen in der Türkei Sammelzüge, um dort Blockstimmen abgeben zu können. Viele türkische Politiker hoffen, nach dem Vorbild der jüdischen Lobby, die sich in den USA für einen pro-israelische Politik einsetzt, über eine türkische Lobby in Deutschland eine türkeifreundliche deutsche Außenpolitik bewirken zu können. Immer wieder versuchen daher Politiker der Türkischen Republik das Wahlverhalten in Deutschland lebender Türken zu beeinflussen, Versuche, die jedoch bislang ausgesprochen erfolglos verliefen. Vor den Bundestagswahlen im September 1998 beispielsweise rief der damalige Premierminister Mesut Yılmaz dazu auf, gegen die CDU zu stimmen, die er als Hindernis für eine Mitgliedschaft der Türkei in der Europäischen Union ansah. Der Vorsitzende der sozialdemokratischen Republikanischen Volkspartei (CHP), Deniz Baykal, forderte gleichzeitig in einem offenen Brief zur Wahl der SPD auf. (U.B.): »Äußerung eine Unverschämtheit«. Union erbost über den Appell von Yılmaz, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.8.1998; SPD'ye CHP desteği, in: *Milliyet*, 9.8.1998. Längst nicht alle hier lebenden türkischen Staatsangehörigen nämlich verhalten sich gegenüber der Türkei tatsächlich loyal – man denke an kurdische Nationalisten oder an Islamisten. Noch stärker ausgeprägt ist die Illoyalität gegenüber einzelnen Parteien oder gar Politikern. Vor allem aber setzt eine wirksame Lobbyarbeit über das Wahlverhalten die deutsche Staatsan-

Zwischen den in Deutschland lebenden Türken, solchen in anderen Ländern sowie der Türkei bestehen heute komplexe, mehr oder weniger formalisierte, insgesamt zweifellos stabile transstaatliche Verbindungen, die staatliche Institutionen, Vereine, Religionsgemeinschaften, Wirtschaftsunternehmen, Familien, Freundeskreise und andere Netzwerke unterschiedlicher Reichweite umfassen.²¹⁴ Jede Neuerung in der Türkei, jede politische Strömung, jede Kleidungsmode, Gegenstände aller Art, Ideen, Ideologien und Debatten – und eben auch Musikstile, Instrumente oder aktuelle Hits – sind heute praktisch ohne Zeitverlust auch in Deutschland präsent.

gehörigkeit voraus. Von über zwei Millionen Türken in Deutschland waren zum Zeitpunkt der Bundestagswahl 1998 nur etwa 200 000 wahlberechtigt.

²¹⁴ James Clifford (1994): Diasporas, in: *Cultural Anthropology* 9 (3), S. 302-338, S. 310f; Thomas Faist (Hrsg.) (2000): *Transstaatliche Räume*, Bielefeld: transcript. Darin: ders.: Grenzen überschreiten. Das Konzept Transstaatliche Räume und seine Anwendungen, S. 9-56, S. 10.

II Die Kunst der Improvisation

Das gegenwärtige türkische Musikleben in Deutschland wird bestimmt durch eine starke Orientierung an Musik und Musikleben der Türkei. Gute Musik, so scheint es breiter Konsens zu sein, gibt es nur in der Türkei, und wer es als Musiker wirklich ernst meint, muss wohl oder übel nach Istanbul gehen. Wie in einer Art kollektivem Minderwertigkeitskomplex wird (türkische) Musik aus Deutschland dagegen meist gering geschätzt, und kaum jemand ist bereit, für gute Musik oder gar eine musikalische Ausbildung in Deutschland ernsthaft Geld auszugeben.

Die Folge dieser Einstellung sind äußerste Flexibilität und Anpassungsfähigkeit, Schnelllebigkeit und beinahe chaotische Vielfalt. Wo immer ich bei meiner Reise durch Deutschland Station machte, stieß ich nach kurzem Suchen auf eine ausufernde Fülle türkischer Musiker und Musikensembles verschiedenster Stilrichtungen, auf *saz*-Lehrer, Hochzeitsbands, Volkstanzgruppen, Rapper, alevitische Sänger, *arabesk*-Gazinos, gepflegte Musikrestaurants, türkische Diskotheken, Tonstudios, Konzerte vor fast ausschließlich türkischem Publikum und Vereinsfeiern mit buntem Musikprogramm. Kam ich jedoch einige Wochen später in eine Stadt oder Region zurück, so hatte sich dieses Musikleben oft stark verändert. Einige Musiker waren fortgezogen, andere hatten aufgehört zu spielen, zuvor an Wochenenden überfüllte Diskotheken und Gazinos waren geschlossen oder aber umgebaut und unter neuem Namen von neuen Betreibern wieder eröffnet worden. Vielversprechende musikalische Projekte, Gruppen und Vereine waren sang- und klanglos eingeschlafen, andere mit großer Euphorie begonnen worden, und neue Gruppen und Sänger, von denen zuvor niemand gehört hatte, arbeiteten fieberhaft an ihren Kassetten.

Die wichtigste Ursache für die Schnelllebigkeit liegt im Fehlen spezifisch musikalischer Institutionen – von kleineren Selbsthilfevereinen und einzelnen privaten oder städtischen Musikschulen einmal abgesehen. Ein großer Teil der türkischen Musik in Deutschland ereignet sich gänzlich zurückgezogen und beinahe unsichtbar im Privaten. Gerade ernsthafte und künstlerisch ambitionierte türkische Musiker scheuen meist davor zurück, ihre Musik öffentlich

oder gar professionell zu betreiben. Viele gute Musiker betonten in Gesprächen und Interviews, sie seien keine Profis, hätten einen normalen Beruf, um Geld zu verdienen, und würden ihre Musik nur für sich selbst oder einige Freunde spielen. Mit Musik Geld zu verdienen, gilt vielen – vor allem Frauen – als moralisch verdächtig, aber auch künstlerisch als korrumpierend. So wäre es für türkische Musiker eine vollkommen indiskutable Vorstellung, als Straßenmusiker Geld zu verdienen. Straßenmusik gilt als Bettelei und Schande, und während all meiner Reisen durch das türkische Westeuropa traf ich nur einen einzigen türkischen Straßenmusiker, der ebenfalls nur aufgrund einer extremen persönlichen Ausnahmesituation dazu gebracht worden war.¹ Selbst in deutschen Großstädten mit starker türkischer Bevölkerung wie Berlin oder Köln dürfte es daher weniger vollberufliche türkische Musiker geben als beispielsweise brasilianische oder afrikanische. Unter den 152 von Sabri Uysal in Nordrhein-Westfalen befragten Musikern fanden sich nur 17 hauptberufliche Musiker.²

Immer wieder begegnete ich dagegen engagierten Musiklehrern, die sich oft seit vielen Jahren unter hohem persönlichen Einsatz und vollkommen selbstlos dafür aufopfert, Jugendlichen und Kindern traditionelle Musik zu vermitteln. In vielen deutschen Städten leben einzelne angesehene Musiker, vor allem *bağlama*-Spieler, oft schon seit Jahren vom Musikunterricht: privat oder angestellt von türkischen Vereinen verschiedenster Art, von türkischen Musikgeschäften, interkulturellen Integrationsprojekten, deutschen Volkshochschulen oder städtischen Musikschulen.

Sowohl im allgemeinen Bewusstsein und im Alltag als auch bei besonderem künstlerischen Anspruch ist Musik der imaginären Türkei also meist etwas

¹ Es handelt sich um ›Yalnız Adam Yılmaz‹ (Yılmaz Sağıroğlu) in Basel: »Im Dezember 1996 starb mein Vater an Lungenkrebs, 37 Tage später starb meine Mutter an Magenkrebs, gleichzeitig lief meine Scheidung. Ich hatte eine Krise und ging in Psychotherapie, ich war arbeitsunfähig. Dann habe ich angefangen, mit *bağlama* Straßenmusik zu machen. Ich war vielleicht der einzige dieser Art. Ich war viel in Frankreich, Holland, Deutschland und der Schweiz. Die Leute, vor allem die Schweizer waren sehr interessiert. In Basel-Riehen kam einmal ein Mann im Rollstuhl, der weinte wegen der traurigen Lieder. Ich habe ihn kennen gelernt, mit Kindern besucht. Er hieß Alexander, ›Aleko‹. Später hat er meine zweite CD finanziert, aber er starb drei Tage vor dem Erscheinen.« (Interview). Daneben hörte ich in Berlin von einem Deutschen, der nach längerem Aufenthalt in Sivas nach Berlin zurückkehrte und mit einer *saz* als Straßenmusiker Geld verdiente.

² Uysal (1999/2001), S. 40.

Privates. Eine stabile formale musikalische Infrastruktur dagegen existiert praktisch nicht, finanziell gesicherte Einrichtungen wie Konservatorien oder feste Rundfunkensembles stehen türkischen Musikern in Deutschland in der Regel nicht offen, und eine gezielte Kulturpolitik und -förderung von öffentlicher deutscher Seite besteht derzeit ebenfalls nur in zarten Ansätzen.

Fehlen jedoch sowohl feste musikalische Institutionen als auch öffentliche Unterstützung, und ziehen sich gerade ernsthafte Musiker überdies in private Bereiche zurück, so ist das öffentliche Musikleben einer rücksichtslosen Kommerzialisierung ausgeliefert. Nur dann können türkische Musiker und Veranstalter in Deutschland finanziell existieren, wenn sie alle künstlerischen Ambitionen fallen lassen und sich statt dessen vollständig den schnell wechselnden Bedürfnissen und Erforderlichkeiten des Unterhaltungsmarktes anpassen.

Beide Faktoren, die Schnelllebigkeit und Kommerzialisierung auf der einen Seite sowie die Orientierung an der Türkei auf der anderen, bedingen einander: Eine finanziell und institutionell abgesicherte türkische Musiklandschaft in Deutschland würde Eigenentwicklungen, künstlerisches Selbstbewusstsein und eine Integration in das Musikleben Deutschlands zweifellos fördern und so der andauernden Fixierung auf die Türkei entgegenwirken. Umgekehrt führt eine Orientierung am Musikleben der Türkei nicht nur dazu, die Bedeutung Deutschlands generell als geringer einzuschätzen, sondern auch zu einer Verlagerung des gesamten Musiklebens weg von festen Einrichtungen hin zu transnationalen Medien, vor allem zu Musikkassetten und zum türkischem Fernsehen. Die Orientierung an der Türkei ersetzt also gewissermaßen das Innenskelett einer musikalischen Infrastruktur mit eigenständiger musikalischer Identität.

Kulminationspunkt des Musiklebens der imaginären Türkei ist daher die Idee, eine eigene Kasette zu produzieren. Eine Kasette stellt eine Verbindung in die Türkei dar, ebenso aber auch ein Medium innerhalb Deutschlands. Mit Kassetten treten Musiker an eine breitere Öffentlichkeit, und müssen dennoch nicht das soziale Risiko eines professionellen Musikerdaseins eingehen. Gleichzeitig ist insbesondere die Produktion solcher Amateur-Kassetten hochkommerzialisiert und abhängig von professionellen Musikern und Produzenten.

Schließlich passen Kassetten hervorragend in die diffuse Struktur des türkischen Musiklebens in Deutschland, eine feste Infrastruktur ist zu ihrer Produktion kaum erforderlich.

Im Mittelpunkt des folgenden Kapitels stehen Strategien zur Einrichtung der ›imaginären Türkei‹ im realen Lebensraum Deutschland: Die Rolle von Musik im Alltagsleben, in türkischen Vereinen und türkischen Kommunikationsmedien in Deutschland. Anschließend sollen musikalische Biographien und Handlungsmöglichkeiten professioneller türkischer Musiker dargestellt werden, sowie die wichtigsten Infrastruktureinrichtungen des türkischen Musiklebens. Weitere Abschnitte befassen sich mit der Entwicklung einer spezifischen Jugendmusikkultur sowie mit der Idee, eine eigene Kassette zu produzieren. Abschließend sollen regionale Unterschiede des deutsch-türkischen Musiklebens dargestellt werden.

1 Musik im Leben der imaginären Türkei

1.1 Musik im Alltag

Im Leben der imaginären Türkei ist Musik ein Teil des Alltags. In vielen türkischen Haushalten, vor allem in alevitischen, hängt irgendwo achtlos an der Wand eine *saz*, die dann und wann, etwa wenn Besuch da ist, hervorgeholt wird, um gemeinsam, ohne große Ansprüche, ein paar Volkslieder zu singen. Singen gilt weniger als eine Kunst, die man eigens erlernen muss, sondern eher als beinahe selbstverständliche Gefühlsäußerung. Fast alle halb- oder vollprofessionellen Sängerinnen, die ich nach ihrem musikalischen Werdegang befragte, erklärten mir, sie hätten »eigentlich schon immer« gesungen, und auch schon als kleine Kinder vor Publikum. Tatsächlich habe ich häufig bei Hochzeitsfeiern oder selbst bei Konzerten erlebt, dass Kinder ans Mikrofon geholt werden, wo sie dann stolz einfache Volks- oder sogar Kunstlieder vorsingen, ermuntert und heftig beklatscht von den Erwachsenen. In München traf ich bei einem Konzert den neunjährigen ›Küçük Prens‹, ›Kleiner Prinz‹ [Çeter,] aus Augsburg, der regelmäßig und beinahe halbprofessionell im süddeutschen Raum als Sänger auftrat.³

³ Interview mit Çeter (›Küçük Prens‹).

Die unter Deutschen verbreitete Scheu, vor anderen oder gar öffentlich zu singen, ist unter Türken überaus selten. Ebenso selten sind innerhalb vertrauter Runden allerdings auch kritische oder gar abfällige Bemerkungen über den Gesang oder das Instrumentalspiel von Anwesenden. Bei Tanzparties, vor allem bei Hochzeitsfeiern, werden immer wieder einzelne Tänzer von anderen umringt, die sie beklatschen und zu kleinen Soloeinlagen anspornen. »Die Gruppe bietet einen Rahmen, in dem man sich darstellen kann und darstellen soll.«⁴ Unter Freunden oder Verwandten, ebenso wie in überschaubaren Vereinen, in einer Atmosphäre der Gemütlichkeit, Vertraulichkeit und Wärme – aber auch der sozialen Kontrolle – hat die Musik der imaginären Türkei ihren wichtigsten Platz.

Als etwas Eigenständiges oder gar künstlerisch Wertvolles wird türkische Musik in Deutschland dagegen nur in Ausnahmefällen angesehen. Zwar nehmen viele Jugendliche einige Monate hindurch *saz*-Unterricht bei Verwandten oder belegen einen der zahllosen *saz*-Kurse überall in Deutschland, kaum einer jedoch käme dabei ernsthaft auf die Idee, zu Hause zu üben. Den meisten genügt es, im Unterricht gemeinsam mit anderen bekannte Volkslieder spielen zu lernen. Selbst an deutschen Musikschulen gab es türkischen Musikunterricht bis in die jüngste Vergangenheit fast nur als Gruppenunterricht, bei dem die sozialen Kontakte häufig ebenso wichtig sind wie die Musik. Der Lehrer spielt etwas vor, und alle anderen spielen nach. Neu hinzugekommene Schüler setzen sich einfach dazu und spielen mit, so gut es eben geht. Technische Übungen, wie sie im westlichen Musikunterricht üblich sind, oder gar musiktheoretische Kenntnisse empfinden die weitaus meisten türkischen Jugendlichen als lästig und überflüssig.

Wäre ich gleich mit Noten und dem Ganzen gekommen, wäre allen die Lust vergangen. Ich habe mir eine einfache, praktische Methode überlegt. Zuerst haben sie das *saz* zu lieben gelernt, sie sollten keine Angst haben, dass *saz* schwierig ist. Sie brauchen keine Noten, keine Profiausbildung, sie wollen nur *saz* spielen lernen. Wenn ich erkenne, dass jemand begabt ist, dann kommen andere Dinge dazu. [...] Jedes Mal lernen sie ein oder zwei Lieder,

⁴ Werner Schiffauer (1993): Sozialer Raum und Alltagskultur – Überlegungen zur kulturellen Dynamik der urbanen türkischen Kultur: in: Werner Schiffauer (Hrsg.): *Familie und Alltagskultur: Facetten urbanen Lebens in der Türkei*, Frankfurt am Main: Institut für Kultur-anthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main, S. 36ff.

und in zwei bis drei Monaten haben sie die elementaren Kenntnisse und Lieder gelernt. Unsere Lieder sind sowieso sehr ähnlich. [...] Ehe sie es merken, können sie schon spielen, und dann kommt ihr Selbstvertrauen. Irgendwann fangen wir an, gleichzeitig zu spielen und zu singen, und nach sechs Monaten können sie auch das. Auf Konzerten haben sie dann die Möglichkeit, zu präsentieren was sie gelernt haben.⁵

Die meisten von mir befragten türkischen Musiklehrer klagten über mangelnde Ernsthaftigkeit und fehlendes Durchhaltevermögen ihrer Schüler. Nur verschwindend wenige türkische Musiker in Deutschland verfügen infolgedessen über eine halbwegs ernsthafte musikalische Ausbildung. Bei seiner Befragung von türkischen Musikgruppen in Nordrhein-Westfalen stellte Sabri Uysal fest, dass nur etwa zehn Prozent der Gruppenmitglieder eine Musikschule oder -hochschule besucht hatte. 42 Prozent hatten sich ihre Kenntnisse selbst beigebracht, und 32,8 Prozent hatten sie unter Anleitung eines Familienmitglieds erworben.

Die häufigste Gelegenheit, live gespielte Musik zu erleben, ist für die Mehrheit der deutschen Türken der Besuch von Hochzeitsfeiern. In allen deutschen Städten finden vor allem samstagsabends regelmäßig türkische Hochzeitsfeiern statt, wobei jeweils einige hundert Gäste mit einem Musikprogramm unterhalten werden.⁶ In den meisten deutschen Städten sind heute eigene türkische Hochzeitssäle (*düğün salonu*) auf die Durchführung solcher Feiern spezialisiert, große Festsäle meist in Vororten oder abgelegenen Industrievierteln, wo die Mieten niedrig und Anwohnerbeschwerden wegen lauter Musik und zugeparkten Straßen nicht zu befürchten sind. Allein in Dortmund bestanden im Sommer 1999 fünf solcher Hochzeitssäle, im Ruhrgebiet insgesamt mindestens vierzig⁷, in Berlin ein gutes Dutzend. Manche sind einfache Festsäle, die zuvor

⁵ Interview mit Kenan Koçkaya.

⁶ Nach Angaben des türkischen Generalkonsulates fanden allein in Köln im März 1996 wöchentlich fünfzehn Hochzeiten türkischer Paare statt, in ganz Nordrhein-Westfalen waren es etwa fünfzig (Uysal, 1999/2001, S. 90). Dorit Klebe (1997): Tanzvergnügen in der Großstadt. Städtische türkische Musik – Beispiele, Informationen, Anregungen für die Sekundarstufe 1, in: *Musik & Bildung* 5, September 1997, S. 26-33.

⁷ Die beiden türkischen Branchenbücher für Nordrhein-Westfalen führen 42 Hochzeitssalons und 36 Hochzeitsbands auf (*NRW – Rehberi '98*) bzw. über 50 Hochzeitssäle auf (*Altun Sayfalar '99; NRW – Rehberi*).

von deutschen Pächtern betrieben wurden, andere sind in Fabriketagen, umgebauten Kinos (im Fall des Dortmunder ›Atlantic‹) oder gar in ehemaligen Tennishallen untergebracht, wie das ›Beyaz Saray‹ in Dortmund-Fredenbaum. Lediglich in Süddeutschland, in Baden-Württemberg und Bayern, finden türkische Hochzeiten offenbar eher in deutschen Festsälen statt.

Der Ablauf türkischer Hochzeitsfeiern ist in groben Zügen einheitlich: Den größten Teil des Abends spielt eine halbprofessionelle Hochzeitsband (*orkestra*) für die Gäste, hinzu kommen je nach Wunsch und Höhe der Aufwendungen, zusätzliche Solisten sowie Duos mit Trommel und Schalmel (*davul* und *zurna*). Gelegentlich beteiligen sich auch Freunde oder Verwandte des Brautpaares mit kurzen Auftritten als Sänger bzw. Sängerinnen am Musikprogramm, wobei nicht ganz eindeutige Regeln des moralischen Anstands zum Tragen kommen. Einige Male erlebte ich, wie die Braut selbst einige Lieder sang, in anderen Fällen untersagte der Bräutigam derartige Auftritte. Einmal kam es beinahe zum Familienstreit, als neben der Braut auch ihr Vater ans Mikrofon gebeten wurde und bereits nach wenigen Tönen vom Vater des Bräutigams energisch unterbrochen wurde. Ansonsten wird die Musik eher wenig beachtet, es genügt, dass überhaupt welche gespielt wird.

Den größten Teil des Abends tanzen die Gäste, unterbrochen lediglich von einer mitunter ausufernd langen Geschenkzeremonie (*taki töreni*), während der alle Anwesenden der Reihe nach dem Brautpaar Geldscheine oder Goldschmuck anstecken. Serviert werden häufig nur Getränke, typischerweise in Plastikbechern, ein vollständiges Menü oder auch ein Buffet sind selten und gelten tendenziell als modern oder gar ›deutsch‹. Der gesamte Abend wird in allen Details auf Video dokumentiert (und im Nachhinein wiederholt angesehen und eingehend besprochen).

Beschneidungs- und selbst Vereinsfeiern verlaufen prinzipiell nach dem gleichen Muster, bei Vereinen ist das Liveprogramm meist umfangreicher, und an die Stelle der Geschenkzeremonie tritt eine öffentliche Spendensammlung. Beschneidungen finden mit Rücksicht auf die zahlreich anwesenden Kinder meist früher statt, etwa am frühen Nachmittag. Insgesamt stellen private Feiern dieser Art eine Mischung aus Amüsement und Pflichterfüllung dar, zu denen man mitunter hingehen muss, um sozialen Erwartungen gerecht zu werden, bei

denen man aber auch Freunde und Verwandte treffen kann, die oft von weither aus anderen deutschen Städten angereist sind.

1.2 Vereine und andere Institutionen

Die ersten Ansätze zur Institutionalisierung des türkischen Lebens in Deutschland in den 1970er Jahren gingen von türkischen Vereinen aus.⁸ Neben politischen Vereinen und eingetragenen Moscheengemeinden besteht heute eine unüberschaubare Vielfalt von Kultur-, Freizeit- und Sozialvereinen, sowie Vereine verschiedener, konkreter Interessengruppen (Eltern, Kaufleute, Mediziner, Lehrer usw.). Allein in Berlin existieren etwa 200 türkische Organisationen, bundesweit dürfte es über 1 000 sein. Viele dieser Vereine stellen – zumindest in ihrer Gründerphase – gewissermaßen formalisierte Versionen von privaten Verwandtschafts-, Landsmannschafts- und Freundeskreisen dar, und viele Vereinsräume gleichen auch heute noch einfachen Teestuben. Nur verschwindend wenige Vereine befassen sich explizit mit Kultur oder gar mit Musik (etwa Trägervereine von Musikschulen oder Chören), viele jedoch bieten wenigstens *auch* Musik an, etwa *saz*- und Volkstanzkurse, einige wenige auch traditionelle türkische Kunstmusik. Immer wieder hörte ich dabei in den Vereinen als Begründung für Musik- oder Tanzkurse die Erklärung: »um die Jugendlichen von der Straße zu holen«. Um Kultur, um Musik mit künstlerischem Anspruch ging es praktisch niemals.

Seit den frühen 1970er Jahren holten die verschiedenen Vereine Künstler für Musikveranstaltungen aus der Türkei nach Deutschland. Erinnern die meisten Vereinsveranstaltungen in ihrem Ablauf an Hochzeiten, nähern sich andere mitunter echten Konzerten an. Für Vereinsabende, die nicht zuletzt auch den Zweck verfolgen, die Vereinskasse aufzubessern, wird zumeist mit Plakaten geworben, von denen viele jedoch eher wie eine Erinnerung für Mitglieder, Freunde und Bekannte wirken. Mund-zu-Mund-Propaganda können sie unterstützen, aber nicht ersetzen.

⁸ Mehrländer et al. (1996), S. 330-332; Jürgen Fijalkowski / Helmut Gillmeister (1997): *Ausländervereine – Ein Forschungsbericht. Über die Funktion von Eigenorganisationen für die Integration heterogener Zuwanderer in eine Aufnahmegesellschaft – am Beispiel Berlin*, Berlin: Hitit; siehe auch: J. Rex, D. Joly, C. Wilpert (Hrsg.)(1987): *Immigrant Associations in Europe*, Aldershot; Ertekin Özcan (1989): *Türkische Immigrantorganisationen in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin: Hitit.

„ ÖZGÜRLÜĞE, DAYANIŞMAYA, BARIŞA KOŞUYORUZ! „



**ÖDP VE BAHADIN
İÇİN BULUŞUYORUZ**



KONUŞMACILAR:
UFUK URAS, ÖDP Genel Başkanı
YILDIRIM KAYA, ÖDP Gnl. Bşk. Yar.
DURAK KOÇAK, ÖDP Bahadın Belediye Başkan Adayı

SANATÇILAR:
GÜLŞEN ALTUN
KOMA AMED
ALİ ASKER
GRUP ÇİĞ
ERDAL GÜNEY
HASAN YÜKSELİR VE GRUBU

SİNEVİZYON GÖSTERİMİ

28.11.1998 Cumartesi
 Saat 16. 00

TU-Hauptgebäude AUDI-MAX
 Salonu
 Straße des 17. Juni 135
 U-Bhf. Ernst-Reuter-Platz

* Çocuklar için bakıcısı olan
 oyun odası düzenlenmiştir.

Düzenleyenler:
**ASİA-TU, Bahadın-Der, Berlinli
 ÖDP Taraftarları ve Dostları**

Abbildung 8 – Flyer einer gemeinsamen Veranstaltung der türkischen »Partei für Freiheit und Solidarität« (Özgürlük Dayanışma Partisi, ÖDP) und des Berliner Landsmannschaftsvereins »Bahadın DER«

Deutschsprachige Hinweise auf Inhalt, Ort und Zeit der Veranstaltung sind selten. Statt dessen betonen Symbole den jeweiligen Charakter des veranstaltenden Vereines (siehe unten, Kapitel III). Abbildung 8 (siehe vorhergehende Seite) zeigt den Flyer einer gemeinsamen Veranstaltung der ›Partei für Freiheit und Solidarität‹ (*Özgürlük Dayanışma Partisi*, ÖDP, linksgerichtete Partei in der Türkei) und des Berliner Landsmannschaftsvereins ›Bahadin DER‹ (siehe unten, Kapitel III, Abschnitt 2). Entsprechend dem türkeibezogenen politischen Charakter der Veranstalter ist die Sprache durchweg türkisch. Auf dem Foto links präsentieren Demonstranten untereinander das türkische und das *kurmanci*-kurdische Wort für Frieden. Links darunter eine Liste der Redner, Funktionäre und Politiker der ÖDP aus der Türkei, darunter (!) eine Liste der Künstler. Rechts Ort und Zeit der Veranstaltung.

In ihrem Organisationsgrad in gewisser Weise zwischen zurückgezogenen Künstlern und formellen Vereinen stehen Chöre, die sich seit den 1980er Jahren vielerorts zur Pflege von Volks-, vor allem aber von Kunstmusik zusammengefunden haben. Die Mitglieder der Chöre für türkische Kunstmusik (siehe Kapitel IV, Abschnitt 2.1) sind durchweg musikalische Laien, die sich an Wochenenden unter der Leitung meist halb- oder ganz professioneller Musiker zum gemeinsamen Singen treffen. Diese Chorleiter, oft mit solider Musikausbildung in der Türkei, versuchen meist, den Sängern wenigstens nebenbei einige Grundlagen der hochentwickelten osmanisch-türkischen Musiktheorie sowie der Gesangstechnik zu vermitteln. Einige der Chöre treffen sich einfach privat, andere sind an Vereine, Kulturzentren oder Konsulate angeschlossen.

Volkstanzgruppen sind in der Regel ähnlich organisiert, ihre Mitglieder aber oft jünger. Meist haben sie mit einer erheblichen Mitgliederfluktuation zu kämpfen. Insbesondere Mädchen steigen immer wieder nach relativ kurzer Zeit aus, aufgrund elterlicher Verbote oder spätestens nach ihrer Heirat.

Laienensembles, für Chorgesang, Volkstanz oder andere kulturelle Aktivitäten, bestehen meist aus kleinen engagierten Kerngruppen, manchmal aus nur einer einzigen Person, und erst vor Auftritten schwellen die Gruppen zahlenmäßig um ein Vielfaches an. Insbesondere Chöre und Volkstanzgruppen können so kurzfristig mitunter Dutzende von Mitwirkenden mobilisieren. Die Europäische Föderation der Alevitengemeinden brachte im Frühjahr 2000 in einer

einmaligen Aktion in Köln über 1 200 *bağlama*-Spieler auf die Bühne (siehe unten, S. 298).

Neben den zahlreichen türkischen Vereinen bestehen einzelne kulturell aktive Einrichtungen mit Musikunterricht, Chören und Volkstanzgruppen auch im Umfeld türkischer Konsulate, etwa das ›Türkische Kulturzentrum‹ (*Türk Kültür Merkezi*) in Frankfurt am Main, ein ›Türkisches Haus‹ (*Türkevi*) in Hannover (bis 1999) sowie eines in Berlin (seit 2001) und in Dortmund das ›Türkische Erziehungszentrum‹ (*Türk Eğitim Merkezi*).⁹

Seit den 1990er Jahren gibt es überdies in einigen deutschen Städten Versuche, feste und seriöse türkische Privat-Musikschulen zu gründen. Vorbilder zweier Neugründungen, des ›deutsch-türkischen Musik-Bildungs- und Kulturvereins‹ in Köln sowie dem ›Konservatorium für Türkische Musik Berlin‹ sind die Konservatorien der Türkei, vor allem das Staatliche Konservatorium Istanbul.¹⁰ Andere Schulen, wie die der bekannten Volksmusik-Sängerin Güler Duman in Hannover, die ›Mozaik Müzik Okulu‹ von Ercan Şahin in Köln oder ›deutsch-türkische Musikakademie‹ (bis November 2001 ›Berliner Orient Musikschule‹) des Berliners Adil Arslan orientieren sich an den privaten Musikschulen bekannter Volksmusiker in der Türkei.

Beiden Vorbildern, damit auch allen Neugründungen in Deutschland ist ein seriöser künstlerischer Anspruch gemeinsam. Seyfettin Topçu, Leiter des ›deutsch-türkischen Musik-Bildungs- und Kulturvereins‹ in Köln:

Wir wollen der jüngeren Generation eine gute, auf theoretischen Grundlagen aufgebaute Musikbildung vermitteln.¹¹

⁹ Aykut Dalgıç (2000): *Almanya'daki Türk Halk Oyunları Etkinliklerinin Türk Turizmine Etkisi*, in: *Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu Bildirileri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2652, Ankara, S. 41 - 48.

¹⁰ Interview mit Seyfettin Topçu, Leiter des ›deutsch-türkischen Musik-Bildungs- und Kulturvereins‹ Köln: »Ich habe mir vom Istanbuler Konservatorium Unterlagen, Diplomarbeiten und Curricula besorgt, um beim Unterricht nicht zu sehr von den dortigen Lehrplänen abzuweichen. Wir richten uns nach diesen Lehrplänen, um so auch Schülern, die sich entschließen, drüben weiter zu machen, einen guten Anschluss zu ermöglichen«.

¹¹ Seyfettin Topçu lernte Musik und Musiktheorie 1963-1965 bei Muhammer Uludemir in Eskişehir. 1970 kam er als ›Gastarbeiter‹ nach Köln. »Anfangs war es natürlich nicht möglich, mich mit Musik zu beschäftigen. Später habe ich einige Leute aus dem Musikbereich kennen gelernt.« Vor der Gründung der Schule 1994 arbeitete er im ›Türkischen Kulturzentrum‹. Auch die Kölner ›Mozaik‹-Musikschule, eine Gründung von Ihsan Güvercim,

Alle neuen Schulen bemühen sich um die Einbeziehung der westlichen Musiktheorie und insbesondere der Notation, daneben werden mehr oder weniger gleichberechtigte Abteilungen für Volks- und Kunstmusik angestrebt. Versuche, mit deutschen Institutionen zu kooperieren, befinden sich derzeit noch im Anfangsstadium.¹² Das private ›Konservatorium für Türkische Musik Berlin‹ begann im Wintersemester 2000/2001 ein Austauschprojekt mit der Hochschule der Künste Berlin, ein Antrag auf Anerkennung als eigenständige Musikhochschule wurde von der zuständigen Senatsverwaltung abgelehnt.¹³

1.3 Kommunikation innerhalb des türkischen Lebens

Der betont private und amorphe Charakter des türkischen Musiklebens in Deutschland spiegelt sich in einer ebenfalls privaten und flexiblen internen Kommunikation, die vor allem geprägt ist von Gerüchten und Tratsch (*dedikodu*). Gefördert durch das allgemein rege Sozialleben, durch die häufigen großen Zusammenkünfte etwa bei Hochzeiten, in Vereinen oder durch die großen Familien- und Landsmannschaftsnetze findet unter Türken in Deutschland ein permanenter Austausch neuester Gerüchte statt. Informationen, Halbwahrheiten, Tratschgeschichten, mehr oder weniger bewusste Verleumdungen, oft bis zur Unkenntlichkeit miteinander verwoben, verbreiten sich über die weitreichenden Bekanntschafts- und Freundesverbindungen mit großer Geschwindigkeit: Biographien, oft bis in intimste Details, angeblich geheime Zukunftspläne, Beziehungsgeflechte und persönliche Vorlieben oder Abneigungen werden bei Bekanntwerden meist freigiebig weitererzählt und wogen gewisserma-

später übernommen von dem jungen *bağlama*-Spieler aus der Türkei, Ercan Şahin, bemühte sich von Anfang an um angesehene Lehrer wie den Sänger Hasan Yükselir, den Geiger und Musikwissenschaftler Yılmaz Aydın, Adnan Gündoğdu, Tenor an der Bonner Oper, den Musikwissenschaftler Sabri Uysal sowie Mustafa Onay, einen Absolventen der Musikschule des berühmten Volksmusikers Arif Sağ. Interview mit Ercan Şahin.

¹² »Wir haben beim Regierungspräsidium einen Termin, und dort haben wir unser Projekt vorgestellt und um Unterstützung gebeten, um die Lehrerschaft zu erweitern. Sie haben uns ein Angebot gemacht: Sie finanzieren uns Instrumente unter Zusammenarbeit mit der Rheinischen Musikschule. Wir sind eine Anlaufstelle für viele Türken in dieser Region, die eventuell später auf die Musikhochschulen gehen wollen, und das wiederum heißt, dass vielleicht ein Bereich an der Hochschule türkische Musik anbieten könnte.« Interview mit Seyfettin Topçu.

¹³ Martin Greve (2002): Der Marsch in die Institutionen. Auf der Suche nach deutsch-türkischer Musikausbildung, in: *Üben und Musizieren* Februar / März, S. 16-22.

ßen als Allgemeingut umher oder lassen sich zumindest bei Bedarf durch Herumfragen problemlos in Erfahrung bringen. Schnell erfährt man daher nicht nur von anstehenden Konzerten, sondern auch, viel wichtiger, persönliche oder politische Hintergründe der Veranstalter, ihre gesellschaftliche Stellung und gegebenenfalls Informationen über ihre Gegner und Rivalen. Dabei entscheidet sich, wie erfolgreich eine türkische Veranstaltung sein wird: Kann man dort hingehen, ohne ins Gerede zu kommen, oder muss man es gar, um genau das zu vermeiden. Der schlimmste Fall ist der, dass über Veranstalter oder beteiligte Künstler überhaupt keine Gerüchte in Umlauf sind. Nur wenige Türken würden eine Veranstaltung lediglich aufgrund eines Plakates oder ähnlich unpersönlicher, öffentlicher Informationen besuchen. Zu groß ist die Gefahr, unwissentlich in (etwa in politischer oder moralischer Hinsicht) ›falsche Kreise‹ zu geraten und sich so gesellschaftlich zu diskreditieren.

Erfolgreicher noch als die Konzerte großer Popstars aus der Türkei sind daher in Deutschland die Veranstaltungen großer Organisationen, etwa der Landsmannschaften oder der kurdischen und alevitischen Vereine, die durch persönliche Kommunikationsnetze große Menschenmengen direkt mobilisieren können. Im Herbst 1999 besuchte ich in der Berliner ›Arena‹ ein Solidaritätskonzert zugunsten der Erdbebenopfer, bei dem ein gutes Dutzend der berühmtesten Popstars der Türkei auftrat (u. a. Mirkelam, Özlem Tekin, Rafet El Roman). Wochenlang war im Berliner türkischen Radiosender ›Metropol FM‹ dafür geworben worden, in allen türkischen Wohnvierteln der Stadt hingen Plakate. Bedenkt man überdies die Atmosphäre tiefster Anteilnahme an den Opfern des Erdbebens in der West-Türkei im August 1999, die in dieser Zeit praktisch alle deutschen Türken erfasst hatte und die zum Besuch eines solchen, auch noch konkurrenzlos preiswerten Konzertes motivierte, so kann man wohl von einzigartig günstigen Voraussetzungen für ein türkisches Konzert sprechen. Tatsächlich war das Konzert mit etwa 4000 Zuschauern ein großer Erfolg, und brachte über 140 000 DM Spendengelder ein. Nur etwa einen Monat später jedoch besuchte ich die ›Arena‹ ein zweites Mal, diesmal zu einer kurdischen Veranstaltung. Für dieses Konzert bestand kein konkreter Anlass, es gab keine Radiowerbung, kein einziges Plakat und nicht einmal in der kurdischen Tageszeitung *Özgür Politika* waren Anzeigen erschienen. Die einzige Möglichkeit, überhaupt von diesem Konzert zu erfahren, war also persönliche

Mundpropaganda gewesen. Dennoch war die ›Arena‹ mindestens ebenso gut besucht wie das Popkonzert.

1.4. Medien im türkischen Leben Deutschlands

Nur wenige Massenmedien sind in der Lage, diesem speziellen Bedürfnis nach schneller, flexibler Kommunikation – überdies in türkischer Sprache – zu genügen. Die türkischen Tageszeitungen und Fernsehsender, wie gesehen in erster Linie auf die Verbindung zur Türkei ausgerichtet, sind für die interne Kommunikation der *imaginären* Türkei jedenfalls zu schwerfällig und unspezifisch. Deutsche Medien sind zum einen ebenfalls meist zu langsam, verfügen zum anderen nicht über das spezifische Wissen und die notwendigen Kontakte, um angemessen über das Kulturleben der imaginären Türkei berichten zu können. Die wenigen Sendungen des öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehens seit Mitte der 1960er Jahre (ZDF: *Nachbarn, Nachbarn in Europa, Schwarzweißbunt*; WDR: *Ihre Heimat / Unsere Heimat, Babylon*), mit ihren ungünstigen und kurzen Sendezeiten, spielen jedenfalls bei Türken nur eine untergeordnete Rolle, und bis auf einen einzigen Fall habe ich nie gehört, dass irgend jemand sie auch nur erwähnt hätte.¹⁴

Eigene türkische Fernsehsender haben sich in Deutschland aufgrund der hohen Kosten bis auf Ausnahmen nicht etablieren können,¹⁵ und so spielt Fernsehen als internes Kommunikationsmedium der imaginären Türkei praktisch nur in Berlin eine Rolle.¹⁶ Seit 1985 sendet dort der inzwischen 24stündige Berliner Privatsender TD 1 über einen eigenen Vollkanal (E3).¹⁷ In den 1980er Jahren übernahm TD 1 zunächst den größten Teil seines damals nur wenige Stunden langen Programmes aus der Türkei, teilweise ergänzt durch alte Spielfilm-

¹⁴ Der alevitische *saz*-Spieler Muarrem Doğan aus Augsburg erzählte mir: »Im Fernsehen habe ich eine Sendung *Nachbarn in Europa* gesehen. Da habe ich eine *saz* gesehen und wollte, dass mein Vater mir eine *saz* schenkt.« Interview mit Doğan.

¹⁵ Seit den 1980er Jahren existieren einige lokale türkische Fernsehsender vor allem in den sogenannten ›Offenen Kanälen‹ deutscher Großstädte. Siehe Ulrich Kamp (Hrsg.)(1997): *Handbuch Medien: Offene Kanäle*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

¹⁶ Gunnar Roters (1990); Çınar/Greve (1998).

¹⁷ Bereits in den 1980ern waren in Berlin im Kabelfernsehen einige türkische Sender aktiv (›TD 1‹, ›TYT‹, ›Avrupa Türk Televizyonu ATT‹, ›TFD‹), von denen sich bald TD 1 weitgehend durchsetzte.

videos, später stieg der Anteil der Eigenproduktionen.¹⁸ Lokal bekannte Berliner Musiker haben hier mehr oder weniger regelmäßige Auftrittsmöglichkeiten.¹⁹ Schließlich erfährt der Zuschauer durch die Werbung Aktuelles über Konzerte, neue Musikrestaurants oder Diskotheken. Bis heute hat der Sender keine feste Programmstruktur, Sendezeiten und Inhalte wechseln häufig und dies meist kurzfristig. TD 1 kann so nicht nur kurzfristig geeignet erscheinende Mitschnitte türkischer Satellitensender ins Programm aufnehmen, sondern vor allem adäquat auf das aktuelle türkische Berlin reagieren. So bemühen sich alle türkischen Konzertveranstalter, ihre oft ebenfalls kurzfristig eingeflogenen Stars zu Werbezwecken im Abendprogramm von TD 1 als Live-Gäste zu präsentieren. Unangenehme Konsequenz dieser Flexibilität ist jedoch, dass TD 1 in keiner einzigen (deutschen oder türkischen) Programmzeitschrift verzeichnet ist.²⁰

¹⁸ 2001 sendete TD 1 mit eintägiger Verzögerung einige Show-Programme und Musik-Talkshows von Sendern der Türkei, vor allem die *Ibo-Show* mit Ibrahim Tatlıses, später die *Deniz Show* mit Özcan Deniz (beide ›Star TV‹), *Aydın Havası* sowie im Ramadan religiöse Programme, etwa *İlahi-Shows* von islamischen Sendern wie TGRT oder ›Samanayolu TV‹.

¹⁹ So etwa sonntagabends mit wechselndem Live-Programm, u. a. der *bağlama*-Spieler Siddik Doğan mit seinen Schülern oder *ud*-Spieler Nuri Karademirli. Im Jahr 2000 war in den Abendstunden, mitunter auch bereits nachmittags, die *Zeki Akıncı Show* des Keyboarders und Sängers im *taverna*-Stil Zeki Akıncı zu sehen, mit Zuschauer-Telefongesprächen sowie aktuell wechselnden musikalischen Studiogästen verschiedenster Art. – Mitte der 1990er Jahre hatte überdies der Berliner Volksmusiker Ümit Akkaya regelmäßige Sendezeiten bei TFD 1, bevor er sich jedoch mit den Betreibern überwarf und seine Sendung eingestellt wurde.

²⁰ Neben TD 1 bieten der sogenannte ›Spreekanal‹ sowie der ›Offene Kanal Berlin‹ türkische Sendungen an – wiederum kein einziger mit fester Programmstruktur. Im ›Spreekanal‹ (SK 10) sendet am frühen Abend der Sender ›TFD‹ der ›Islamischen Föderation Berlin‹. Neben zahlreichen Übernahmen von islamisch ausgerichteten Sendern der Türkei wie Kanal 7 oder TGRT sind hier viele eher einfache Eigenproduktionen zu sehen. Das Programm ist ausschließlich dem Islam gewidmet, politisch steht es der islamistischen ›Islamischen Gemeinschaft Milli Görüş‹ (IGMG, siehe S. 277) nahe. Oftmals sind hier Beispiele islamischer Kultur zu sehen, etwa *İlahis* oder Koran-Rezitationen. Daneben seit 1993 täglich einstündig der Privatsender ›AYPA TV‹ mit einem überwiegend politischen Programm, bisweilen aber auch mit Konzertmitschnitten. Zwischen 1994 und 1997 existierte darüber hinaus als ein weiterer, politisch links orientierter Sender ›YOL TV‹, der anfangs im ›Offenen Kanal‹ sendete, dabei mitunter auch Konzertmitschnitte, beispielsweise von alevitischen Veranstaltungen oder mit politischen Liedermachern, 1998 dann in den ›Spreekanal‹ wechselte, um sich dann nach internen Streitigkeiten aufzulösen. 1999 folgte der kurzlebiger Versuch von ›Porte TV‹, einen weniger politischen, dafür kulturell breiter angelegten Sen-

Die Einschaltquoten türkischer Radiosendungen²¹ sind deutlich geringer als die von Fernsehprogrammen, entsprechend gering ist ihr Einfluss (siehe Kapitel I, Fußnote 198). Seit 1963 gab es bei verschiedenen deutschen Landesrundfunkanstalten türkische Sendungen.²² Zumeist handelte es sich um reine Informationsprogramme, bei denen Kultur keine nennenswerte Rolle spielte. Seit der Gründung von ›SFB 4 Radio Multikulti‹ 1994 etwa sind dort täglich von 17 bis 18 Uhr auf Türkisch Nachrichten, der Berliner Pressespiegel, Informationen aus Gesellschaft, Gesundheit und Kultur in Berlin, Deutschland und der Türkei zu hören, dazu einmal im Monat die ›Platte des Monats‹. Das Musikprogramm ist mit modernisierter Volksmusik, leichter Unterhaltungs- und gelegentlich auch Popmusik tendenziell kemalistisch ausgerichtet (siehe unten, Kapitel III), sonntags wird türkische Kunstmusik gesendet. Daneben besteht eine eigenständige kurdische Redaktion.²³

der zu gründen, der jedoch aufgrund ungünstiger Sendezeiten im überbelegten Berliner Kabelbetrieb und dem umkämpften türkischen Werbemarkt Berlins nicht lange überlebte. Der ›Offene Kanal Berlin‹ schließlich ist ein Forum für fast unüberschaubar viele Einzelpersonen und türkische bzw. kurdische Vereine aller Art, für die ihre Sendungen ähnliche Funktionen erfüllen wie vereinsinterne Zeitschriften (siehe unten). 1989 lag der Bekanntheitsgrad des ›Offenen Kanals Berlin‹ unter Türken bei 43 %, die Einschaltquote türkischer Beiträge bei immerhin 17 %. Jürgen Linke (1997): Du bist ich – Integrationsmodell Offener Kanal Berlin, in: Ulrich Kamp (Hrsg.)(1997): *Handbuch Medien: Offene Kanäle*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 44-45. 1996 machten demnach türkische Anbieter 12,4 % aller Anbieter des Offenen Kanals aus, mit einer Sendezeit von 14,6 %, dazu kamen kurdische Anbieter zu 2,5 % mit einer Sendezeit von 3,2 %.

²¹ Im Ruhrgebiet beispielsweise sendeten im April 1999 folgende Sender in türkischer Sprache: WDR Köln täglich 19.30-20.00; Ruhrwelle Bochum Di.-Do. 19.30-20.00; Radio Emscher-Lippe (Gelsenkirchen, Bottrop, Gladbeck) 8. 4., 20. 4., 22. 4. je 19.00-21.00; Radio Essen Sa. 19.00-21.00; Radio FIV (Recklinghausen) Mo. 19.00-20.00, Di. 18.00-19.00; Radio Hagen Sa. 18.04-18.52; Radio 90.8 (Herne) tägl. 18.04-18.52 (*Türkis* Essen, April 1999).

²² Ulya Breuer-Ücer und Gualtiero Zambonini (1996): Hörfunksendungen für Ausländer in Deutschland, in: *Media Perspektiven* 8/1996, S. 462-465; Uysal (1999/2001), S. 65ff.

²³ Im deutschsprachigen ›Weltmusik‹-Teil werden türkische Musiktitel dagegen nur selten gesendet. Lediglich in der samstags ausgestrahlten Sendung *Haydi Hop* spielen die deutschsprachigen Moderatoren Erci E. bzw. Aziza A., zwei prominente türkische Rapper, Pop Müzik aus der Türkei. Das Programmkonzept von ›WDR 5 Funkhaus Europa‹ ähnelt dem von ›SFB Multikulti‹, fremdsprachige Sendungen nehmen hier allerdings deutlich weniger Raum ein.

Hinzu kommen offene Radiosender beispielsweise in Hannover, im Ruhrgebiet oder in Berlin.²⁴ In Berlin versuchten seit 1987 auch einige Privatsender türkische Sendungen anzubieten, ›Radio 100‹ einige Jahre lang mit *Berlin Radyosu* und *Bernama Kurdi*, ab Mitte der 1990er Jahre ›Kiss FM‹ mit der türkischen Popsendung *Turkish Kisses*. Seit Sommer 1999 besteht in Berlin mit ›Metropol FM 94,8‹ der bislang einzige türkischsprachige 24-Stunden-Rundfunk Westeuropas. Gesendet wird praktisch nur Musik (überwiegend *pop* und *arabesk*), tagsüber eingebaut in bunte Magazinsendungen, ab abends nur noch von Jingles und Kurznachrichten unterbrochen.²⁵ Laut Umfrage der Berliner Ausländerbeauftragten wurde ›Metropol FM‹ 1999 von immerhin 71 Prozent der Berliner Türken regelmäßig gehört.²⁶

Als Kommunikationsmedium weitaus bedeutender sind in Deutschland türkische Printmedien. Schon die Lokalbeilagen der größten Boulevardzeitungen sind in gewissem Ausmaß von praktischem Nutzen. Hier finden sich neben Anzeigen auch Interviews mit Musikern, Konzert-Vor- oder Nachberichte, Ankündigungen neuer CDs etc.²⁷ Vorläufer türkischer Lokalberichterstattung waren zunächst engagierte ›Gastarbeiter-Zeitschriften‹, die seit den späten 1970er Jahren als Eigenproduktionen im Selbstverlag erschienen, teilweise mit deutscher Unterstützung (beispielsweise durch Gewerkschaften oder städtische Kulturämter), etwa *Merhaba* in Duisburg, sowie eine gleichnamige Zeitung einige Jahre später in Basel.²⁸ Ebenfalls schon früh begannen politische, später

²⁴ Beispielsweise ›Radio Duisburg International‹ (Mo., Do., Fr. 19.04-19.40 Uhr Türkisch, Mi. 19.04-19.40 Kurdisch), ›Radyo X‹ (94,5) in Basel, ein Ableger der Zeitschrift *Gazete*.

²⁵ Eigendarstellung ›Metropol FM‹, Sommer 2000; Ralf Husemann (2000): Nabelschnur nach Ankara, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.2.2000. Laut der Eigendarstellung beträgt der Musikanteil 75 %, mit ca. 13 Titeln pro Stunde, davon 7 Pop, 2 *arabesk*, 2 *fantezi*, 1 Volksmusik, 1 populäre Kunstmusik. Getragen wird der Sender von ›Moirra Rundfunk‹, einer Tochtergesellschaft der Ludwigshafener Verlagsgruppe ›Medien Union GmbH‹ (Herausgeberin der Zeitung *Die Rheinpfalz*).

²⁶ Ausländerbeauftragte des Senats von Berlin (1999): *Türkische Berlinerinnen und Berliner zu Integration und Staatsbürgerschaft*, Berlin.

²⁷ Zwischen Januar 1997 und Oktober 1998 erschienen in der wöchentlichen Berlin-Beilage der *Hürriyet* immerhin 45 Artikel, die sich in irgend einer Form mit Musik befassten, siehe Kapitel I, Abschnitt 3.1.

²⁸ Die erste Ausgabe erschien am 29.10.1978. In Basel erschien *Merhaba – Zeitschrift über die Emigration aus der Türkei* vierteljährlich ab ca. 1983.

auch soziale, religiöse oder kulturelle Vereine und Organisationen Zeitschriften herauszugeben. Heute verfügt beinahe jede Gruppierung – alevitische, sunnitisch-islamische, kurdische, rechtsnationalistische, sozialistische, yezidische, assyrische usw. – über eine eigene Zeitschrift zur Verbesserung der internen und externen Kommunikation (siehe unten, Kapitel III). In Berlin erscheint sogar, wenn auch unregelmäßig, eine Zeitschrift *Cağda* *Halk Ozani* (»Moderner Volkssänger«), herausgegeben von dem Dichtersänger Ezeli Doğanay sowie anderen Sängern in verschiedenen deutschen Städten.²⁹ Hinzu kommen kleinere Zeitschriften von Jugendzentren, in denen sich ebenfalls mitunter Berichte über lokale Musiker finden.³⁰

Etwa Mitte der 1990er Jahre, mit dem wachsenden wirtschaftlichen Potential türkischer Unternehmen in Deutschland trat ein neuer türkischer Zeitungstyp auf, der nur sekundär auf Journalismus oder Vereinsidentitäten abzielte, sondern in erster Linie auf Anzeigenkunden. Die ersten Versuche solcher Werbezeitungen wurden noch auf billigem Zeitungspapier gedruckt und in türkischen Geschäften und Cafés kostenlos verteilt. Etwa ab 1996 folgten eine Reihe von Illustrierten mit teilweise sehr hochwertigem Farbdruck – hergestellt in der Türkei –, in Berlin etwa: *Vitrin* (zuvor in Hamburg), *Magazin, Berlin'ce* sowie *Paparazzi* und *Merhaba*. Auffällig bei diesen Magazinen war der überwältigend hohe Anteil an Fotos, von denen die meisten, unterstützt durch entsprechende Kurztexpte, das allgemeine Interesse an Klatschgeschichten bedienten. Insbesondere *Paparazzi* besteht noch immer fast ausschließlich aus zahllosen Fotos von Berliner Türken, aufgenommen bei mehr oder weniger privaten Anlässen, Hochzeiten, Restaurantbesuchen oder Konzerten. Beinahe jeder Le-

²⁹ Angegeben sind Korrespondenten in Berlin (S. Alkan), Hamburg (Ali Davran), Nürnberg (Ali Derdiyok), Dortmund (Gürani Doğan), Krefeld (Ozan Nurşani), Holland, Schweden (Stockholm), Paris, Sydney und in der Türkei.

³⁰ In Berlin etwa: *Kauderzanca* (»Zeitschrift für Interkultur, Jugend und Politik«, zweisprachig, v.a. deutsch; erscheint unregelmäßig seit 1993, der Name ist eine Verbindung von »Kauderwelsch« mit seinem türkischen Äquivalent *tarzanca*), *Inisiyatif* (»gegen Rassismus und Faschismus«, Hrsg.: Ada-Gençlik, zweimonatlich, türkisch-deutsch), *Yazınca* (»literarisch«, zweisprachige Kultur und Literaturzeitschrift mit Lyrik und Prosa), *Mozaik* (Hrsg.: Jugendkulturetage »Mozaik«, Artikel über Kultur, Literatur und Musik), *Ezgi* (zweimonatliche »Zeitschrift für Kultur und Kunst«), *Kâsif* (Monatszeitschrift für Politik., Kultur und Entdeckung), *Şiirlik* (anspruchsvolle monatliche Lyrikzeitschrift, herausgegeben von dem Lyriker Gültekin Emre).

ser kennt also nahezu zwangsläufig einige der Abgebildeten jeder Ausgabe persönlich.

Um 1999 existierte in praktisch jeder deutschen Stadt mindestens ein kostenloses türkischsprachiges Werbeblättchen³¹, daneben war eine Reihe ernst zu nehmende türkischer Illustrierter etabliert: *Hayat* (Mannheim-Stuttgart), *Türkiş* (Ruhrgebiet) sowie die Berliner *Merhaba*. Von den ideologischen Stereotypen der *Hürriyet* ist in diesen Zeitschriften nichts zu spüren. In der Berliner *Merhaba* etwa (siehe Tabelle 1) werden Themen ohne auffällige Wertungen behandelt, reine Türkei-Berichte sind selten (hier auf Seite 7), Verbindungen zwischen der Türkei und Deutschland stehen in einer Haltung unaufdringlicher Selbstverständlichkeit im Vordergrund. Direkt politische Themen sind in *Merhaba* grundsätzlich ausgespart, der Besuch des Botschaftsattachés jedoch findet ebenso seinen Platz (auf Seite 18) wie eine Anzeige des pro-kurdischen linken Liedermachers Ahmet Kaya (auf Seite 15). *Dedikodu* (Klatschgeschichten) finden sich vor allem auf Seite 14. Dagegen fallen häufig Übereinstimmungen von Anzeigenkunden und redaktioneller Themenwahl auf, die auf direkte, ökonomisch motivierte Absprachen schließen lassen. Insgesamt aber ermöglicht *Merhaba* einen weitgehend realistischen Blick auf das mehr oder weniger öffentliche türkische Musikleben von Berlin (siehe Anhang 2). Nichttürkische Veranstaltungen dagegen werden entweder überhaupt nicht erwähnt – dafür existieren schließlich genügend deutschsprachige Medien – oder aber, bei großen Spektakeln wie der ›Love Parade‹ oder dem ›Karneval der Kulturen‹, aus der Sicht der imaginären Türkei als exotische Ereignisse. Weniger erfolgreich waren Versuche, türkische Zeitungen auf deutsch zu produzieren.³²

³¹ Einige Beispiele: Nordrhein-Westfalen: *Arkadaş*; Bergisches Land/Köln: *Haftalık Posta*; Dortmund: *Yeni Gazete*; Stuttgart/Ulm: *Mosaik*; Ulm: *Merhaba*; Würzburg: *Birlik*; Ditzingen: *Objektif*; Mörfelden-Walldorf: *Akit*; München: *Arı*; Rotterdam: *Doğuş*; Südhessen: *TürkisNews*; Frankfurt am Main: *Spiegel/Ayna* und vor allem *Toplum*, in der immerhin seit vier Jahren die Ministerpräsidenten Hans Eichel bzw. Roland Koch als regelmäßige Kolumnisten auftreten (Interview mit Redakteur Mehmet Canbolat).

³² *Etap* etwa erregte bei seinem Erscheinen viel Aufmerksamkeit in deutschen Medien, wurde aber bereits nach wenigen Ausgaben wieder eingestellt. *Hayat* (Hamburg) dagegen konnte sich deutlich länger halten. Die wöchentliche türkische Beilage der deutschen *Tageszeitung* schließlich, die seit September 2000 erscheint, wurde nach einem halben Jahr im Umfang auf die Hälfte reduziert und Ende 2001 eingestellt.

Tabelle 1 – Zeitschrift *Merhaba* (Berlin), Ausgabe Nr. 31 vom 1. Juni 1999, Inhaltsübersicht

Seite	Inhaltsangabe
(Titelfoto)	Bülent Ersoy (Diva populärer Kunstmusik, Türkei), gastiert am 12. Juni in Berlin
2	Große farbige Anzeige: Programm des Musikrestaurants ›Kardelen‹ am 11. Juni: ›Frühlingsball‹ mit Bülent Ersoy, Oya Aydođan (<i>arabesk – fantazi</i>), Asuhan (Volksmusik), Recep Atalay (Sänger-Keyboarder)
3	Inhaltsverzeichnis
4	Lokale Kurzberichte: Hilfsaktion einer Diakoniestation für den türkischen Rentnerverein etc.
5	Editorial: Moderner Volksmusik-Sänger Hasan Yükselir (Köln) gab 2 Konzerte im türkischen Theater ›Tiyatom‹
6	Vorbericht über die Eröffnung des türkischen Radiosenders ›Metropol FM‹ mit Kenan Dođulu (Türkei), Rafet El Roman (Türkei/Darmstadt) und Meltem Cumbul (Türkei)
7	Bericht über ein Hotel im südtürkischen Fethiye
8	Bericht über den Berlin-Besuch dreier Schauspieler aus der Türkei
9	Anzeigen, u. a. Party auf dem Schiff ›MS Hanseatic‹, veranstaltet von der türkischen Diskothek ›Limon‹ mit DJ Hakan
10	Redaktionsleiter einer Tourismus-Zeitschrift der Türkei zu Besuch in der Redaktion der <i>Merhaba</i>
11	Lokale Kurzberichte: u. a. vom Volksfest der deutsch-türkischen Frauenvereinigung BETAK
12-13	Bericht vom ›Karneval der Kulturen‹, insbesondere über mitwirkende türkische Musiker: Ferhat Güneyli, Aziza A., Derya, <i>Kırmızı Güller</i> , <i>Orientation</i> , İkinci Kuşak, Gonca, Mustafa Sarısın
14	Fotos von türkischen Hochzeits- und Beschneidungsfeiern der vergangenen zwei Wochen
15	Anzeige: Konzert des politischen Liedermachers Ahmet Kaya am 12. Juni
16-17	›Schönheits-Ecke‹ für Frauen
18	Besuch des türkischen Konsuls und Erziehungsattachés bei <i>Merhaba</i>
19	›Erziehungs-Ecke‹; Kommentar
20	Lokalberichte: Eröffnung des ›Rax Müzik Market‹ von DJ Hakan; Kurzbericht über den dritten Platz der türkisch-deutschen Gruppe <i>Sürpriz</i> (München) beim ›Grand Prix d'Eurovision‹
21	Artikel des Leiters einer Ladenkette für Haushaltsgeräte und Technik über einen neuen Staubsauger
22	Bericht vom Konzert der Popsängerin Nilüfer (Türkei) in Berlin; Bericht über den Auftritt des Schriftstellers und Komponisten Ahmet Selçuk (Türkei) im Musikrestaurant ›Kumkapı‹
23	Bericht vom Konzert des Volks-/Weltmusikers Derya Takkalı (Berlin) am 2. Juni im Kreuzberger ›Ballhaus‹
24	Bericht über ein türkisches Theaterstück; Aufruf zu einer Spendenaktion zugunsten eines kranken Kindes
25	Kolumne, kurze Lokalberichte
26	›Kids Corner‹

Seite	Inhaltsangabe
27	Kolumne ›Metropol‹, u. a. über die Jazzgruppe <i>Elmas Şimşek</i>
29	›Young Turks of Berlin‹ mit zwei Interviews
30	Horoskop, Kolumne
31	Anzeige: Feier des Berliner Fußballvereines ›Fenerbahce Berlin‹ am 12. Juni, u. a. mit dem Sänger Fatih Ürek (Türkei); Fortsetzungsgeschichte
32	Anzeigen von Theateraufführungen und einer Ausstellung
33-37	Türkischer Sport in Berlin
38	Gedichte von Lesern, Kolumne
39	Türkischer Sport in Berlin, Anzeigen
40	Lokale Kurzberichte, Anzeige
41	Karikatur
42	Veranstaltungstermine
43-44	Anzeigen

2 Profis

2.1 Hochzeitsmusiker

Der Weg vom musikalischen Amateur zum halbprofessionellen musikalischen Handwerker ist in der imaginären Türkei erstaunlich kurz und hat nur wenig zu tun mit musikalischem Können oder Begabung. Entscheidend für diesen Weg ist einzig der Entschluss, mit Musik nebenbei Geld verdienen zu wollen. Die praktischen Anforderungen sind dann gering. Immer wieder war ich über das niedrige musikalische Niveau mancher Hochzeitsgruppen erstaunt, und ebenso darüber, dass sich niemand daran störte. Niemals habe ich ernsthafte Klagen oder gar Beschwerden von Hochzeitsgästen oder -gastgebern über die Musiker gehört, wie dilettantisch deren Darbietung auch immer war. Erwartet wird offenbar lediglich, dass eine Gruppe in der Lage ist, jedes gewünschte Lied aus dem Stand zu spielen – wie sie es spielen, ist unwichtig. Notwendig sind eher ein gewisses Selbstvertrauen sowie sicheres Auftreten: »Wenn einer mal leise spielt, meinen die Leute, er kann nicht spielen«, beschrieb der langjährige Kölner Profimusiker Ayhan Gölge die Haltung des Publikums.³³ Lange hielt ich es für Aufschneiderei, wenn mir Musiker erzählten, sie wären als Jugendliche bereits wenige Wochen nach ihren ersten Versuchen an Musikinstrumenten bei Hochzeiten aufgetreten. Mittlerweile habe ich oft genug Hochzeitsbands erlebt,

³³ Interview mit Ayhan Gölge.

in denen solche Anfänger durch den Abend stolperten, und ich habe diese Erklärungen derart oft gehört, dass sie mir absolut glaubwürdig erscheinen.³⁴ Oftmals sind es Geschwister von erfahreneren Musikern, die bei Bedarf auch ohne musikalische Vorkenntnisse oder gar Proben kurzfristig etwa als Bassisten einspringen, also mit Instrumenten, die weniger im Vordergrund der ohnehin reduzierten Aufmerksamkeit der Gäste stehen, und die dann nach und nach in die Gruppe hineinwachsen. Die meisten Lieder sind ohnehin allgemein bekannt, und vor allem die Volkslieder sind melodisch relativ stereotyp. Der – inzwischen sehr versierte – Berliner Saxophonist Turgay Ayaydinli erzählte mir über seine musikalischen Anfänge:

Ich spiele, seit ich zwölf, dreizehn Jahre alt bin. Mein Bruder war Gitarrist und als Hochzeitsmusiker in Berlin bekannt. Er hatte eine Band, *Disco Dörtlüsü* [›Disko-Quartett‹], sie haben eine Kasette gemacht und auf vielen Veranstaltungen und fast allen Hochzeiten gespielt. Ich wollte unbedingt mitspielen. Ich bin immer mit meinem Bruder mitgegangen, habe ihm beim Tragen geholfen und so. Es hat mich super gereizt, auch so eine Band aufzubauen. Mein Bruder hat mir dann ein Saxophon mitgebracht – eigentlich wollte ich Schlagzeug spielen. Nach drei Monaten hat er mich auf Hochzeiten mitgeschleppt. Angefangen habe ich mit zehn Stücken, die ich mitspielen konnte, dann waren es zwanzig, dann vierzig.³⁵

Die technische Entwicklung der Keyboards (*org*) seit Mitte der 1980er Jahren hat die Schwelle zum professionellen Musiker weiter herabgesetzt.

Keyboard hab ich mir selber beigebracht. Dann hab ich einen Kurs besucht, das hat aber sehr kurz gedauert, so sechs Monate. Es war ein bisschen langweilig.³⁶

Viele dieser Instrumente lassen sich heute durch einfachen Knopfdruck auf türkisches (bzw. arabisches) Tonsystem umschalten, und auch die gesampelten Sounds von *darbuka*, *zurna* und anderen türkischen Instrumenten sind vom Original oft kaum noch zu unterscheiden. Programme, bei denen Begleitarran-

³⁴ Ayşe Çağlar beschrieb die extreme Flexibilität und fehlende Professionalität ebenfalls als typisch für das allgemeine Geschäftsverhalten der türkischen Diaspora in Deutschland (Çağlar 1994, S. 140ff.).

³⁵ Interview mit Turgay Ayaydinli.

³⁶ Interview mit Tanju Mandiraci, Keyboarder der Münchner Gruppe *Hoytop*.

gements nach wenigen Tastengriffen direkt erkannt und abgespielt werden, bewirken, dass musikalische Fähigkeiten des Spielers kaum noch erforderlich sind.³⁷

Die Keyboards werden mehr. Jeder, der ein bisschen singen kann, kann damit Musik machen. Man braucht nicht einmal mehr Keyboard spielen zu können: Man legt diese Disketten oder Minidisks mit den fertigen Songs ein, dann bestellt man sich seine Tonart. Es sind fertige Halbplaybacks. Eigentlich braucht man noch nicht mal ein Keyboard, ein MD-Player reicht. Das ist Karaoke.³⁸

Disketten mit fertigen Arrangements bekannter türkischer Lieder, wie sie in Istanbul oder in Deutschland laufend produziert werden³⁹, ermöglichen es inzwischen beinahe jedem Laien, als Alleinunterhalter aufzutreten, mit dem vollständigem Klang einer Hochzeitsband, aber für einen Bruchteil deren Gage. Dabei sind gute Keyboards mit vielen Klängen musikalisch höchst flexibel und können für praktisch alle Stile eingesetzt werden. Ich sah *org* in Ensembles für türkische Kunstmusik, bei der Begleitung von Popmusik ebenso wie von Volksmusik. Für Gazinos (siehe unten) sind vor allem die Streicher-Samples wichtige Ergänzungen, um den typischen *arabesk*-Sound auch ohne aufwendige Orchester spielen zu können. Manchmal bedienen *saz*-Spieler für ihre eigene Begleitung live noch gleichzeitig halbautomatische Keyboards. Die notwendige Investition von mindestens 1 500 € für ein entsprechendes Keyboard ist bei halbwegs regelmäßigen Auftritten bereits nach wenigen Wochenenden eingespielt. Vor allem das Geschäft in den Tavernas und Musikrestaurants ist heute stark von solchen preiswerten Alleinunterhaltern übernommen worden.⁴⁰

Neben den *orkestra* und Alleinunterhaltern mit *org* spielen auf Hochzeiten häufig die traditionellen anatolischen Duos mit Trommel (*davul*) und Kegeloboe (*zurna*). Der Zugang zu diesen Instrumenten scheint allerdings weniger

³⁷ Heinz-Wilfried Burow (1998), S. 94.

³⁸ Interview mit Turgay Ayaydinli.

³⁹ Interview mit Ayhan Gölge vom Kölner Musikladen ›Gölge Müzik Evi‹, der selbst solche Disketten produziert.

⁴⁰ In der Befragung von Uysal folgte bei den verbreitetsten Instrumenten bei in Deutschland geborenen Männern das Keyboard nach *bağlama* mit 30,8 % an zweiter Stelle (Uysal 1999/2001, S. 27).

einfach als zu den Bands. Häufig handelt es sich um eher ältere anatolische Musiker, jedenfalls Migranten der ersten Generation, die auch in der Türkei schon in dieser Funktion gearbeitet haben. Mehmet, *zurna*-Spieler aus Iğdır (Kars) in Hannover erzählte:

Ich spiele Klarinette, Flöte, *zurna* und *mey*. Ich fahre zu Hochzeiten nach Holland, Belgien, Dänemark, Berlin, Köln oder Düsseldorf. Ich lebe seit 33 Jahren in Deutschland. Ich habe auch schon in meiner Heimat gespielt. Bei uns gibt es Baumwolle und Getreide in der Region, aber ich habe es nicht angebaut, ich habe meinen Lebensunterhalt mit Musik verdient.⁴¹

Künstlerische Ansprüche spielen bei Hochzeitsmusikern keinerlei Rolle, handwerkliches Können hingegen wird – wenn auch vor allem unter den Musikern selbst – durchaus zur Kenntnis genommen.⁴² Mit wachsender Erfahrung wachsen dann die musikalischen Fertigkeiten, vor allem aber die Repertoirekenntnisse von Hochzeitsmusikern auf schließlich oft Hunderte von Liedern jeder erdenklichen Stilrichtung.

Man muss alle Wünsche erfüllen! Wir fragen immer vorher, woher die Hochzeitsgäste kommen. Wenn es zum Beispiel Aleviten sind, dann spielen wir *deyiş* [alevitisches Lied, siehe S. 287] und Volksmusik.⁴³

Wir könnten den ganzen Abend spielen, ohne ein einziges Stück zu wiederholen! Unser Repertoire umfasst mehrere hundert Lieder. Nur alle Liedertexte kann man sich nicht merken, man braucht ein Heftchen für die Texte.⁴⁴ Sind Proben unter Hochzeitsmusikern zwar generell unüblich, so wird auf die ständige Erweiterung des Repertoires durchaus einige Mühe verwendet:

Bei uns in der Gruppe ist es so, dass Erdal für Volksmusik zuständig ist, Yüksel für Volksmusik, *arabesk*, Slow, Moderne und *pop müzik* und Emre auch im Bereich *arabesk* und moderne Musik. Meine Aufgabe ist der Bereich Popmusik. Zuständig sein heißt: alles vorbereiten, wissen, welche

⁴¹ Interview mit Mehmet.

⁴² Einige Musiker entwickeln dabei auch durchaus Ehrgeiz: Der Basler Hochzeitsmusiker Merdan, der seit 1995 in Restaurants und Hochzeiten als Keyboarder auftrat, schilderte mir ausführlich, wie er von Anfang an täglich fünf bis sechs Stunden übte, mitunter ganze Nächte hindurch, um am nächsten Tag wieder zu arbeiten. Interview durch Alain Aschenbach am 20. Januar 1998 in Basel.

⁴³ Interview mit Haydar Şahin, damals Sänger der Hochzeitsgruppe *Şahinler*.

⁴⁴ Interview mit Mete Köksen, Keyboarder der Bochumer Hochzeitsgruppe *Resital*.

Stücke zur Zeit aktuell sind, neue Kassetten kaufen und durcharbeiten. Stücke, die topaktuell sind, muss ich einfach drauf haben, da komm ich gar nicht drum herum. Nur *pop müzik* ist ja unendlich, da kann ich mir mein eigenes Repertoire zusammenbasteln.⁴⁵

Einziger Nachteil: Man kommt irgendwann nicht weiter. Man hat etwa 200 Songs im Repertoire und spielt am Abend 50 davon, je nach dem, aus welcher Region die Gäste kommen. Und das war's. Ich habe vielleicht drei oder vier Mal geprobt mit einer türkischen Hochzeitsgruppe, sonst gibt's da keine Proben.⁴⁶

Die Szene der Hochzeitsbands und -musiker in deutschen Großstädten und Ballungsgebieten ist in ihrer Vielfalt und Masse vollkommen unüberschaubar. Typisch sind in ihrer Besetzung flexible *orkestra* mit Schlagzeug, Keyboard, (E-) *saz*, E-Gitarre – teilweise mit der Bundeinteilung von *saz*-Hälsen, um Volkslieder begleiten zu können –, bisweilen auch E-Bass. Vorbild für viele ist die Gruppe *Derdiyoklar*, die seit über zehn Jahren, ausgehend vom süddeutschen Raum, mit *saz* und Schlagzeug den sogenannten *disco-folk* in Deutschland populär machte. Fast ausschließlich sind Hochzeitsmusiker Männer, Frauen sind lediglich als Sängerinnen beteiligt. Die Namen der meisten Gruppen sind wenig aussagekräftige Pluralbildungen, abgeleitet von den Familiennamen der Gründer, also etwa ›Die Geschwister Yurtseven‹ (*Yurtseven Kardeşler*, Hamm, nach dem Familiennamen ›Yurtseven‹) oder ›Die Küçükels‹ (*Küçükeller*, Frankfurt am Main) andere Gruppennamen, wie oben (S. 47) erwähnt, Anspielungen an die Situation ›in der Fremde‹, also etwa *Göçmenler* (›Die Migranten‹).

Viele Hochzeitsbands produzieren in Deutschland oder – seltener – in der Türkei einfache Kassetten als Werbung (siehe unten).⁴⁷ Die Cover-Fotos zei-

⁴⁵ Interview mit Mete Köksen.

⁴⁶ Interview mit dem Saxophonisten Turgay Ayaydınlı.

⁴⁷ Küçükeller: *Zaralsin Dersim* (Net Ses, 1990er); Şen Kardeşler: *Gönüllü Köleler* (Burak, 1990er); Grup Coşaneller: *Gülü Incitme* (Burak, 1990er); Grup Göçmenler: *El Kapıları* (Devran, 1990er), *Yeniden Yarat* (Burak, 1990er); Kökeler İkilişi (Berlin): *Dağlarda Düğün var* (Net Ses, 1990er Jahre); Akbabalar: *Derdine Yandığım* (Destan, 1997); Gurbetçiler: *Dağlar Ben Yanlım* (Destan, 1997); Grup Çenyuvalar (Berlin): *Sözlü Halay ve Havalari* (Devran, ca. 1994); Grup Göçmenkuşlar (Berlin): *Bir Göçmenkuşu* (Akbaş, Mitte 1990er); Emekçiler: *Ağlaması Analar* (Star, Mitte 1990er).

gen meist Musiker in gestellten Posen in Studioaufnahmen (siehe unten, Abbildung 9), typisch sind weiterhin bunte Show-Elemente wie seltsam geformte *saz*, und vor allem einheitliche, zentriert aufgenommene es zumindest farblich auffeinander abgestimmte Kostüme. Auch private Telefonnummern der Musiker für Buchungen finden sich meist direkt auf dem Cover. Überregionaler Erfolg durch solche Kassetten ist allerdings außerordentlich selten und gelang eigentlich nur den Gruppen *Derdiyoklar* (Nürnberg⁴⁸) sowie in jüngerer Zeit *Yurtseven Kardeşler* (Hamm, siehe unten).

Lässt man jeden künstlerischen Anspruch beiseite, so ist ein Job als Hochzeitsmusiker zwar keine leichte, aber immerhin eine relativ sichere Arbeit. Etwa zwischen 1 300 und 2 000 DM [650-1000 €] plus Trinkgeld bekam Ende der 1990er Jahre eine vollständige Band für einen durchgespielten Samstagabend, an schlechteren Tagen, bei kleineren Besetzungen oder unerfahreneren Gruppen auch bedeutend weniger.

Ab und zu hab' ich Lust, auf Hochzeiten zu spielen. Aber ich würde es nicht immer machen, es ist superhart: Freitag bis Sonntag immer zwölf Stunden spielen. Aufbauen, Soundcheck, Abbauen, irgendwo hinfahren. Man muss



⁴⁸ Der Name *Derdiyoklar* leitet sich aus dem Familiennamen des Gründers Ali Derdiyok ab (geboren 1949 in Malatya, lebt seit 1974 in Deutschland). Seit Ende 1988 spielt Derdiyok mit dem Schlagzeuger Mehmet Tanış, der zuvor mit deutschen Musikern im Stil von Gruppen wie *Deep Purple* und *The Jimi Hendrix Experience* gespielt hatte. Einige Kassetten des Duos: *Çoban Memos* (Türküola,), *Halaylar ve Oyun Havalari* (Türküola, 1990er), *Türkülerle...* (Türküola, 1990er). In Duisburg existiert eine Gruppe mit dem fast direkt übernommenen Namen *Derdiçoklar* (yok bedeutet ›es gibt nicht‹, çok dagegen ›viel‹).

so gegen 16 Uhr da sein, fängt um 18 Uhr an und spielt bis 1 Uhr früh. Dann gibt es Trinkgeld und man muss weiterspielen. Je nach dem, was die Gastgeber an Geld haben, um so länger dauert es dann.⁴⁹

»Wir sind jedes Wochenende ausgebucht«, erzählt Mete Köksen von der Bochumer Gruppe *Resital* und fährt fort:

In erster Linie spielen wir bei Hochzeiten, meistens im Ruhrgebiet, vielleicht manchmal in Holland, manchmal auf Straßenfesten oder kleinen Vereinskonzerten, oder an der Uni bei internationalen Studentenveranstaltungen.⁵⁰

Nur die wenigsten Hochzeitsmusiker arbeiten als Vollprofis,⁵¹ die meisten üben während der Woche einen regelmäßigen Beruf aus. Einige der Gruppen sind fest an bestimmte Hochzeitssalons gebunden, was neben der finanziellen Sicherheit den Vorteil hat, dass die Gruppe ihre gesamte Verstärkeranlage dort stehen lassen kann.

Hört das Geschäft als Hochzeitsmusiker auf, finanziell lukrativ zu sein, oder wächst die musikalische Frustration weiter, so hören viele Musiker ebenso einfach, wie sei eingestiegen sind, wieder auf. Einige versuchen, ihre Auftrittsmöglichkeiten auf Musikrestaurants zu erweitern oder aber durch die Produktion einer Kasette als Solist bekannt zu werden. Der Maler Kemal Süzgöç, einst Bassist der im Mannheimer Raum erfolgreichen Hochzeitsband *Grup Şenlik*, erzählt vom Ende seiner Band:

Unser Gitarrist Sinan Yasavuf macht gerade eine eigene Kasette, der Schlagzeuger spielt inzwischen Keyboard. Er hat eine Druckerei, wo ich mit ihm arbeite, aber jetzt geht er als Tennistrainer in die Türkei. Und der *saz*-Spieler Samet Ünlü macht jetzt eigene Stücke.⁵²

⁴⁹ Interview mit Turgay Ayaydınlı.

⁵⁰ Interview mit Keyboarder Mete Köksen sowie mit Hüseyin Şahin.

⁵¹ Zum Beispiel die Hochzeitsgruppe *Yıldırım Kardeşler*: »Ich habe einen Gewerbeschein und bin offiziell als Musiker angemeldet. Wir hatten erst eine Band, dann haben wir es als Gewerbe angemeldet. Richtig professionell.« (Interview). Kasette *Yıldırım Kardeşler: Savaşlar Durmuyor* (Diyar, Ende 1990er).

⁵² Interview mit Kemal Süzgöç.

2.2 Musikläden

Einige wenige Hochzeits- und Restaurantmusiker⁵³ – noch seltener Musiker anderer musikalischer Herkunft – haben in den vergangenen Jahren versucht, sich als Musikhändler niederzulassen.⁵⁴ Ähnlich wie Musikkassetten werden auch Instrumente weitaus häufiger in (allgemein sortierten) Import-Export-Geschäften verkauft. Ein Sonderfall ist ›Tayfun‹ in Berlin, der Verstärkeranlagen und Keyboards vermietet und repariert.

Die meisten Musikläden verkaufen neben einer größeren Auswahl an Kassetten vor allem *saz*, weitaus seltener auch Instrumente wie *darbuka* (Bechertrommel), *davul* (große Fasstrommel), *kanun* (Kastenzither), *ud* (Kurzhalblaute), *kemençe* (Kastenfidel), *mey* (Kurzoboee), *zurna* (Schalmei) oder *kaval* (Flöte), dazu Saiten und Mundstücke für *mey* oder *zurna*. In allen Geschäften stehen Instrumente der Volksmusik im Vordergrund. Auch kleinere Reparaturen an Instrumenten werden ausgeführt, einige der Ladeninhaber besitzen zudem kleine oder größere Heimstudios (siehe unten).⁵⁵

Importiert werden die verschiedenen Musikalien ähnlich wie Kassetten mehr oder weniger legal aus der Türkei. Der Inhaber eines noch neuen Musikladens erklärte mir:

Als ich zuletzt in der Türkei war, habe ich mit verschiedenen Instrumentenbauern gesprochen, die haben jetzt für uns gebaut. Bloß mit dem Export klappt es noch nicht so gut. Die Sachen sind fertig, aber sie finden kein Transportmittel. Die wollten es erst mit dem Flugzeug herschicken. Aber jetzt ist ja Urlaubszeit, da verreisen viele Bekannte von uns in die Türkei, die können die Sachen für uns mitnehmen. Oder wir werden einen Wagen mieten.

⁵³ Interviews mit Yusuf Güvercin, Inhaber eines Geschäftes in Darmstadt und früher Chef der Gruppe *Güvercinler*, Ayhan Gölge vom Laden ›Gölge Müzik Evi‹ in Köln, Haydar Şahin vom ›Musikhaus Saygın‹ und Hüseyin Şahin von ›Kalan Müzik‹ in Ludwigsburg.

⁵⁴ Beispielsweise in Berlin (›Saygın‹, ›Maksim‹), Bielefeld (Musikhaus ›Selbuz‹, seit 2000 übernommen von dem *saz*-Spieler Ismet Topçu), Duisburg (›Özgün‹), Basel (›Özgür‹), Nürnberg (›Sema‹), Köln (›Tonhaus Melodie‹, ›Gölge‹), Frankfurt (›Çağdaş Müzik‹), Darmstadt (›Güvercin‹), Ludwigsburg (›Kalan‹) und Hannover (›Özlem Saz Evi‹).

⁵⁵ Das Kölner ›Gölge Müzik Evi‹ von Ayhan Gölge beispielsweise bietet Unterricht in *bağlama*, Violine, Keyboard, *ud*, Gitarre, Gesang und allgemeiner Musiklehre, verkauft Instrumente, Ersatzteile, Verstärker, Lautsprecher, Keyboards, Bücher und Noten. Am Wochenende spielt Ayhan Gölge als Bassist auf Hochzeiten, daneben produziert er Playback-Disketten für Keyboards mit türkischen Liedern. Interview mit Ayhan Gölge.

Noch seltener als Musikgeschäfte sind außerhalb der Türkei *saz*-Bauer, ich hörte überhaupt nur von vier.⁵⁶ Zum einen ist der Instrumentenbau in Deutschland gegenüber der Türkei aufgrund der allgemeinen Betriebskosten offenbar einfach zu teuer, zum anderen macht sich gerade beim *saz*-Kauf der Mythos der Türkei besonders stark bemerkbar. Für Anfänger mag ein in Deutschland gekauftes oder gar hergestelltes Instrument ja noch angehen, eine ›richtige‹ *saz* aber muss dann doch aus der Türkei kommen. Dabei ist ein Transport der empfindlichen Holzinstrumente aus dem feuchten Istanbul in das trockene deutsche Klima durchaus riskant. Erst nach Wochen oder Monaten kommt das Holz nach einem solchen Klimawechsel zur Ruhe, und es lässt sich nicht abschätzen, wie gut das Instrument in Deutschland tatsächlich sein wird.

So arbeiten die *saz*-Bauer überwiegend an Reparaturen, neue Instrumente stellen sie eher aus Hobby und aus Liebe am Handwerk her als aus wirtschaftlichen Gründen. Die *saz*-Bauer in Hannover, Berlin und Basel gehörten durchweg zum oben beschriebenen Typ des selbstlosen, unwirtschaftlichen, aber engagierten Musikers. Şemsettin Köse in Basel etwa, in der Türkei einst ein Schüler des berühmten Talip Özkan, unterrichtet heute in Basel *saz* und importiert Zedernholz für Korpus-Decken aus Südamerika in die Türkei: »Nachts schufte ich mit dem Taxi. *Saz* bauen ist mein Lieblingshobby.«⁵⁷

2.3 Gazinos und Tavernas

Praktisch die einzigen öffentlichen türkischen Einrichtungen in Deutschland mit halbwegs regelmäßigem Live-Musikprogramm – somit neben Hochzeiten die einzigen festen Arbeitsmöglichkeiten für türkische Musiker – bilden heute Musikrestaurants, Tavernas und Gazinos. Die ersten derartigen Etablissements in Deutschland entstanden bereits in den frühen 1970er Jahren, und die Beschreibung Ulrich Wegners von türkischen Musikrestaurants in Berlin aus dem Jahre 1976 trifft auch heute noch weitgehend zu:

Deutsche Besucher bilden eine Ausnahme. Man konsumiert viel Alkohol und hört der Musik zu, deren Lautstärke ein Gespräch mit dem Tischnachbarn nur in den Musikpausen möglich macht. Getanzt wird nur sehr selten.

⁵⁶ Şemsettin Köse (Basel, Schweiz), ›Özlem Saz Evi‹ (Hannover), ›Bayram Sazevi‹ (Berlin) und (Wuppertal). Interview mit dem *saz*-Bauer Şaban Kısacık.

⁵⁷ Interview mit Şemsettin Köse.

[...] Ein Abend beginnt oft mit dem Auftritt einer türkischen Rockgruppe, die europäische Schlager und Bearbeitungen türkischer Volkslieder vorträgt. Darauf folgt im allgemeinen ein *saz-darbuka*-Ensemble, in dem der Langhalslauten-Spieler gleichzeitig als Sänger fungiert. [...] Ensembles, bestehend aus europäischer Violine, Klarinette und *darbuka* sind ebenfalls beliebt und können im weiteren Verlauf des Abends auftreten; auch Bauchtanzvorführungen werden zuweilen dargeboten. Zu später Stunde dann tritt ein bekannter Sänger – oft auch eine Sängerin – auf, die sich von anderen Musikern wieder auf *saz* und *darbuka* begleiten lassen. [...] Die Instrumente bleiben wie schon am Anfang als Gesangsbegleitung musikalisch im Hintergrund.⁵⁸

Die Musik in den meisten Gazinos ist eine ihrer Herkunft nach höchst heterogene Mischung aus anatolischer Volksmusik verschiedenster Traditionen, populärer Kunstmusik sowie diversen Populärmusikstilen. In der musikalischen Umsetzung jedoch verschmelzen die meist kleinen Ensembles der Gazinos diese stilistischen Unterschiede bis zur Unkenntlichkeit miteinander, es dominiert *arabesk*. Ist der *arabesk*-Sound in der Türkei von aufwendigen Ensembles mit *darbuka*, Schlagzeug, *kanun*, *ud*, E-Bass, E-*saz*, E-Gitarre, Keyboard sowie einer größeren Streichergruppe geprägt,⁵⁹ so können sich die meisten Gazinos in der Diaspora nur wesentlich kleinere Musikgruppen leisten, für die vor allem die E-*saz*, oft mit Phasing-Effekt typisch ist.

Meist beginnt das abendliche Liveprogramm in türkischen Gazinos erst gegen Mitternacht und dauert dann viele Stunden. Das Publikum, in der Regel deutlich mehr Männer als Frauen, trinkt *raki* im Zeitlupentempo, hört selbstvergessen zu oder singt mit, stiftet der Sängerin ein Glas Sekt oder Rosen und wünscht sich ab und zu ein bestimmtes Lied. Je länger der Abend dauert, desto besser werden die auftretenden Sänger und Sängerinnen, spät am Morgen schließlich erscheint der Hauptsänger des Abends. Gazinos sind dunkel, schwermütig und zeitlos, es sind Orte, an denen Männer oder Männergruppen ihre Einsamkeit und hoffnungslos enttäuschte Liebe zelebrieren. Der Besuch

⁵⁸ Mary Ruhnke / Ulrich Wegner (1979): Aspekte des Musiklebens türkischer Arbeitnehmer in Berlin-West, in: Max Peter Baumann (1979): *Musikalische Streiflichter einer Großstadt*, Berlin: Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft des FB 14 der Freien Universität Berlin, S. 43-61, S. 50f.

⁵⁹ Nazife Güngör (1990); Stokes (1992).

solcher *arabesk*-Etablissements ist unter türkischen Männern zwar nicht ungewöhnlich, gilt aber moralisch und sozial doch als bedenklich.

Allgemein wird das kulturelle Ideal des Familienvaters vertreten, der den Tag bei der Arbeit und den Abend im Kreis seiner Familie oder bei Familienfeiern verbringen soll.⁶⁰

Frauen in derartigen Kreisen werden häufig beinahe als Prostituierte angesehen. Vor allem für Sängerinnen besteht daher bei Engagements in Gazinos ein hohes soziales Risiko.

Neben den leicht verrufenen *arabesk*-Gazinos gibt es allerdings auch zweifelsfrei seriöse Einrichtungen mit Livemusik. Um Frauen einen moralisch unverdächtigen Zugang zu ermöglichen, weisen sich viele Restaurants – auch solche ohne Musikprogramm – als ›Familien-Restaurants‹ aus, oder zumindest einzelne Räume als ›Familien-Salon‹ (*aile salonu*). Zu solchen Räumen haben Männer ohne die Begleitung von Frauen keinen Zutritt – Frauen ohne Männer hingegen schon. Typisch für Gazinos sind daneben sogenannte Frauen-Matinee (*kadınlar matinesi*) an Sonntagvor- oder -nachmittagen, zu denen überhaupt nur Frauen kommen.

In den Großstädten der Türkei, vor allem in Istanbul, Ankara und Izmir, sind seriöse Familien-Gazinos außerordentlich aufwendig und oft schockierend teuer. In den 1980er Jahren eröffneten auch einige derartige Gazinos in Deutschland, so zum Beispiel in Berlin zwischen 1979 bis 1982 der ›Türkische Bazar‹, wo bis zu 15 Musiker fest engagiert waren und regelmäßig berühmte Sänger aus der Türkei auftraten.⁶¹ Im Laufe der 1990er Jahre erlebten die Gazinos in Deutschland einen stetigen Niedergang. Sükrü Kaya, langjähriger *bağlama*-Spieler in Restaurants in Duisburg:

Ich bin fast überall aufgetreten, in Lokalen und so weiter, in den 1980er Jahren und später. Heute gibt nur noch ein Gazino, das ›Melodi‹ in Duisburg. Früher waren es kleine Lokale, die ab und zu mal Musik hatten. Es gab

⁶⁰ Werner Schiffauer (1993), S. 42ff.

⁶¹ Interview mit dem damaligen Pächter Atalay Özçakır, heute Besitzer des türkischen Fernsehsenders TD 1 (siehe oben, S. 106). Sefer Çevik (1998): Berlin'de İklere İmzasını Atan Atalay Özçakır, in: *Merhaba* (Berlin) 11; 1. März 1998, S. 23-25.

Zeiten, da gab es zehn bis fünfzehn davon, in Duisburg verteilt, und es gab Zeiten, da waren es nur drei.⁶²

Der kühne Versuch, in Berlin im Oktober 1994 direkt am teuren Kurfürstendamm ein großes ›Familien‹-Restaurant (›Kudambah‹) zu betreiben, mit einem festen Ensemble aus sieben Begleitmusikern, sowie jeden Monat mit drei Sängern aus der Türkei, scheiterte bereits nach zwei Monaten. In anderen Städten fand ich allerdings noch gut besuchte, gepflegte Musikrestaurants, etwa das Münchner ›Fly‹ oder in Basel das



›Merhaba. In den meis-
Abbildung I 10
sten Fällen jedoch en-
gagieren Restaurants.
die Zeit unmit-
telbar nach einer Neuer-
öffnung. Musiker, zu-
weilen auch für be-
stimmte Anlässe und
Festtage, etwa türkische
Feiertage oder Neujahr.

Die Anzeige in Ab-
bildung II aus der Hur-
riyet vom 8. November
1995 bewirbt die ›Kum-
kapi-Nächte des Berliner Restaurants ›Halikarnas‹. Gestaltung der Anzeige, Namen und Musikprogramm unterstreichen den seriösen Charakter und setzen

⁶² Interview mit Şükrü Kaya.

sich klar von *arabesk*-Gazinos (wie in Abbildung 10) ab. Der Name des Restaurants ist der antiken Bezeichnung des heutigen südtürkischen Badeortes Bodrum entlehnt (das Relief rechts unten spielt ebenfalls darauf an), Kumkapı dagegen ist ein Stadtteil von Istanbul, der für seine Restaurants mit Livemusik von Zigeunergruppen bekannt ist. Das Foto links oben zeigt eine solche Gruppe, darunter die Angabe »Jeden Abend außer Montag und Dienstag«, rechts daneben der Kunstmusik-Sänger (der Stil ist hier an seinem Instrument, einem *kanun*, erkennbar) Volkan Arslan (»Donnerstag, Freitag, Samstag sowie bei Frauen-Matineen«), darunter der Berliner Kunstmusiksänger Hatay Engin als »Gastkünstler« (»Mittwoch und Sonntags bei Frauen-Matineen«). Diese Frauen-Matinee wird unten für Sonntag nachmittags angekündigt.

Der Text rechts in der Mitte betont durch einen Hinweis auf deutsche Gäste erneut die Seriosität:

Ein orientalisches türkisches Restaurant mit Live-Musik, das sie ihren deutschen Freunden empfehlen können! Versäumen sie nicht ihre Reservierung für Weihnachten und Neujahr. Unser Restaurant ist geeignet für Hochzeit, Verlobung und spezielle Versammlungen.

[Darunter im Fettdruck:] Sehnsüchte? Sehnsucht nach der Heimat, nach der Sprache, nach Freunden. Aus vollem Herzen lachen und sich vergnügen. Ein Duft, ein Geschmack. Das Restaurant Halikarnas ist der Ort, ihre Sehnsüchte zu stillen. Jeden Tag Live-Kunstmusik

Dauerhafter engagieren einige Restaurants (eher preisgünstige) Alleinunterhalter, die sich am Keyboard oder, in jüngerer Zeit, an der E-Gitarre begleiten, und dazu mit sanfter, unaufdringlicher, mit viel Hall abgemischter Stimme singen. Dieser (verwirrenderweise ebenfalls *taverna* genannte) Musikstil ist reine Hintergrundmusik, bei der, ähnlich wie bei Hochzeitsfeiern, kaum ein Gast tatsächlich zuhört.

In der Anzeige in Abbildung 12 aus der *Hürriyet* vom 15. März 1995 kündigt die kleine Berliner »Taverna Sindbad« den Sänger Metin Kaya an, »die beliebte Stimme aus den Tavernas von Istanbul«. Unter dem Titel »Super-Unterhaltung« der Hinweis »Unterhaltung für Sie mit ihrer Familie« – zur Unterstreichung des seriösen Charakters.

Sowohl für die Musiker als auch für die Betreiber stellen die vielfältigen Etablissements ein hartes Geschäft dar. »Das Nachtleben ist ein Scheißleben!«,

Berlin'de ilk defa

KUMKAPI GECELERİ




Grup İNCE BIYIKLAR Pazartesi ve Salı hariç Her Akşam

VOLKAN ARSLAN Çarşamba, Cuma, Cumartesi ve Bayanlar Matinesi'nde sizlerle



Misafir Sanatçı
HATAY ENGIN
Çarşamba akşamları ve Pazar Bayanlar Matinesinde

Yılbaşı Gecesi'ne kadar ful kadro

Alman Dostlarınıza tavsiye edebileceğiniz live-müzikli oryantallı Türk Restoranımız! Weihnacht ve Yılbaşı Rezervasyonlarınızı şimdiden yaptırmayı ihmal etmeyiniz. Restoranımız, nişan, düğün ve özel toplantı ve geceleriniz için müsaittir.

Özlem ne?
Memleket özlemi, dil özlemi, dost özlemi
Doya doya dinlemek, konuşmak
doya doya gülmek, eğlenmek
bir koku, bir tat.
halikarnas Restaurant
özlemin bittiği yer.

Her gün canlı fasıl
KUMKAPI GECELERİ




Her Pazar saat 15.00'den 19'a kadar
BAYANLAR MATİNESİ
Giriş 20,- DM Bir bardak alkolsüz içecek içinde. (Küçük çocuk getirilmemesi rica olunur.)

halikarnas

Bismarckstr. 106 · 10625 Berlin
U-Bhf. Ernst Reuter Platz
Rezervasyon Tel.: Saat 9-18 arası 214 22 21
Saat 18'den sonra 312 35 53

Abbildung 11 – Anzeige in der *Mitriyet* vom 8. November 1995: „Kumkapi-Nächte“ des Berliner Restaurants „Halikarnas“

erklärte mir (leicht betrunken) ein ehemaliger Gazino-Musiker aus dem Ruhrgebiet.

Meistens hatten wir *bağlama*, Geige und ein bisschen *darbuka*. Früher gab's ja keine Keyboards! Damals haben wir viel bessere Musik gemacht. Heute

hat man diese ganze Technik. Es waren Musiker, die für Konzerte aus der Türkei hierher kamen, danach mussten sie wieder 'rüber. [...] Man muss ein sehr großes Repertoire haben: *arabesk*, Kunstmusik... Manchmal treten an einem Abend vier Sänger hintereinander auf, der eine singt *arabesk*, der nächste Volksmusik und so weiter. Es waren immer die Wochenenden, ein, zwei Tage die Woche. Damals gab es pro Abend circa 250-300 DM [125-150 €]. Ungefähr 1990 bis 1992 habe ich dann aufgehört.⁶³

Die Besitzer der Restaurants verdienen gut, aber sie wollen die Musiker nicht bezahlen. Eigentlich verdient man 250 DM [125 €] je Abend, aber sie bezahlen das nicht richtig. Im Augenblick gibt's in

Köln überhaupt kein Gazino. Mal eröffnet eines, es kommen ein paar Musiker, und wenn der Besitzer dann nicht bezahlt, gehen sie wieder.⁶⁴

SÜPER EĞLENCE
 Allenizle eğlenebileceğiniz
TAVERNA SİNDBAT
 17.3.95 Cuma saat 19.00'da
 18.3.95 Cumartesi 19.00'da ve
 19.3.95 Pazar Matinesi
Fix-Menü: 60.- DM

METİN KAYA
 İstanbul Taverنالarının
 sevilen sesi Metin Kaya
 sizlerle...

TAVERNA SİNDBAT-DTUB
 Karl-Marx-Allee 35
 10178 Berlin
 Ulaşım: U-Bhf. Schilling Str.

Bilet satış yerleri:
 Foto Shop Selçuk Oranienstr. 182 Tel.: 615 24 85
 Kuaför Tümer Skalfitzerstr. 101 Tel.: 618 27 86
 Sindbat Firmı Schlesische Str. 1 Tel.: 618 24 05

Berlin sahnelerinin sempatik sanatçısı PİYANİST & SAKTOR
MACİT
 ile süper program

SÜRPRİZ ORYANTAL

Bildung 12 – Anzeige in der *Hürriyet* vom 15. März 1995: Berliner ›Taverna Sindbat‹

In den meisten Städten und Regionen Deutschlands sind es nur relativ wenige lokale Musiker, die das Rückgrat dieser speziellen Musikszene bilden. Viele wechseln innerhalb eines Abends von Lokal zu Lokal oder treten zwischendurch kurz bei einer privaten Hochzeits- oder Vereinsfeier auf. Schwierigkeiten ergeben sich aus dem Mangel an professionellen Begleitmusikern, vor allem, sobald das Instrumentarium über Standardinstrumente wie *saz*, *kanun* oder Geige hinausgeht. Neben den lokalen Hochzeitsmusikern rekrutieren sich die

⁶³ Interview im Sommer 1999 in Duisburg.

⁶⁴ Interview mit Ayhan Gölge, Besitzer des Musikalienhandels ›Gölge Müzik Evi‹.

Instrumentalisten der Restaurants und Gazinos in gewissem Ausmaß auch aus gut ausgebildeten, oft sehr erfahrenen Profis aus der Türkei, die gelegentlich nach Deutschland kommen. Als Beispiel der Gazino-Geiger Hasan Çürükçü aus Frankfurt am Main:

Ich komme aus Antalya. Mein Vater war Musiker, ich habe das von ihm gelernt, mein Bruder auch, eigentlich unsere ganze Verwandtschaft. Ich habe keine schulische Ausbildung. Eigentlich spiele ich *ud*, aber seit 15 Jahren spiele ich nur Violine, nebenbei ein wenig *bağlama* und Klarinette, aber am besten *ud* und Violine. Ich lebe seit 1993 in Deutschland, ich bin über eine offizielle Einladung als Musiker in ein Gazino nach Frankfurt gekommen.⁶⁵

Auch Gastsänger, zum Teil aus anderen westeuropäischen Städten, am liebsten jedoch direkt aus Istanbul werden regelmäßig engagiert. Der Inhaber des Basler Gazinos ›Drei Rosen‹ (benannt nach der nahe gelegenen ›Drei-Rosen-Brücke‹ über den Rhein) erklärte mir im Januar 1998:

In der Schweiz gibt es keine guten Sänger, höchstens Sibel Oruç⁶⁶. In Deutschland oder Holland schon, aber die sind zu teuer. Es ist billiger, Sänger aus der Türkei zu holen. Da ist jetzt gerade Ramadan und alle Restaurants sind geschlossen. Aber ich musste sechs Wochen auf ein Visum warten und oft kriegen die Sänger überhaupt keines.

Wir holen vor allem Sänger aus der Türkei, zur Zeit singt Sevda Demirel aus Istanbul hier, die ist bekannt und deshalb teurer. Zwei Wochen wird sie in München bleiben. Daneben treten noch zwei weitere Sängerinnen auf, Süreyya Şahin aus der Schweiz, die andere, Ayşen, aus Deutschland.⁶⁷

Vor allem im Großraum zwischen Köln und Dortmund mit seiner hohen Konzentration von Musikrestaurants, Vereinen und Hochzeitssalons bieten sich für professionelle Sänger durchaus ansehnliche Verdienstmöglichkeiten. Sänger wie der Istanbul-Taverna-Star Cengiz Kurtoğlu verbrachten in den vergange-

⁶⁵ Interview mit Hasan Çürükçü.

⁶⁶ Sibel Oruç war 1999 21 Jahre alt, geboren wurde sie in Deutschland, kam aber mit sechs Jahren in die Schweiz. Sie lebte 1999 in Solothurn. Sevim Civil 1998): Sibel Oruç'la Basel'de Samimi Bir Söyleşi, in: *Gazete – Basel*, Februar 1998, S. 12. Kassette *Soliday Gençlik Kulübü'nün Yılbaşı Armağanı*, 1997/98, mit einer Live-Aufnahme aus dem Basler ›Drei Rosen-Gazino‹.

⁶⁷ Interview mit Ali Kahraman, Geschäftsführer des Münchner Musikrestaurants ›Fly‹.

nen Jahren immer wieder einige Wochen in Duisburg, um von hier aus Auftritte im gesamten Ruhrgebiet zu organisieren. Bedia Akartürk, 35 Jahre als angesehene Volksliedsängerin beim öffentlich-rechtlichen Sender TRT angestellt, zog nach ihrer Pensionierung Mitte der 1990er Jahre für einige Jahre aus gleichen Gründen ganz nach Duisburg. Einige überregional bekannte Volksmusiksänger leben heute in Nordrhein-Westfalen, Nurşani in Krefeld, Neşet Ertaş in Köln-Bergheim, Necla Saygılı und Canan Başkaya ebenfalls in Köln, der *arabesk*-Sänger Azer Bülbül in Dinslaken. Viele heute in der Türkei bekannte *arabesk*-Stars haben lange in deutsch-türkischen Gazinos gearbeitet, etwa Mahsun Kırmızıgül in Berlin, Özcan Deniz in Berlin und München und Ceylan in München.

Einige professionelle Gazino-Sänger tingeln monatelang quer durch ganz Westeuropa, von Stadt zu Stadt, jeweils für einige Wochen oder auch nur einzelne Auftritte. Die gebürtige Mazedonierin Cansever beispielsweise, heute wohnhaft in Istanbul und in der Türkei durchaus bekannt, singt seit vielen Jahren regelmäßig vor allem in Süddeutschland:

Ich war viel in Deutschland und habe in Gazinos gearbeitet. Erstmals stand ich in München auf der Bühne, danach in Stuttgart, Köln, Dortmund und Mannheim. Ab morgen bin ich zum Beispiel zehn Tage in Karlsruhe, wenn es gut läuft, vielleicht länger. Da kommen dann auch Leute aus Mannheim und Heidelberg hin. [...] Ich singe seit meiner Kindheit, in den Dörfern, auf den Feldern, auf Hochzeiten mit *orkestra*. 1984 kam ich erstmals nach Griechenland [...], 1986 nach Deutschland, zu einem Onkel und einer Tante. Ich ging zu einem Gazino-Besitzer nach Stuttgart, aber der wollte mir kein Geld geben. Also bin ich wieder nach Mazedonien gegangen. Dann war ich in München im ›Harem-Gazino‹, danach in Stuttgart, Holland, der Schweiz, Österreich und Deutschland. 1991 kam ich wieder zurück nach Mazedonien. Ich habe vier Kassetten in Mazedonien aufgenommen. 1996 kam eine Demo-Aufnahme von mir in die Türkei, ohne dass ich wußte, woher. [...] Dann war ich in der *Ibo-Show* und wurde bekannt. [...] Ich bin jetzt seit zwölf bis dreizehn Jahren im Geschäft. Als ich jung war und unbekannt, da war ich ein normaler Amateur. Heute zeigt mir jeder Respekt. Heute trete ich nur in Familien-Gazinos auf. Früher kamen nur Männer, es herrschte ein rauer Umgang. Eine *saz*, eine *darbuka*, und ich habe gesungen. Heute gibt es ein festes Menü und Reservierung. Wenn ich singe, kostet die Cola neun

Mark statt drei Mark. Heute bekomme ich 10 000 DM [5 000 €] und muss nicht mehr überall hin.⁶⁸

Ein Problem für Gazino- und Restaurantbetreiber stellen die langen regelmäßigen Durststrecken dar, zum einen während des Sommers, den die überwiegende Mehrheit der deutschen Türken in der Türkei verlebt, und zum anderen im Fastenmonat Ramadan, wenn das türkische Musikleben aus religiösen Gründen ebenfalls weitgehend zum Erliegen kommt. Ähnlich wie für Musiker ist daher auch für Veranstalter ein hohes Maß an Flexibilität erforderlich. Semih Yıldırım etwa, eigentlich gelernter Schweißer, betreibt seit einigen Jahren mit dem ›Efendi‹ den wohl bekanntesten Hochzeitssalon Duisburgs. 1992 begann Yıldırım mit der Organisation von Karnevalsveranstaltungen. Bei einem monumentalen Musikfestival mit Reggae, Rock, Punk präsentierte er einem interkulturellen Publikum 1993 unter anderem *Geier Sturzflug*, DJ David Rodigan vom britischen Sender BFBS, Erol Johnson aus Jamaika, eine Gay- und Frauendisco sowie eine Transvestitenshow. Als kurz darauf türkische *pop müzik* in Mode kam, veranstaltete er in seinem Hochzeitssalon die ersten türkischen Pop-Parties der Stadt und benannte das Etablissement schließlich ganz in ›Disco Andromeda‹ um. Als die Welle abklang, wurde das ›Efendi‹ wieder zum Hochzeitssalon, wo neben einzelnen Discoabenden auch Konzerte und Frauen-Matineen stattfinden. Die Liste der Gastmusiker reicht von der deutsch-türkischen Rapgruppe *Cartel* über *arabesk*-Sänger wie Müslüm Gürses, den kurdischen Liedermacher İvan Perwer, alevitische Sänger wie Arif Sağ oder Musa Eroğlu bis hin zum Popstar Burak Kut.⁶⁹

Daneben existieren in einigen deutschen Städten auch Jazz- oder Pianobars türkischer Betreiber, in Düsseldorf im Jahr 1999 etwa die Pianokneipe ›VIP‹, der Besitzer angeblich ein ehemaliger Bassist des berühmten Volksmusik-Sängers Edip Akbayram. In Berlin bestanden über die Jahre hinweg mehrere Jazzbars türkischer Pächter, die sich freilich weder im Publikum noch in der Musik von anderen Jazzbars unterscheiden (siehe unten, Kapitel IV, Abschnitt 1.3).

⁶⁸ Interview mit Cansever.

⁶⁹ Interview mit Semih Yıldırım.

4. TOP STAR PARADE 97 Muzaffer Kılıç ve Top Star iftiharla sunar. Adımız garantimizdir!!

ROBER HATEMO **SEHER DİLOVAN** **FERDİ TAYFUR** **SEDA SAYAN** **KİBARIYE** **FATİH KISAPARMAK** **BENDENİZ**

PROGRAMI SUNAN: ŞİİRLERİYLE AHMET SELÇUK ILKAN

AVRUPA ORGANİZASYONU TOP STAR GmbH
DURSUN SARIOĞLU & RAINER ERHARDT * Tel.:0203-560807 Fax: 560837 * Tel.:0221-611666
* Cep Telefonu : 0172 - 262 2757

TÜRKİYE ORGANİZASYONU
MUZAFFER KILIÇ * Tel.: 0090 212 2836850 - 4 Hat * Fax : 0090 212 2836849

31 EKİM - 23 KASIM 97 ARASI BÖLGELERİNDE KONSER ORGANİZE ETMEK İSTİYENLER BİZİ ARİYABİLİRLER

Abbildung 13 – Anzeige in der *Hürriyet* vom 5. September 1997: ›Top Star Parade‹

zertagentur unter dem Namen ›Gurbet Kervani‹ (›Karawane in die Fremde‹) des deutschen Veranstalters Rainer Erhardt,⁷¹ daneben versuchten sich zahlreiche türkische Geschäftsleute aller Art mit ähnlichen Unternehmungen. Von der Türkei aus wurden die meisten Tournées zentral von dem Großmanager Muzaffer Kılıç organisiert, vor Ort in Deutschland dagegen dezentral. Meist inserierte Kılıç unter Angabe von Kontakt-Telefonnummern in der Europa-Ausgabe der *Hürriyet*, dass bestimmte Stars während einer bestimmten Zeit in Europa für Konzerte zur Verfügung stehen würden, wie in Abbildung 13, einer Anzeige vom 15. September 1997. Angekündigt wird die 4. ›Top Star Parade‹ mit einer Reihe prominenter Sänger verschiedener Stilrichtungen von Pop bis *arabesk*, gemeinsam organisiert von Muzaffer Kılıç (Türkei) und der ›Top Star‹ GmbH (Köln), zu denen verschiedene Rufnummern angegeben sind. Der Längskasten unten enthält den Hinweis: »Wer zwischen dem 31. Oktober und dem 23. November in der Region ein Konzert organisieren möchte, kann uns anrufen.«

⁷⁰ In Uysals Befragung in Nordrhein-Westfalen gaben 41,4 % an, regelmäßig ein Konzert zu besuchen: 54 % der Männer und 39,2 % der Frauen etwa ein Mal pro Jahr, 45 % der Frauen und 37 % der Männer zwei oder mehrmals pro Jahr. Dabei wurden Konzerte mit Volksmusik am häufigsten besucht, vor allem bei den häufigen Konzertgängern, von denen 58,3 % Volksmusikkonzerte besuchten (Uysal 1999/2001, S. 28).

⁷¹ Uysal (1999/2001), S. 91.

11 Başarılı turneden sonra itharla sunuyoruz. Adımız garantimizdir.

4. TOP STAR PARADE 97

Avrupa Organizasyonu
TOP STAR GmbH - Dursun Sarıoğlu
Tel.: 0203 - 436565 ve 560807
Rainer Erhardt
Tel.: 0221 - 851023 ve 851013

Türkiye Organizasyonu
Muzaffer Kılıç LTD. STL
Tel.: 0090-212-2836850 / 4 Hat
Fax: 0090-212-2836849

FATİH KISAPARMAK	SEHER DİLOVAN	FERDİ TAYFUR	SEDA SAYAN	YILMAZ MORGÜL	BENDENİZ	ROBER HATEMO	
1 KASIM FRANKFURT Cumartesi saat 20.00 Ballsportthalle Org. Top Star İSTİYEN ORGANİZE EDEBİLİR	2 KASIM HAMBURG Pazar saat 17.00 AlsterdorferSporthalle Org. Orient Production, Gürcan Aksoy Tel.: 040 - 29620777 Fax: 040 - 29620779	8 KASIM STUTTGART Cumartesi saat 20.00 Glasspalest Org. Top Star İSTİYEN ORGANİZE EDEBİLİR	9 KASIM KÖLN Pazar saat 18.00 Sporthalle Org. Top Star Tel.: 0221-851023 ve 851013	15 KASIM OBERHAUSEN Cumartesi saat 20.00 Arena Org. Ahmet Kocaman, Market ve Loto Bayii Tel.: 0208 - 608914 Çep Tel.: 0172 - 2613364	16 KASIM BERLİN Pazar saat 17.00 ICC - Saal 1 Org. Orient Production Gürcan Aksoy, Cem Aslanlı Tel.: 030 - 6851710	21 KASIM NÜRNBERG Cuma saat 20.00 Meistersingerhalle Org. Baha Hüseyinagaçlı, Cengiz Demirdağ Tel.: 0911-7499076 Çep Tel.: 0171-9244961	22 KASIM MÜNCHEN C.tesi saat 20.00 Rudolf-Meyer-Halle Org. Orhan Çelik, Tel.: 0171-8266749 Tel.: 089-5438271 / 5329403 / 4891682 Çep Tel.: 0172-8636334 Tel.: 089-5383519
A. SELÇUK İLKAN	31 EKİM - 23 KASIM ARASI BÖLGELERİNDE KONSER ORGANİZE ETMEK İSTİYENLER BİZİ ARİYABİLİRLER.						NADİDE SULTAN

Abbildung 14 – Anzeige in der *Hürriyet* vom 17. Oktober 1997: ›Top Star Parade‹

Nun konnten sich lokale Veranstalter, Geschäftsleute oder Privatpersonen mit Veranstalterambitionen mit der zentralen Tourneeleitung in Verbindung setzen und Konditionen für einzelne Konzerte aushandeln. Während der gesamten Tourneedauer erschienen dann weiterhin zentral geschaltete Werbeanzeigen wie die in Abbildung 14 dokumentierte vom 17. Oktober 1997. Diese Anzeige, ca. einen Monat nach der Anzeige aus Abbildung 13 erschienen, enthält neben den Fotos der Sänger sowie den Rufnummern der Veranstalter bereits eine Reihe fester Konzerttermine und -orte. Unter jedem Termin findet sich nun der Hinweis auf den lokalen Veranstalter mitsamt seiner Rufnummer (für Kartenreservierungen und Werbung). Konzerte in Stuttgart und Frankfurt sind bei Erscheinen der Anzeige offenbar noch nicht vermittelt. Angegeben ist daher die ›Top Star‹ selbst, jedoch mit dem Hinweis: »Wer möchte, kann organisieren«. Lediglich das Kölner Konzert soll tatsächlich bei ›Top Star‹ bleiben. Weitere Konzerte im annoncierten Zeitraum sind offenbar noch möglich, der obige allgemeine Hinweis findet sich noch immer unter der Anzeige.

Praktisch alle türkischen Veranstalter in Deutschland, mit denen ich sprach, beschrieben das Istanbuler Konzertmanagement als mafios, geldgierig und gefährlich.

Bei solchen Großkonzerten werden fast durchweg nur die Sänger vermittelt, ihre Begleitmusiker dagegen aus Kostengründen eingespart. Die lokalen Veranstalter organisieren für diese Aufgabe daher Hochzeits- oder Restaurantmusiker der näheren Umgebung, die dann ohne große Proben auf die Bühne gestellt werden.

Wenn Popsänger aus der Türkei kommen, bringen sie entweder Mini-Disks mit, wo sie die ganzen Stücke drauf haben, manchmal sogar die Vokalstimmen, oder Sänger wie Tarkan bringen ihre ganze Band mit. Das ist dann aber teurer. Volksmusiksänger, deren Stilrichtung unserer entspricht, können wir ohne Problem begleiten. Das ist natürlich eine Vertrauenssache. Viele hatten wir schon, Fatih Erkoç, Sinan Erkoç, Güler Duman. [...] Proben gibt's nicht, man muss die Lieder einfach drauf haben. Man muss auch vom Musikalischen soviel Gefühl haben, dass man die Lieder ein bisschen hört und zu Hause probt. Noch nicht mal mit der Gruppe probt, sondern jeder ein bisschen für sich. Man merkt dann schon, das Ganze ist ein bisschen improvisiert. Man kann heutzutage mit Noten auf der Bühne gar nichts anfangen. Wenn irgend ein Star kommt, der hat dann wieder so seine eigene Version von dem Stück, manchmal wiederholt er einige Stellen zwei oder drei Mal, da könnte man mit Noten nichts anfangen. Noten ist ja wirklich diese Perfektionsebene, wo alles perfekt aufeinander abgestimmt ist. Aber die Bühnenmusik ist so eine Art Improvisation. Das muss aber auch gekonnt sein.⁷²

Gute Hochzeitsmusiker in Deutschland spielen so regelmäßig mit den größten Stars der Türkei zusammen, und viele erhoffen sich durch diese Kontakte eine gute Ausgangsposition für eine eigene Karriere in der Türkei, etwa durch die Produktion einer Kassette.

Auch in allen anderen organisatorischen Bereichen sind die Konzerte von kurzfristiger Improvisation geprägt. Oft stehen Veranstaltungsort und -termin erst in letzter Minute fest, nicht-türkische Medien und damit nicht-türkische Zuhörer werden höchst selten beworben. Auch der technische Ablauf, der laute, aber meist schlechte Sound und die Beleuchtung leiden regelmäßig unter nachlässiger Organisation. Hinter der Bühne herrscht üblicherweise ein unglaubliches Kommen und Gehen, wie scharf die angeblichen Kontrollen auch immer geplant werden.

⁷² Interview mit Mete Köksen, Keyboarder der Bochumer Hochzeitsgruppe *Resital*.

Für das Publikum ist dabei ein direkter, wenn auch flüchtiger Kontakt mit den großen Stars durchaus möglich: Man reicht Zettel mit Liederwünschen auf

ANADOLU HALK KONSERİ

SEYFI DOĞANAY
KÜÇÜK BAHAR
HÜSEYİN ATEŞ
DAVUL ZURNA
GRUP ATLANTIS

SEYFİ DOĞANAY

Giris 25.-DM Saat: 19.00

28.05.99 CUMA

ATLANTIS DÜĞÜN SALONU 44339 Do-Eving
Evingerstr 176 (REAL in karsisi) tel.0231 - 87 79 266

Abbildung 15 – Plakat für ein Konzert mit Seyfi Doğanay in Dortmund

die Bühne oder lässt sich am Bühnenrand gemeinsam mit den Sängern fotografieren. Die *gurbetçi*-Konzerte zogen regelmäßig ganze Familien an, quer durch alle Generationen. Höhepunkt jedes einzelnen Auftrittes war und ist es, wenn der Star schweigend und mit aufforderndem Lächeln das Mikrophon in das Publikum richtet und dieses ganze Lied hindurch voller Begeisterung an seiner oder ihrer Stelle selbst singt (siehe oben, S. 56f. und Abbildung 3).

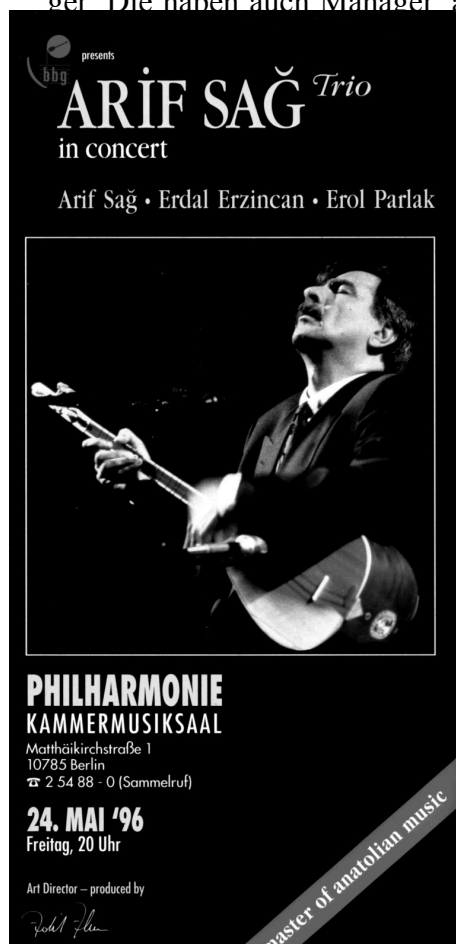
Füllten solche Konzerte in den 1980er Jahren große Hallen und stellten für viele Türken zentrale Ereignisse des Jahres dar, so hat sich ihre Bedeutung inzwischen stark relativiert. Zum einen bietet

das Fernsehen eine sehr viel direktere Verbindung in die Türkei (siehe oben, Kapitel I, Abschnitt 5.3), zum anderen haben Entwicklungen der späten 1990er Jahre, die erneute Popularität von Volksmusik sowie insbesondere die neue Popkultur andere Konzertformen hervorgebracht (siehe unten).

Werden die großen Gruppentourneen zwar allmählich seltener, so finden noch immer häufig kleinere, lokale Varianten statt. Bei weniger berühmten Künstlern, oder aber bei solchen, die in Deutschland leben, können einzelne Veranstalter das Monopol der großen Manager in der Türkei unterlaufen und auf eigene Rechnung lokale Konzerte organisieren.

Es lohnt sich nicht, Stars aus der Türkei herüberzuholen. Für Stars wie Tarkan oder Mustafa Sandal muss man 50 000 DM [25 000 €] bezahlen, da hat man vielleicht 10 000 oder 20 000 DM [5-10 000 €] Gewinn. Für den

ganzen Aufwand lohnt sich das nicht. Nur die Manager verdienen jeweils. Volksmusiksänger sind einfacher, das sind normale Leute vom Volk. Die kann man besser kriegen, um die reißt sich nicht jeder. Einfacher und billiger. Die haben auch Manager, aber zum Beispiel bei Seyfi Doğanay ging's



r für ein Konzert mit den osen Arif Sağ, Erol Parlak erzincan in der Berliner

tschland, die inserieren in der Zeitung, und Wenn der einen Monat in Deutschland ist, weils für vielleicht 3500 DM [1 750 €]. Das dient man in der Türkei in fünf oder sechs nicht mehr sicher. Da stecke ich vielleicht 500 €] 'rein, hole aber vielleicht nur 5 000 Minus. Darauf habe ich keine Lust mehr, ich mir Pop besser gefällt. Ich muss ja Geld ver-lazugelernt. Als ich angefangen habe, habe 50 €] für Reklame bezahlt, heute zahle ich was Interessantes mache, hole ich mir zehn r die Plakate, das sind zusammen 3 000 DM inn.⁷³

t in Abbildung 15 wirbt für ein Konzert mit ›Anatolisches Volkskonzert‹, darunter, ne-, die Namen weiterer Sängerinnen: Küçük Frommel/Schalmei und *Gruppe Atlantis*, die altenden Hochzeitssalons – ein eindeutiger uptsänger begleitet wird, und nicht ein Spe- erte an Vereinsveranstaltungen oder aber an taurants.

finden sich auf solchen Plakaten daher auf Deutsch Hinweise über den Charakter der Musik wie auf dem in Abbildung 16 dokumentierten Flyer für ein Konzert mit den *bağlama*-Virtuosen Arif Sağ, Erol Parlak und Erdal Erzincan in der Berliner Philharmonie. Schon der Ort

⁷³ Interview mit Ali und Ibrahim Öztekin, Besitzer des Dortmunder Hochzeitssalons ›Atlantis‹.

zeigt den künstlerischen Anspruch. Auf dem Plakat und im Titel des Flyers findet sich kein türkisches Wort, statt dessen englische Begriffe (*in concert, presents, masters of anatolian music, Art Director*). Das gesamte Layout strahlt klassische Seriosität aus.

Auch Konzerte mit osmanisch-türkischer Kunstmusik (siehe unten, Kapitel IV, Abschnitt 2.1) betonen stets ihre Seriosität und ihren künstlerischen Anspruch. Niemals etwa finden solche Darbietungen in Hochzeitssalons oder billigen Tavernas statt, bevorzugt werden deutsche Veranstaltungsorte, wenn möglich echte Konzertsäle, in denen sonst klassische westliche Musik gegeben wird. Organisiert werden diese kommerziell uninteressanten Konzerte entweder von den Chören selbst oder aber von kulturell engagierten Vereinen, selten auch von Einzelpersonen oder von deutschen Weltmusik-Veranstaltern (siehe

Berlin Türk Müziği Korosu sunar

55. SANAT YILINDA AVNİ ANIL



Nuri Karademirli yönetiminde
BÜYÜK KONSER 14. 02. 98
im Rathaus Reinickendorf
Ernst-Reuter Saal
Eichborndamm 215-239
13437 Berlin (Wittenau) **Saat :19.30**
Veranstalter: Reinickendorf Jugendförderung • Türkischer Chor Berlin
Biletleri Türk Hava Yolları BERTUR acentelüğinden
veya konser günü gişeden alabilirsiniz.

BERTUR

TÜRK HAVA YOLLARI ACENTESİ
TURKISH AIRLINES AGENT

Luxemburgerstr. 30/Wedding - Tel.: 661 20 92/93
Wilhelmshovenerstr. Berlin-Tiergarten - Tel.: 396 40 01/02
Wienerstraße 23 -Kreuzberg - Tel.: 611 20 68/69

Abbildung 17 Plakat eines Konzertes des unteren, Kapitel VI, Abschnitt 2.1) für klassische türkische Musik. Der gesamte Ablauf, ebenso wie die Atmosphäre des Konzertes, entspricht dem einer Darbietung westlicher Kunstmusik

Abbildung 17 zeigt das Plakat eines Konzertes in Berlin: »Der Berliner Chor für Klassische Türkische Musik präsentiert: 55. Künstler-Jubiläum des Komponisten Avni Anil«. Das Foto zeigt den Chorleiter Nuri Karademirli mit Avni Anil, aufgenommen während eines früheren gemeinsamen Konzertes, mit Blumensträußen in der Hand. Offensichtlich handelt es sich um eine Amateurfotografie, aus der für das Plakat ein Ausschnitt stark vergrößert wurde. Auf Deutsch ist lediglich der Veranstalter angegeben (Reinickendorfer Jugendför-

derung / Türkischer Chor Berlin), sowie die Ortsangabe, nicht dagegen Titel und somit Anlass des Konzertes. Unten ist, vergleichsweise diskret, das Logo des Sponsors angefügt.

7. multikulturelles Nachbarschaftsfest
12. Juni 1999
15.00 bis 22.00

Grup Resital mit Haydar Yakit türk. Musik-Gruppe
Akrobih Soe afrik. Show-Gruppe

Zorbas griech. Tanzgruppe
Alegria España Flamenco-Tanz

Full Dynamic Range deutsche Rock-Gruppe m. engl. Texten

Koma Baran kurd. Musik
Musik-Gruppe türk. klassische Musik

Tarkan Çetin & Keko Duo mit türk. und kurd. Volksliedern
DJ Drej und DJ Deniz Rock / Soul / House / T-Pop

Thomas Kuhl und Ute Stanke amerik. Pop und Jazz
Inkamerica Musik aus Peru, Ecuador, Bolivien

Ort: Gneisenaustr. zwischen Finkenstr. und Holteistr.
In Duisburg
organisiert von Keko und den Nachbarn

König Pilsener **diebels - Alt**

TEPE Duisburg Bochum Wuppertal
Fahrschule VAROL
Arlegine Türkische Spezialitäten Schweißschornstein & Co.

Photo: Idee, Gestaltung und Layout von Andreas Wiese

Konzerte aus dem geistigen Umfeld des Multikulturalismus (siehe unten, Kapitel V 3) unterscheiden sich meist stark von allen bisher geschilderten. Oft von einem »Alternativ«-Milieu veranstaltet, weisen meist schon die einfachen, selbstgemachten Plakate und Flyer auf den nicht-kommerziellen Charakter und das damit verbunden niedrige Budget hin. Häufig werden Symbole betont, die sich von der Türkei als Bezugspunkt demonstrativ abwenden, so etwa die Erdkugel, Menschen verschiedener Hautfarbe

oder Elemente nicht-türkischer und nicht-deutscher Kultur. Zentrales Symbol des in Abbildung 18 dokumentierten Flyers für das 7. »multikulturelle Nachbarschaftsfest« 1999 in Duisburg ist die Weltkugel, die Sprache ist durchweg deutsch, die Werbung etwa zu gleichen Teilen deutsch und türkisch.

3 Jugendmusikkultur

Die wichtigste Neuerung der 1990er Jahre war das Aufkommen einer türkischen Jugendkultur. Musikalisch ging diese neue Musikform von einigen Sängern der späten 1980er Jahre aus, vor allem von Nilüfer (MC *Geceler*, 1989) und Sezen Aksu (MC *Söylüyor*, 1989). Ab 1990 kam eine Reihe von Sezen Aksus früheren Vokalistinnen, Mitspielern und Epigonen hinzu: Sertab Erener, Aşkın Nur Yengi, deren musikalischer Begleiter Harun Kolçak, dann ihr

Freund Ferda Anıl Yarkın. 1991 führte Sezen Aksus großer Hit *Hadi Bakalım* (›Also los‹) der neuen Musikrichtung zum großen Durchbruch, 2,5 Millionen Mal wurde die Kassette 1991 verkauft.⁷⁴ Gleichzeitig wurde Yonca Evcimik (MC *Abone*) zum Prototyp für einen neuen Typ türkischer Popstars: jung, frech und sexy. Musikalisch handelte es sich im allgemeinen um leichte, eingängige Discomusik, die mit einem schweren Beat unterlegt war.

Pop müzik war die erste Musikform in der Türkei, die praktisch nur von einer begrenzten Altersgruppe gehört wurde, nämlich von Jugendlichen. *Arabesk*, die beliebteste Musikrichtung der 1980er Jahre, hatten noch alle Generationen gleichermaßen geliebt. Bereits seit den 1950er Jahren waren in türkischen Großstädten alle Jugendmusikstile des Westens vertreten, Rock 'n' Roll, Beat, Rock, Pop, daneben eigene türkische Popularstile, wie *anadolu pop* oder später *özgün müzik*⁷⁵. Jede dieser Musikformen war jedoch stets nur ein Stil neben vielen anderen gewesen, und keine hatte – auch nicht in den Großstädten des Landes – das Ausmaß der Jugendkulturen in Europa oder in den USA erreicht, wo Musikmoden alle Lebensbereiche ganzer Jugendgenerationen bestimmten. Bis in die 1980er Jahre hörten türkische Eltern und Jugendliche im Wesentlichen die gleiche Musik. Für Jugendliche gab es keinen speziellen Kleidungsstil und keine typische Jugendsprache, eine grundsätzliche Rebellion gegen die Eltern fand im Allgemeinen nicht statt. Die vorhandenen Ansätze zu einer Jugendmusikkultur stammten direkt aus dem Westen, und auch die Diskotheken der Türkei spielten notgedrungen ausschließlich Popmusik aus Westeuropa oder aus den USA. Zum Tanzen war der *arabesk*-Stil wegen seiner resignativen Haltung, aber auch aufgrund seiner musikalisch-rhythmischen Beschaffenheit ungeeignet. In Deutschland gingen türkische Jugendliche in deutsche Diskotheken, hatten dort allerdings nicht selten mit latenter Ausländerfeindlichkeit zu kämpfen. In der Heitmeyer-Studie gaben immerhin 33 Prozent der türkischen Jugendlichen an, in einer deutschen Diskothek bereits Diskriminierung erfahren zu haben.⁷⁶

⁷⁴ Metin Solmaz (1996b): *Türkiye'de Pop Müzik. Dünü ve Bugünü ile bir İnfilak Masalı*, Istanbul: Pan, S. 38.

⁷⁵ Metin Solmaz (1996b); Gökhan Aya (1998); Gökhan Aya, Münir Tireli (1998); Peyami Çelikcan (1996).

⁷⁶ Heitmeyer (1997), S. 54.

Die zentrale Ursache für das Ausbleiben einer Jugendmusikkultur ist der im Allgemeinen enge Zusammenhalt türkischer Familien (in Deutschland ebenso wie in der Türkei), wo ein von Erwachsenen unkontrollierter Freiraum den Kindern und Jugendlichen in der Regel nur in sehr beschränktem Ausmaß zur Verfügung steht. Eigene Zimmer, soweit vorhanden, werden meist von allen Familienmitgliedern als Teil der gemeinsamen Wohnung angesehen. Dass sich Jugendliche auf ihr Zimmer zurückziehen, um dort bewusst für sich alleine ihre eigene Musik zu hören, dürfte in türkischen Familien seltener geschehen als in deutschen. Die elterliche Wohnung – die die weitaus meisten türkischen Jugendlichen erst mit ihrer Hochzeit verlassen⁷⁷ – läßt zur Entfaltung eigenständiger Jugendkulturen daher nur wenig Freiraum.

Die neuen privaten Fernsehsender schufen nun plötzlich die öffentlichen Räume, die für die Entfaltung einer Jugendkultur notwendig waren, hinzu kamen insbesondere in Deutschland Diskotheken, Jugendfreizeitheime oder schlicht die Straße. In den Großstädten und entlang der Mittelmeerküste eröffneten neue Diskotheken, die vor allem türkische *pop müzik* spielten.

Auch in Deutschland, wohin die neue Popwelle in kurzer Zeit überschwappte, war die Bindung der türkischen Popkultur an öffentliche Räume von Anfang an auffällig. Fast alle Diskotheken und Clubs der ersten Gründungswelle lagen außerhalb der türkischen Wohnviertel, weitab von der sozialen Kontrolle durch Nachbarn und Verwandte in bester Citylage, und betonten so gleichzeitig den sozialen Aufstieg der Migrantengeneration gegenüber der ersten Generation.⁷⁸

⁷⁷ So lebten 97,2 % der insgesamt 1221 von Heitmeyer et al. befragten 15- bis 21-jährigen Jugendlichen aus Nordrhein-Westfalen im Haushalt ihrer Eltern (Heitmeyer, 1997, S. 46). Zu Studierenden, die ebenfalls noch etwa zur Hälfte bei ihren Eltern wohnen siehe Yasemin Karakaşoğlu (2000): Studentinnen türkischer Herkunft an deutschen Universitäten, in: Imam Attia, Helga Marburger (Hrsg.): *Alltag und Lebenswelten von Migrantengenerationen. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Migrationen, Ethnizität und gesellschaftlicher Multikulturalität*, Bd. 11, Frankfurt a. M.: Iko, S. 113.

⁷⁸ Die erste türkische Diskothek, ›Hadigari‹ (etwa: ›also los, Bahnhof‹), eröffnete im Frühjahr 1994 unmittelbar neben dem Berliner Bahnhof Zoo, die zweite, ›Şato/Chateau‹, folgte kurz darauf nur ein paar Querstraßen weiter. Im Winter 1994/95 gab es einen Club am Kurfürstendamm (›Bodrum‹) und einen gegenüber der Deutschen Oper (›Kapkara‹/›Limon‹). Das spätere ›Efes‹ in Hamburg befand sich im oberen Teil des Hamburger Fernsehturms. Çağlar (1998), S. 49.

In der *Hürriyet* erschienen in diesen Monaten immer häufiger Anzeigen aus westdeutschen Städten, in denen Hochzeitssalons und deutsche Diskotheken türkische Pop-Abende angekündigt oder weitere Diskothekeneröffnungen bekannt gegeben wurden. Das Kölner ›Bodrum‹, das ehemalige ›Bierdorf‹ unterhalb der Kölner Fußgängerzone, erhielt als erste türkische Einrichtung eine Konzession als Diskothek (alle vorherigen waren formell noch kleinere ›Clubs‹ gewesen).⁷⁹

Insbesondere diese frühe Anfangsphase türkischer Popkultur in Deutschland war selbst für türkische Verhältnisse ungewöhnlich turbulent. Oft bestanden neue Diskotheken nur wenige Wochen, ehe sie wieder schlossen oder an anderer Stelle neu eröffneten, und selbst türkische Cafés und Restaurants boten an Wochenenden türkische Pop-Abende an. Hinzu kamen kommerziell organisierte Parties, die an wechselnden Orten, vor allem aber in Hochzeitssalons stattfanden. Viele dieser Parties glichen Hochzeitsfeiern, bei denen die *orkestra*-Ensembles überwiegend Pop spielten und immer wieder durch DJs abgelöst wurden. Praktisch alle Hochzeitsorchester engagierten in dieser Zeit jugendliche Sängerinnen. Pop-Parties in Hochzeitssalons hatten den Vorteil, dass auch strenge Eltern den Veranstaltungsort meist aus eigener Anschauung kannten und so weniger Bedenken hatten, ihren Töchtern den Ausgang zu erlauben, als im Fall von Diskotheken, die vielen Eltern als ›deutsch‹ und moralisch verdächtig galten.

Auch die türkischen Medien Berlins förderten die neue Popkultur: Das Berliner DJ-Radio ›Kiss FM‹ begann mit einer wöchentlichen türkischen Popsendung, deren Moderator Erci E. schon im ›Hadigari‹, der ersten türkischen Diskothek Berlins, als DJ aufgetreten war, und bald stellte auch der konservative Kabelsender ›TD 1‹ sein Nachmittagsprogramm auf Jugendsendungen mit aktuellen türkischen Popvideos um; am Sonntagmorgen wurde eine Pop-Playbackshow für Kinder ins Programm aufgenommen. Seit 1994 eröffneten in

⁷⁹ Über zweitausend Besucher faßte das ›Bodrum‹, und die monatliche Pacht lag bei 48 000 DM [24 000 €]. In München folgten ›Jackie O.‹ und der ›Monopol Club‹, in Hanau die ›Tanz Arena‹, in Dortmund der ›Club Şölen‹, in Duisburg das ›Andromeda‹ und noch im kleinen Lörrach am Rhein das ›Paparazzi‹. Anzeigen in der *Hürriyet*, April 1996. Erdoğan Salgirboyu (1995): Münih'te Türk Disko'su »Jackie O.«, in: *Hürriyet*, 4.1.1995; Gerald Traufetter (1995): Wer ist schon Madonna? Wir wollen Yonca!, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12.6.1995.

Berlin vier neue türkische Kassettenläden – fünfzehn Jahre lang hatte ein einziger genügt. Anfang 1996 gab es in Berlin sechs türkische Clubs, 1997 waren es fünf, 1999 vier und Anfang 2001 noch drei. Kein einziger hatte diese Zeit durchgehend ohne Umbenennung oder Pächterwechsel überstanden. So wurde aus ›Kapkara‹ (›Pechschwarz‹) zuerst – ohne nennenswerte Veränderungen im Innern – das ›Limon‹ und schließlich – wiederum unverändert – das ›Düddük‹ (›Flöte‹).⁸⁰

Türkische DJs aus Deutschland wurden im Zuge dieser Entwicklung zu Stars, für die in den türkischen Badeorten gute Auftrittsmöglichkeiten bestanden, wo viele die Sommermonate über in Feriendiskotheken arbeiteten.⁸¹

Gemeinsam ist den türkischen Diskotheken und Parties bis heute zunächst die Musik – *pop müzik*, dazwischen immer wieder auch englischsprachiger Soul und Funk oder *halay*-Volkstänze. Ähnlich wie Familienrestaurants gestatten die meisten Diskotheken Männern den Eintritt nur in Begleitung von mindestens einer Frau – während umgekehrt Frauen auch ohne Männer eingelassen werden. Ziel dieser Regelung ist es, Frauen vor Belästigungen durch Männer zu schützen. Damit, ebenso wie durch die am Eingang üblichen Waffenkontrollen, sollen Eifersuchtskonflikte vermieden oder zumindest entschärft werden. Infolge dieser Einlassregel kommen oft deutlich mehr Frauen als Männer in türkische Diskotheken. Im Laufe eines Abends kann sich das Zahlenverhältnis zwischen den Geschlechtern jedoch verschieben und schließlich

⁸⁰ Der türkische ›Şamata-Club‹ begann zunächst mit vereinzelt polnischen Diskoabenden, dann wurde der Club gänzlich polnisch – mittlerweile ist er geschlossen. In der neuen ›Nostalji-Bar‹, in den Räumen des legendären Szene-Clubs der 1980er Jahre ›Dschungel‹, mischen sich Popsongs zum Tanzen mit der wiederbelebten *arabesk*-Kultur, und nach Mitternacht singen Musiker und Gäste einvernehmlich alte Istanbuler Kunstlieder.

⁸¹ So erschien beispielsweise im Juli 1999 in der Berliner Illustrierten *Merhaba* (Nr. 33; 1. Juli 1999) folgende Anzeige: »Achtung, Achtung! Achtung DJs!! Wir suchen Bomben-DJs, professionell und meisterhaft für volle Clubs. Jährlich saisonweise für Bodrum, Alanya, Kuşadası, im Winter für Istanbul, Ankara und Izmir. Flugkosten und Übernachtung übernehmen selbstverständlich wir. Schreibt uns sofort!!! Korrekt Booking, Stichwort Bodrum.« Bekannte DJs: in Berlin DJ H-Khan, DJ Altay, DJ Erci E., DJane Ipek, im Ruhrgebiet DJ Malih, DJ Memo, DJ Metin oder DJ LA. Promotion-CD von DJ Altay: *Diskodan Canlı Mix* (Eigenvertrieb, 1999); Club Rakkas, Club Halikarnas: *Die Musik der größten türkischen Party Deutschlands* (Werbegeschenk, 1999); *Bodrum Nights. The Finest of Turkish Pop* (BMG, 1999).

umkehren, offenbar nicht zuletzt deshalb, weil türkische Mädchen und junge Frauen häufig früher nach Hause müssen als ihre Brüder.

Getanzt wird – ähnlich wie bei Hochzeitsfeiern – meist ohne lange Aufwärmphasen, allerdings nie ohne einen oder mehrere Partner. Meist singen die Tänzer mit, gestikulieren je nach Liedtext oder klatschen markante Rhythmen mit. Die Kleidung ist überwiegend konservativ-seriös für Männer, chic und oft

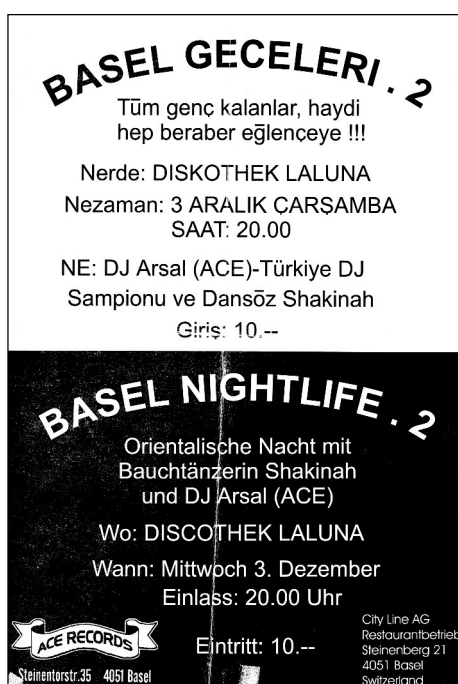


Abbildung 19

ausgesprochen freizügig bei Frauen. Das Durchschnittsalter liegt bei etwa Mitte Zwanzig, in einigen Diskotheken auch deutlich darüber.

Gemeinsam war den Diskotheken von Anfang an eine starke Orientierung an den Diskotheken der Türkei, insbesondere jenen in den Ferienorten entlang der West- und Südküste.⁸² Die Namen der meisten Clubs waren Übernahmen von berühmten Diskotheken der Türkei: ›Bodrum‹ (Köln, Berlin), ›Halikarnas‹ (Köln), ›9 ½‹ (Berlin).

Geworben wurde für Parties und Diskotheken durch Plakate sowie erstmals auch durch Flyer. Sprachlich findet sich dabei neben dem Türkischen auffallend viel Deutsch, einerseits wegen der häufig

besseren Deutsch- als Türkisch-Kenntnisse vieler türkischer Jugendlicher, zum anderen, weil viele Diskotheken (zumindest anfangs) noch hofften – meist vergeblich –, auch deutsches Publikum anzuziehen. Darüber hinaus finden sich regelmäßig englische Wörter oder solche, die zwei dieser drei Sprachen miteinander kombinieren. So findet sich praktisch niemals das deutsche Wort ›türkisch‹, sondern statt dessen durchweg das englische ›turkish‹, etwa in ›Turkish Pop‹ oder ›Turkish Party‹ (siehe unten, Kapitel V, Abschnitt 2.2). Der Kasset-

⁸² Unsere Jugendlichen, die jetzt hierher kommen, fühlen sich, sobald sie eingetreten sind, wie in einem Vergnügungszentrum in der Türkei. (Zafer Kaskan, Pächter des Berliner ›Hadi-gari‹, Juni 1994, Bildunterschrift in: *Hürriyet*, 22. Juni 1994).

tenladen des bekannten Berliner DJs H-Khan nannte sich ›Rax Müzik‹ in Anspielung an den größten Kassettenhersteller der Türkei ›Raks‹, aber geschrieben mit dem Buchstaben ›x‹, der im Türkischen nicht existiert. Die Hochzeitsband *Yurtseven Kardeşler* aus Hamm schreibt ihren Namen mitunter als ›Yurt7 Kardeşler‹, wobei die 7 in englischer Aussprache wie das türkische ›seven‹ (›lieben‹) klingt.

Das Plakat zu ›Basel Geceleri – Basel Nighlive‹ in Abbildung 19 bietet eines der sehr seltenen Beispiele für vollständige Zweisprachigkeit. Auf Türkisch ist lediglich der Aufruf zu lesen »*Alle Junggebliebenen, auf zum gemeinsamen Vergnügen!!!*« Auffällig ist der englische Titel in der ›deutschen‹ Übersetzung.

Das Plakat zu ›Efes Night‹, Bad Godesberg (Abbildung 20) geht noch einen Schritt weiter und verzichtet vollständig auf Türkisch. Auffällig sind wiederum die zahlreichen englischen Wörter. ^{Abbildung 20}

Abbildung 21 zeigt eine Anzeige der Bochumer Diskothek ›Taksim‹. Hier findet sich der umgekehrte Fall, eine Anzeige ohne jedes deutsche Wort, abgesehen von der auffälligen – sprachlich fehlerhaften – Überschrift »Pfungsten Sonntag geöffnet«. Dafür aber finden sich zahlreiche englische Wörter, angefangen bei Musikbezeichnungen wie ›Turkish Pop, Soul & House‹, bis hin zu ›Turkish & International Movies‹. Auffällig ist das internationale Zeichen ›®‹ (für ›Eingetragenes Warenzeichen‹) über dem Namen ›Taksim‹ (der Name eines großen Platzes in Istanbul).

Insgesamt aber ist es letztlich nur eine Minderheit, die regelmäßig die türkischen Diskotheken besucht: nach der Heitmeyer-Studie 1997 gerade

BEST OF TURKISH POP · HOUSE · SOUL AND HALAY

EFES NIGHT

A PERFECT TURKISH PARTY

1. Disco Area (1000 People)
Turkish Pop mit
DJ L.A. & DJ EFE

2. Disco Area (700 People)
Soul & House mit
DJ MIKE

3. Cafe-Bar Area (500 People)
Live Music mit
NEDIM & YILMAZ

+ Restaurant, Bistro & Terasse
Türkisches Buffet & Spezialitäten

Location:
OCTAGON BONN
Um gepflegte Garderobe wird gebeten

**PENNENFELDSWEG 11-15
BAD GODESBERG**
Infoteline: 0172-342 77 29

Ladys haben freien Eintritt bis 23 Uhr!

JEDEN 1. FREITAG IM MONAT AB 22 UHR!

04. Juni '99

EFES NIGHT Entertainment - Wuppertalstr. 172 - 50827 Köln

15,2 Prozent ›häufig‹, dazu immerhin 37,6 Prozent ›manchmal‹. 45,9 Prozent jedoch, beinahe jeder zweite türkische Jugendliche, geht ›nie‹ tanzen, bei Mäd-

chen zwischen 15 und 17 Jahren sogar zwei Drittel (67,3 Prozent).⁸³ Die Hip-hop-orientierten Jugendlichen des Berliner Jugendzentrums ›Naunynritze‹ beispielsweise sprachen eher verachtungsvoll von den türkischen Diskos der *entel* (Intellektuellen)⁸⁴.

Abbildung 21 – Anzeige in der *Hürriyet* vom 1. Mai 1999: Diskothek ›Taksim‹, Bochum

Mit der Popwelle Anfang der 1990er Jahre gelangte weiterhin ein neuer Typ türkischer Konzerte nach Westeuropa. Türkische Popkonzerte finden meist in denselben Sälen statt wie deutsche bzw. internationale Pop- und Rockveranstaltungen⁸⁵ oder aber in einer der türkischen Diskotheken – dann allerdings mit Teilautoplay. Sie unterscheiden sich nicht von anderen internationalen Popkonzerten. Anders als bei den früheren türkischen Konzerten handelt es sich nun um in allen Details durchgeplante Shows mit Vorgruppen, Lichteffekten, Bühnenshow und

begleitendem Merchandising. Liederwünsche aus dem Publikum, wie in den *gurbetçi*-Konzerten, sind so meist nicht mehr möglich.

⁸³ Heitmeyer (1997), S. 81. Bei der Umfrage der Ausländerbeauftragten des Senats von Berlin unter Berliner Jugendlichen (1997, S. 12) gaben nur 17,5 % an, in ihrer Freizeit ›am liebsten‹ in eine Diskothek zu gehen. In der Umfrage des Zentrums für Türkeistudien (1998a, S: 4) gab ein Drittel derjenigen Jugendlichen, die gerne tanzen, an, dies vorwiegend in Diskotheken zu tun, die meisten zogen private Veranstaltungen vor.

⁸⁴ Kaya (1997).

⁸⁵ In Berlin etwa in ›Huxley's Neuer Welt‹, im ›Metropol‹, ›Tränenpalast‹ oder in der ›Arena‹.

Auch das Management der türkischen Popstars wurde allerdings schnell von Manager-Monopolen übernommen, was für internationale Manager den Zugang zu türkischen Popsängern bis heute außerordentlich erschwert (siehe unten, Kapitel VI 3).

In türkischen Ballungsgebieten wie dem Ruhrgebiet, dem Stuttgarter Raum oder in Berlin entwickelten sich zwischen den Diskotheken heftige Konkurrenzkämpfe um türkische Popstars, entweder direkt für Konzerte oder zumindest für kurze Besuche nach einem Konzert. Auch mit Wahlen zum ›schönsten türkischen Gesicht‹ oder mit Gesangswettbewerben versuchten die Clubs, Jugendliche anzuziehen. Immer bunter, vielfältiger, aber auch schnelllebiger und unüberschaubarer wurde die türkische Disco-Szene in Deutschland. Die Journalistin Asli Sevindim schilderte im Sommer 1998 die aktuelle Situation im Duisburger Raum wie folgt:

Also: Da gibt es das ›Şamata‹, das hat den Besitzer gewechselt, aber da sind immer überwiegend Männer. Die Musik ist Türktop und Soul-Hiphop. Vom Publikum her ist das nicht so der Hit. Hier in Duisburg gab es das ›Metropol‹ gegenüber vom Bahnhof, das war früher so eine Popdisco namens ›Display‹. ›Metropol‹ war so Halbwelt. Gut laufen die großen Discos: ›Entel‹, das hat Hakan gemacht, in Meiderich. Das hatte sogar zwei Etagen: Eine Popdisco und eine Taverna-Ecke. Hat aber nur ein paar Monate gehalten. In Düsseldorf gibt es das ›Abone‹, aber das hat auch einen schlechten Ruf vom Publikum her. Auch in Mühlheim gab es ein gleichnamiges ›Abone‹, das wurde aber schnell geschlossen, weil da jemand abgestochen worden ist. Murat Muçuk, der hat dieses Riesending in Köln gemacht: ›Absolut Disco‹, das war der größte Laden überhaupt, vor zwei Jahren, aber Murat sagte, es gäbe nicht genug Potential dafür. Köln-Wesseling ist zu weit von hier. ›Bodrum‹ in Köln läuft wohl noch ab und zu partymäßig. Und dann noch in Oberhausen: Duisburger Jugendliche haben da angefangen mit Parties, sie hießen ›Metropol‹, dann eröffnete die ›Disco Metropol‹ und sie haben ihren Namen geändert. Sie hießen dann ›Club Oxyd‹. Immer knackevoll! Dann war ihnen das zu doof, sie hatten Probleme mit dem Discobesitzer, und da haben sie ihren eigenen Club aufgemacht, ›Club Oxyd‹, in Oberhausen in einer ehemaligen Techno-Disco: gute Atmosphäre, total hohes Niveau. Dann haben sie ein gutes Angebot bekommen, von irgendwelchen Russen, und haben den Laden verhökert. ›Efendi‹ in Duisburg macht immer wieder mal Parties, aber nicht so erfolgreich. Einigermaßen gut läuft es immer, wenn Keko ›Uni-Party‹ macht, in Verbindung mit dem AStA und

dem Audimax. Und eine Frau vom AStA, Sezgin, macht auch mehr oder weniger privat Parties, das nennt sich ›AStA-Keller‹. Die gibt's auch immer wieder.

Auch musikalisch wurde die Popkultur immer diffuser, umfasste bald auch *arabesk*, Volksmusik oder Heavy Metal.⁸⁶ Etwa Anfang 1996 entstanden neuartige türkische Jugendcafés, von denen einige versuchten, zumindest ab und zu Live-Musiker zu engagieren, etwa Gitarre und *saz*, Keyboarder oder lokale Bands mit Volksliedern und Chansons. Teilweise ähnelten diese Cafés zumindest an den Wochenenden kleinen türkischen Discos. Gegen Ende 1998 wurde dann Volksmusik wieder populärer, und überall in Deutschland – wie bereits zuvor in der Türkei – eröffneten Jugendcafés mit live gespielter Volksmusik. Abbildung 22 zeigt einen Flyer des Volksmusikcafés ›Çardak‹. Text: »Kommt, seht und hört. Live Musik«. Die graphische Gestaltung erinnert eher an Disco-Flyer als an die Anzeigen der Tavernas, und auch die Bezeichnung ›Café – Bistro – Bar‹ setzt sich klar von Tavernas oder gar Gazinos ab.

1997 begann die Popmode allmählich wieder abzuflauen. Am Ende der ruinösen Wettbewerbe überlebten schließlich nur wenige, dafür sehr viel größere Diskotheken, die nun außerhalb der Stadtzentren, in Außenbezirken und Vororten lagen, und die nur noch freitag- und samstagsabends geöffnet hatten. Im November 1998 eröffnete mit dem ›Taksim‹ in Borchum-Hamme eine türkische Großdiskothek mit einer Gesamtfläche von 4000 Quadratmetern.⁸⁷ 2000 schien die *arabesk*-Kultur allmählich den Chic der ersten Diskotheken wieder zu verdrängen.



⁸⁶ In Berlin beispielsweise entstand die Heavy-Metal-Gruppe *Hasret* (Frank Rothe, 1998: Bloß nicht so leben wie die Väter, in: *Die Tageszeitung*, 29. April 1998).

⁸⁷ Anonym (1999): 4000 m² pure Unterhaltung. Interview mit Geschäftsführer Murat Muçuk, zuvor Geschäftsführer des ›Absolut‹ in Köln, in: *Türkis* (Essen) im April 1999. Auch andere Großdiskotheken dieser Zeit lagen außerhalb der Zentren, etwa das ›MGM‹ in Kornwestheim, außerhalb von Stuttgart, ›Maskera‹ in Sarsted bei Hannover, ›Televole‹ im Indu-

Spezielle Erwähnung verdient die Berliner Veranstaltungsreihe ›Gayhane‹ (der Name ist eine Parodie auf das türkische Wort für Kneipe *meyhane*), eine regelmäßige türkisch-deutsche Schwulen- und Lesbenparty. Vorausgegangen war 1996 der ›GON-Club‹ (eine Abkürzung für ›Gay Oriental Night‹). Ende 2000 hatte die monatliche Veranstaltung auch unter heterosexuellen Türken und Nicht-Türken einen derartigen Kultstatus erreicht, dass sie in ›Gayhane‹ und ›Şahanahane‹ (›prächtiges Haus‹) geteilt werden musste. Für ›Şahanehane‹ wurde auf Flyern und Plakaten der Hinweis *bacı'sız girilmez* (›ohne Schwestern kein Einlaß‹) ausgegeben, eine Anspielung auf das in türkischen Diskotheken übliche *damsız girilmez* (›ohne Damen kein Einlass‹), hier aber auf schwule ›Schwestern‹ ausgedehnt.

4 Die eigene Kasette

Die auffälligste Eigenart des türkischen Musiklebens in Deutschland besteht in der massenhaften Produktion von Musikkassetten.

Um in Deutschland gehört zu werden, muss man eine Kasette herausbringen, egal wo in Europa, es kommt ganz anders 'rüber, man wird erst dann richtig ernst genommen.⁸⁸

Immer wieder stieß ich im Verlauf meiner Recherchen in türkischen Kassettenläden auf für mich überraschende Neuerscheinungen von mir bereits bekannten Musikern, die zuvor höchstens vor Freunden oder in Vereinen aufgetreten waren, und die ich für eher unambitionierte Amateure gehalten hatte. Die weitaus meisten Kassetten werden im Bereich anatolischer Volksmusik produziert, zum großen Teil von nur lokal bekannten Sängern. Popmusik spielt seit Mitte der 1990er Jahre eine wachsende, aber noch immer relativ geringe Rolle, Kassetten mit *arabesk* oder osmanisch-türkischer Kunstmusik aus Deutschland fand ich nur in Ausnahmefällen.

Die Produktion einer eigenen Kasette wird meist mit kaum erfüllbaren Erwartungen verbunden, für die viele auch große Summen zu investieren bereit sind. Wichtigstes Ziel ist der Erfolg in der Türkei, am besten Auftritte in Mu-

striegebiet Augsburg-Bobingen oder das Berliner ›Metro‹ am Ostbahnhof, also im für viele Türken noch immer wegen Ausländerfeindlichkeit gefürchteten ehemaligen Ostberlin.

⁸⁸ Interview mit Kudai Şahinalp, *ney*-Spieler aus Frankfurt/Darmstadt.

sik-Talkshows türkischer Fernsehsender, die dann wiederum finanziell lukrative Konzerte nach sich ziehen können. Der Verkauf der Kassetten in Deutschland – die Verkaufszahlen erfahren die Musiker normalerweise ohnehin nicht – spielt für die meisten nur eine untergeordnete Rolle.

So lernte ich im Jahr 1999 in Dortmund die damals 14-jährige Aysel*⁸⁹ kennen, die seit einigen Jahren Geige und Keyboard lernte und seit über zwei Jahren, begleitet von der Hochzeitsband ihres Vaters, halbprofessionell Volksmusik und *arabesk* sang. Nach der Aufnahme einer Demokassette in dem Studio von Kazım Birlik in Duisburg hatte ihr Vater bei zwei großen Firmen, ›Prestij‹ und ›Akbaş‹, angefragt, ob sie eine Kassette produzieren würden, und wartete nun auf eine Antwort. Die gesamte Familie schien auf Aysels* Stimme große Hoffnungen zu setzen. Immerhin hatte sie bei Veranstaltungen im Hochzeitsalon mit der Gruppe ihres Vaters gemeinsam mit *arabesk*-Star Emrah auf der Bühne gestanden, und auch ein Foto, dass sie gemeinsam mit Sänger Alişan sowie dem Besitzer von ›Prestij‹, Mustafa Topaloğlu, offenbar bei einem ähnlichen Anlass in Duisburg zeigte, wurde mir stolz gezeigt.⁹⁰

Dass ein solcher Durchbruch tatsächlich möglich ist, zeigt eine Reihe von bekannten Beispielen wie Özcan Deniz, Ceylan oder zuletzt Özlem Özdil.⁹¹ Auch die Gruppe *Yurtseven Kardeşler* (›Geschwister Yurtseven‹) begann im Jahr 1978 in Hamm als Amateurband und spielte jahrelang auf Hochzeiten im Ruhrgebiet. Blieben ihre ersten beiden Kassetten (*Dom Dom Kursunu*, 1985, und *Son Yolcumsun*, 1987) noch ohne nennenswerte Wirkung, so begann mit der dritten (*Bir Tek Sen / Barış Olsun*, produziert bei ›Akbaş‹) 1996 der Erfolg – der dazugehörige Videoclip wurde in Herringen und Witten gedreht, ein zweiter 1997 in Hamm. Im Jahr 1998 wurde die Kassette *Toprak* bereits über 500 000 Mal verkauft. Es folgten zahlreiche Auftritte im Fernsehen, 1998 ein Konzert vor 40 000 Zuschauern anlässlich des 75. Staatsjubiläums der Türkei im Sportstadion von Trabzon an der Schwarzmeerküste.⁹²

⁸⁹ Name geändert.

⁹⁰ Interview mit Aysel*.

⁹¹ Interview mit Özcan Deniz, in: *Merhaba* (Berlin), 26.4.1999. Zu Özlem Özdil siehe Kapitel III, Abschnitt 5.4.

⁹² Anonym (1999): Yurt7 – Karriere zwischen Lippe und Bosphorus. In: *Hamm. Das Stadtmagazin des Westfälischen Anzeigers*, Nr. 4, März 1999, S. 61-66; Bülent Fırat (1999): Yurtseven Kardeşler, in: *Türkis* (Essen) Juni 1999.

Meist sind es die Sänger selbst, die sich um die Produktion einer Kassette bemühen. Die ersten Demo-Aufnahmen werden oft in türkischen Studios in Deutschland gemacht, wie sie mittlerweile für diesen Zweck in vielen deutschen Städten bestehen.⁹³ Oft handelt es sich um kleine Heimstudios, vor allem neuere sind technisch mindestens halbprofessionell ausgestattet. Das Studio von Güler Duman in Hannover scheint mit den professionellen Istanbul Studios durchaus konkurrieren zu können.

Insbesondere für Produktionen von Amateuren oder einfachen Sängern übernehmen die Studios dabei oft von der Auswahl der Lieder über Arrangements bis zum Engagieren und Einweisen der Studiomusiker die gesamte Produktion.

Wir machen Aufnahmen mit Amateuren, die hier leben, und die meinen, sie hätten eine gute Stimme. Sie schicken dann ihre Demokassette in die Türkei, und wenn es denen gefällt, werden sie dort hinbestellt. Eine Demokassette in der Türkei zu machen ist sehr teuer, mit Flugticket, Hotel und so weiter. Deshalb bieten wir die Alternative an, dass sie das hier machen können. Wir haben hier beispielsweise eine Volksmusikkünstlerin, die mit zehn Jahren nach Deutschland gekommen ist, die hier schon große Auftritte vor

⁹³ Einige Studios und die dort aufgenommenen und / oder produzierten Kassetten: ›Sefa Studio‹ (Köln) – ›Studiyo Roj‹ (Köln): Kazım Birlik (Dinslaken): Kazım Birlik / Dostlar Halk Müziği Korosu: *Pir Sultan Abdal: Dönen Dönsün Ben Dönmeszem Yolumdan* (Star, Ende 1990er) entstand im früheren Studio von Fahrettin Güneş. Ebenso Mazlum: *Kimsesizler* (Akbas, 1998) und Dewrês'ê Derhed'ê: *f(Evin, Ende 1990er)*; Ali Asker Arduc, Cemal Armutlu, Erdal Gül, Hüseyin Halis, Ercan Ulucan, Nazif Mutlu: *Dersim Muhabbeti 1-3* (DMÜ A/C, Mitte 1990er); Azer Bülbül: *Zordayim* (Bariş, 1997, zahlreiche weitere Kassetten); Fahrettin Güneş (Wesel, Interview mit Fahrettin Güneş), CanKan: *Nereden* (Devran, 1998), aufgenommen im Studio von Fahrettin Güneş. Güneş stammt aus Kars und lebt seit 1974 in Deutschland. Seit 1985 spielte er auf Hochzeiten mit der Gruppe *Güneş Kardeşler*. Seit 1992 betrieb er zusammen mit Kazım Birlik ein Studio. Seine erste eigene Kassette erschien 1995. – ›Ypsilon‹ (Berlin) – ›Studio E‹ (Berlin): Ozan Şahturna, Dergah, Kırmızı Güller, Abdullah Eryılmaz, Mustafa Yeşilyurt, Abdo Yanıkoğlu, Gülizar Çetin, Sevgi Küçük, Mehmet Oğul, sowie einige islamische Geistliche wie Ekrem Kaya Hoca oder Ali Kemal Hoca mit Koran-Rezitationen. Interview mit Erdoğan Yazar. – Ümit Akkaya: *Şahturna: Gün güneş kucaklaşak* (Akbaş 2000). – ›Saygın Müzikeyi‹ (Berlin). – ›Lale Musik Produktion‹ u. a. (Berlin). – ›Kalan‹ (Ludwigsburg, zu dem gleichnamigen Label in Istanbul besteht keine Verbindung; Kassetten von Onur Olgun und Hasan Tercan, beide aus Ludwigsburg. – Levent Cihan: *Çiğdem Bahçesi* (Star, Ende 1990er) wurde aufgenommen im Studio ›Selçuk‹ (Hannover).

dreitausend bis viertausend Leuten gemacht hat. Wir haben für sie eine Kasette gemacht, die wird jetzt in der Türkei veröffentlicht. Ihr Künstlername ist Helin, eigentlich heißt sie Fatma.⁹⁴ Es gibt Leute, die *bağlama* spielen, aber die Musik für die Kasette machen wir und die singen nur. Meistens haben sie eigene Lieder, wie Sinan und Ayten.⁹⁵ Es gibt auch Leute, die haben keine Lieder und keine Texte, für die suchen wir alles aus. Manche sind wirklich professionelle Musiker: Sinan, ein Gitarrist, für den haben wir eine Kasette gemacht, oder Vural Güler, unser Studio-*bağlama*-Spieler. Für Marokkaner haben wir bis jetzt zwei Kassetten aufgenommen, weil Deutsche von Orientmusik keine Ahnung haben, und ein marokkanisches Studio gibt es nicht. Marokkaner, Iraner und Türken und Bosnier waren auch hier. Mit Deutschen haben wir noch nicht zusammen gearbeitet, die haben ja eigene Studios. Die Preise für Aufnahmen richten sich nach der Zeit: Zwei Lieder in drei Monaten für 400 DM [200 €], das geht natürlich nicht. [...] Durchschnittlich braucht man für eine Kasette mindestens vier Wochen, weil das Amateure sind. Wir machen die Kasette in einer Woche fertig. Aber bei den Amateuren ist es so, dass sie noch einmal kommen, wenn die Kasette fertig ist, und wollen die Aufnahmen nochmal machen. Am Anfang geben sie nicht viel Geld aus, und am Ende merken sie, dass es so billig nichts geworden ist – obwohl wir sie von Anfang an darauf aufmerksam machen.⁹⁶

Die meisten Musiker wünschen sich für ihre Kassetten prominente Istanbuler Studiomusiker wie Çetin Akdeniz (*bağlama*), Sinan Çelik (*kaval*), Güray Hafiftaş (*saz*), Osman Aktaç (*kaval*), Göksal Baktagir (*kanun*), Çenyaylar (Streicher); Erdinç Sesyaylar (Gitarre), Ercan Irmak (*ney, zurna*), Rifat Şanlıel (Akkordeon) oder Ertan Tekin (*balaban, mey*). Selbst versierte Studio-*bağlama*-Spieler wie Erdal Akkaya in Duisburg oder Vural Güler in Frankfurt am Main werden nur selten engagiert.⁹⁷

Eigentlich brauchen wir Çetin Akdeniz nicht, wir haben Vural. Nur: den kennt keiner. Einmal kam hier jemand, der wollte als Studiomusiker Arif Sağ und Musa Eroğlu [zwei der berühmtesten Volksmusiker der Türkei] auf

⁹⁴ Helin: *Kızılırmak* (Devran, 1999).

⁹⁵ Ayten & Sinan: *Rüzgarın Sesi* (Çağdaş 1998).

⁹⁶ Interview mit Erdem Eraslan, Inhaber des Studios ›Çağdaş Müzik‹.

⁹⁷ Erdal Akkaya spielte u. a. auf den CDs von Güler Duman, Necla Saygılı und Nilüfer Akbal. Er lernte in privaten Kursen und spielte seit 1985 lange mit Hasret Gültekin zusammen. Seit acht Jahren lebt er in Deutschland. Zuletzt begleitete er Zülfü Livaneli auf dessen Europa-Tournee. (Interview).

seiner Kassette. Ich habe dann gesagt, das kostet 50 000 DM [25 000 €], ich muss sie einfliegen lassen, sie verpflegen, Krankenversicherung, und das ist teuer.⁹⁸

Nur selten werden Musiker für Aufnahmen eigens eingeflogen. Sehr viel häufiger warten die Studios, bis gute Musiker zu Tourneen nach Deutschland kommen, und engagieren sie dann kurzfristig während dieser Zeit. Die Aufnahmen mit solchen versierten Profis gehen dann in unglaublicher Eile vonstatten: Meist begnügen sich die Gastmusiker damit, das ihnen unbekannte – aber eben doch selten besonders originelle – Lied ein oder höchstens zwei Mal zu hören, dann erfolgt die Aufnahme. In ein bis zwei Stunden ist so der Instrumentalpart einer gesamten Kassette beendet.

Eine völlig neuartige Entwicklung sind Remix-CDs, die einzelne türkische Pop-DJs seit Ende der 1990er Jahre, meist als Werbegeschenke oder Beigaben zu Konzert-Eintrittskarten, in eigenen Heimstudios zusammenmischen.⁹⁹

Nur in äußerst seltenen Einzelfällen hörte ich dagegen, dass türkische Musiker ihre Aufnahmen in deutschen Studios herstellen. Die meisten dieser Ausnahmen richten sich gezielt an ein internationales Weltmusik-Publikum. Die Stuttgarter Gruppe *Mokka* erzählte mir, sie hätten ein Angebot des türkischen Großproduzenten ›Raks‹ gehabt, aber aufgrund musikalischer Einschränkungen abgelehnt, und wollten nun lieber bei Deutschen produzieren.¹⁰⁰

⁹⁸ Erdem Eraslan, Studio Çağdaş Müzik.

⁹⁹ Im internationalen Popmarkt werden Remixe seit Ende der 1980er Jahre als Dancefloor-Versionen von Spezialisten produziert. Diese arbeiten meist mit den Musikern zusammen und bearbeiten die Original-Bänder mit neuen Rhythmen und Sounds. Viele Remixer sind eigentlich DJs oder Programmierer. Candan Erçetin war 1996 die erste türkische Popsängerin, die eine Remix-Version auf den Markt brachte (Candan Erçetin: *The Remix EP*, Topkapı), darauf u. a. das Lied *Umrumda Değil* in folgenden Versionen: ›An-Atolian Mix‹, ›SLM Trancey Radio Edit‹, ›Erol T. Ultramix‹, ›Erol T. Ultraclub Mix‹ und ›SLM Tranceyclub Mix‹, sowie *Sevdim Sevilmedim* als ›Album-Version‹ und ›Extended Version‹. Auch auf der CD Tarkan: *Kuzukuzu* (Istanbul, 2001) sind dem Titellied drei Remixe beigegeben. DJ Altay (Berlin) produzierte unter seinem Label ›Nervous Cats Recods‹ die CD *Diskodan Canlı Mix 99*, mit u. a. einem ›Tribal House remix‹ von Ibrahim Tatlıses: *Rakı içtim*. In der Türkei erschien zuletzt das Album *Remix 2001*, herausgegeben vom Radiosender ›Best 98.4‹ (Universal).

¹⁰⁰ Interview mit der Gruppe *Mokka*; ähnlich Interview mit Mesut Çobancaoğlu. CD Emre Ensemble Istanbul: *Yunus Emre. Lieder des türkischen Sufi-Dichters*. (Silkroad, München)

Die Produktion der Kassetten erfolgt fast immer in der Türkei.¹⁰¹ Dabei sind nicht nur praktische, finanzielle und technische Gründe ausschlaggebend. Gerade eine Volksmusik-Kassette gilt unter deutschen Türken erst dann als akzeptabel, wenn sie in der Türkei produziert wurde, und zwar möglichst bei einem der großen Labels wie ›Prestij‹, ›Ulus‹, ›Foneks-Raks‹, ›Sony‹, ›Istanbul‹, ›Elenor‹, ›ASM‹ von Arif Sağ oder ›Duygu Müzik‹ von Kaval-Spieler Sinan Çelik, bei *arabesk* ›Ido-Bay‹ von Ibrahim Tatlıses.

Die Produktion der Kassetten ist von Unkapamı abhängig. Wir könnten die Verteilung für Deutschland und den Verkauf machen, aber das gefällt den Leuten nicht. Die sagen, es muss unbedingt in der Türkei gemacht werden.¹⁰²



Abbildung 23 – Kassetten-Cover von Aşık Kemteri (Berlin), erschienen bei Net Ses (Frankfurt), 1980er Jahre

Auf den Kassettenhüllen ist aus gleichem Grund nur höchst selten ein Hinweis auf Deutschland erkennbar. Fotos werden meist demonstrativ erkennbar in der Türkei gemacht, oder in neutralen Naturszenarien. Typisch für Volksmusik-Kassetten sind große Fotos mit dem Sänger, manchmal abgebildet in einfacher Straßenkleidung. Neuere Kassetten haben meist mehrere kleinere und professionellere Fotos, auch das gesamte Design ist meist deutlich anspruchsvoller. Eine einfach und ohne kommerziellen Ehrgeiz produzierte Kassette zeigt Ab-

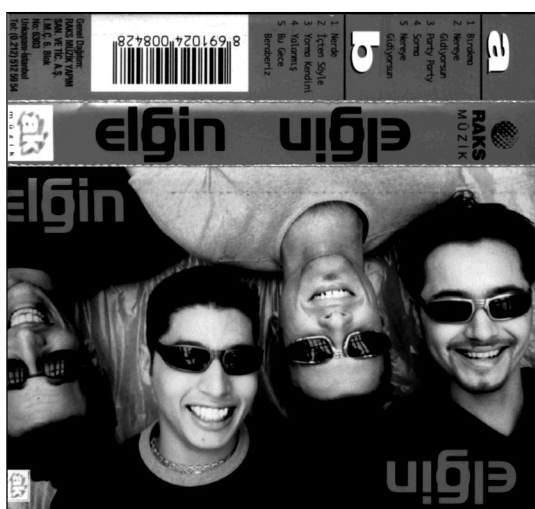
bildung 23. Im Gegensatz dazu steht das in Abbildung 24 dokumentierte Kassetten-Cover der Popgruppe *Elgin* (Berlin), Raks (1990er Jahre) mit seinem

1998, Reihe Fernhören = Dükkan); Grup Haset: *Gül Zamani* (Ses, 1997), die Aufnahmen entstanden in der Türkei sowie in Deutschland, bei Studio CUT, Tonmeister: Florian.

¹⁰¹ Mete Köksen von der Bochumer Hochzeitsgruppe *Resital* (Interview): » Wenn einer etwas Professionelles produzieren will, führt kein Weg daran vorbei: Man muss in die Türkei!«

¹⁰² Interview mit Erdem Eraslan, Studio ›Çağdaş Müzik‹.

professionellem, aufwendigen Design. Sonnenbrillen und die auf dem Kopf stehenden Gesichter unterscheiden sich klar von den einfachen Fotos der Volksmusiker und weisen auf Popmusik hin.



Selten, nur bei jüngeren Kassetten finden sich im Text Andeutungen oder sogar offene Erklärungen, dass die Musiker nicht in der Türkei leben.¹⁰³ Ercan Şahin (Köln) etwa führte in der Biographie auf seiner Kassette den Umzug nach Deutschland und insbesondere seine »Mosaik Müzik Schule« auf.¹⁰⁴ Mitunter wird das harte Leben in der Fremde beklagt, wie auf dem Booklet von *Toprak* der Gruppe *Yurtseven Kardeşler* mit dem türkischsprachigen Hinweis

Unsere Liebe gilt allen in der Fremde Lebenden, die uns in langen Jahren in der Fremde nicht im Stich ließen und uns mit ihrer großen Zuneigung und ihrem Interesse immer aufgerichtet haben sowie allen unseren Freunden.

Noch seltener sind Hinweise in deutscher Sprache, wie beispielsweise auf dem ansonsten rein türkischsprachigen Booklet von Inan (*Gizli Gizem*, Ulus 1999), wo sich unter den Danksagungen auch einige deutsche Sätze finden (z. B. »Nani: Du bist und bleibst in meinem Herzen.«).

Nur einige wenige in Deutschland lebende Musiker sind bei großen Firmen unter Vertrag, etwa Güler Duman und Sıddık Doğan bei »Duygu Müzik«. Die

¹⁰³ Die Volksmusiksängerin Zara [Neşe Yılmaz] etwa produzierte zunächst unter ihrem tatsächlichen Namen zwei Kassetten in Deutschland (Neşecik: *Gurbet / Ağla Sevgilim*, Müziksan, 1990er). Später wurde sie mit ihrem in der Türkei produzierten Album *Avuntu* (Ulus, 1998) berühmt, angeblich wurde es etwa 850 000 Mal verkauft (Berran Tözer: *İşte Zara*, in: *Hürriyet*, 23. November 1999). Nirgendwo auf Booklets oder Interviews erwähnte sie ihre Vergangenheit in Deutschland, von der ich durch den früheren Produzenten Minareci (Interview mit Aydın Uçmak) sowie durch ehemalige Istanbuler Nachbarn erfuhr.

¹⁰⁴ Ercan Şahin: *Gam Elinden* (Pena, 2000). Siehe Seite 431f., über Rafet El Roman.

meisten müssen sich mit einem der zahllosen kleineren Labels begnügen. Ähnlich wie bei der Organisation von Konzerten stoßen Amateurmusiker aus Deutschland dabei in der Türkei auf ein überaus hartes Geschäftsgebaren. Im Istanbuler Musikproduktionsviertel Unkapanı (eigentlich ›Mehlwaage‹, unter Musikern aber häufig abgeändert zu *Kurtkapanı* – ›Wolfswaage‹) zwingt ein starker Konkurrenzdruck die Produzenten zu einem rücksichtslosen Profitdenken.¹⁰⁵

Die für türkische Verhältnisse sehr wohlhabenden Amateurmusiker aus Westeuropa gelten hier als ergiebige Geldquelle. Der bekannte Volksmusiker Kenan Koçkaya aus Mannheim bzw. Hamburg:

Ich habe sogar Angebote bekommen: »Da [in Deutschland] gibt es so viele Sänger, schick' sie 'runter und wir machen halbe-halbe.« Sie denken, die ›Deutschländer‹ haben sowieso viel Geld.¹⁰⁶

Um mit diesem bekanntermaßen gefährlichen Markt in Kontakt zu kommen, versuchen Musiker aus Deutschland zunächst Verwandtschafts- und Bekanntschaftsbeziehungen zu nutzen. Ali Dedeoğlu etwa, hauptberuflich Juwelier in Basel, kam über seinen Verwandten (*kirve*) Emre Saltık, einen bekannten Volksmusiker und Produzenten nach Unkapanı.¹⁰⁷ Serdar Şahin, ebenfalls aus Basel erzählte:

Wenn man keine Leute in Unkapanı kennt, wird man abgezogen. Das ist Mafia. Mein Vater kannte [den bekannten Volksmusiker] Ismail Özden, er war aus dem gleichen Dorf. Dem habe ich vorgesungen, er meinte, ich hätte eine gute Stimme. Wir haben zusammen das Programm erarbeitet. Eigene Stücke wären zu teuer gewesen, daher habe ich alte Lieder gesungen. 15 000 DM [7 500 €] hat das gekostet. Eigentlich sollten die noch einen Clip und Reklame machen, haben sie aber nicht. Alles zusammen war ich zwei Monate in Istanbul, aber immer in Abschnitten von zwei, drei Wochen. Ich muss in Basel meine Familie ernähren, da kann man sich nicht einfach

¹⁰⁵ So berichtete Yılmaz Çelik, dass sein Produzent Emre Saltık von dem später äußerst erfolgreichen Lied *Dağlar dağlar* einen Clip produzieren sollte, statt dessen das Stück aber ohne Absprache unter eigenem Namen herausgebracht, mitsamt einem eigenen Clip. Kenan Tifil: Dağlar'ı ben yarattım. Gespräch mit Yılmaz Çelik; in: *Gazete* (Basel), Februar 1998, S. 20.

¹⁰⁶ Interview Kenan Koçkaya.

¹⁰⁷ Kassette *Şafak Söktü Sunam* (Diyar, 1998).

auf Musik beschränken, auch wenn das letztlich mein Ziel ist. Dafür müsste ich nach Istanbul gehen.¹⁰⁸

Ein weiterer Volksmusik-Sänger aus Basel, Yalnız Adam Yılmaz (Sağiroğlu) berichtete:

Ein Verwandter von mir in Basel, Ali Dedeoğlu, machte mich mit Emre Saltık bekannt. Aber ich merkte, dass der nur Geld will. Dann gingen wir mit Ali in ein Gazino, ich habe da gesungen, und da habe ich Necip Yıldırım kennen gelernt, der ist ebenfalls Produzent. Er erzählte mir, Emre Saltık hätte ihm 300 Millionen TL geboten, damit er in dessen Namen meine Kasette produziert. Von mir hat Emre 600 000 Millionen TL verlangt. Das sind zigtausend [Schweizer] Franken. Ich habe die Kasette dann mit Necip gemacht. Eine andere Kasette wollte ich bei ›Bak Müzik‹ produzieren. Dann war der Laden plötzlich weg, auch das Masterband war damit weg! Und alles Geld war weg, um die Kasette hier neu zu produzieren.¹⁰⁹

Mitunter kann eine Istanbul Produktion aber auch vorteilhaft verlaufen. In Berlin hörte ich von einem Musiker, der mit einem großen Istanbul Label einen Vertrag aushandelte, bei dem ihm alle bisherigen Kosten ersetzt werden sollten, außerdem war für ihn eine Gewinnbeteiligung von acht Prozent vorgesehen. Da er seine Kosten vorher höher berechnet hatte, als sie tatsächlich anfielen, lag er bereits zu Beginn der Produktion finanziell im Plus.

Auch für die Labels ist eine erfolgversprechende Kasette/CD selbstverständlich mit hohen Kosten verbunden, die weit über die eigentliche Produktion hinausgehen:

Bei ›Kral TV‹ einen Videoclip zehn Tage lang täglich fünf Mal zu senden, kostet 25 000 US-Dollar, ein Monat kostet über 40 000 US-Dollar. Der Vertrieb will eine Garantie, dass die Kasette auch verkauft wird, aber ohne Promotion kennt niemand die Kasette. Ab 50 000 Stück lohnt sich der Ver-

¹⁰⁸ Interview mit Serdar Şahin. Kasette: *Gönülden Dile* (Iber, ca. 1998).

¹⁰⁹ Interview mit Yılmaz Sağiroğlu. Nur in einem Fall hörte ich davon, dass ein Musiker versuchte, Kassettenproduzenten vor einem deutschen Gericht zu verklagen. Ein Münchener Gericht sprach im Jahr 1995 einen dort ansässigen Produzenten von der Anklage frei, qualitativ schlechte, somit unverkäufliche Kassetten mit türkischer Volksmusik hergestellt zu haben. Trotz eines die Auffassung des Klägers bestätigenden Sachverständigenurteils durch die Musikwissenschaftlerin Ursula Reinhard urteilte das Gericht dabei laut Urteilsbegründung in erster Linie nach eigenem Höreindruck, daneben spielten juristische Formfehler des Klägers eine Rolle.

kauf einer Kassette, und um diese Quote zu erreichen, muss man mindestens bei ›Kanal D‹, ›ATV‹ und ›Interstar‹ einmal aufgetreten sein. Beispielsweise in der *Ibo-Show*, das kostet zwar kein Geld, aber die nehmen auch nicht jeden. Ich war einmal mit einer fertigen Kassette bei ›ASM‹ [der Produktionsfirma von Arif Sağ, heute ›Güvercin‹] und habe gesagt, die will ich jetzt in der Türkei vermarkten. Die meinten: o. k. Dann wurde mir eine Rechnung von 95 000 DM [47 000 €] vorgelegt. Wenn ich das bezahlen könnte, würden sie das machen, in diesem Preis sind Vertrieb, Produktion, Promotion und Ausstrahlung bei ›Kral TV‹ eingerechnet. Ich habe gesagt, ich will nur, dass sie den Vertrieb machen, ohne deren Firmennamen, weil sie alleine für den Namen schon 30 000 bis 40 000 DM [15-20 000 €] kassieren. Warum soll ich aus meinem Geld deren Werbung machen, und deren Name soll da stehen? Ich habe das nicht eingesehen. Dann waren wir bei den Firmen ›Türküola‹, ›Ulus‹, ›Prestij‹ und ›Raks‹, aber bei jedem kam das Gleiche raus. Weil wir aus Deutschland sind, denken sie, wir haben das viele Geld. Das ist es, warum die Leute sagen: »Ich bin in Unkapanı verarscht worden«. Weil die nämlich hingehen und 100 000 DM [50 000 €] zahlen, und die Produzenten verdienen das große Geld, ohne etwas zu tun. Sie haben kein Interesse an dem Verkauf dieser Kassette und geben auch keine Garantie für den Verkauf. [...] Das Blöde ist, dass wir die Kassetten schon fertig haben, dass wir ja schon Geld ausgegeben haben. Die rühren ja nicht mal einen Finger. Sie geben die Aufnahmen nur an die Fabrik weiter. [...] In der Türkei sagen sie, ab 100 000 Stück macht man Gewinn. Das Blöde ist, dass du die 100 000 nie erreichen kannst, weil die Produzenten nur 20 000 Stück kopieren lassen.¹¹⁰

Einfacher für in Deutschland lebende Musiker ist in jedem Fall die Produktion bei einer der beiden transstaatlich operierenden Firmen ›Devran‹ und ›Akbaş‹:

Seit in der Türkei dauernd neue Sänger im Fernsehen herauskommen, bekomme ich monatlich mindestens fünfzig bis siebzig Anfragen von Leuten, die eine Kassette machen wollen. 150 Anfragen liegen hier, am Ende werden davon vielleicht zwei Kassetten gemacht.¹¹¹

¹¹⁰ Interview mit Erdem Eraslan.

¹¹¹ Interview mit Ali Paşa Akbaş (Besitzer von ›Akbaş Müzik‹). In Deutschland lebende Künstler bei ›Akbaş‹: *Yurtseven Kardeşler*, Sezai Çağdaş, Yasemin Varol, Mazlum, Fehmi Günaydın (Neuss), Zeki Erdem, Semal Yavuz (Hamburg), Aslan Yılmaz (Köln), Erdal Şahin (Köln), Mastika (Siegen), *Grup Devran* (Köln). Türkei: Küçük Ibo, Mustafa Yıldızdoğan, Sinan Özen, Bahar, Ali Aksoy, Sibel, Irem Seda, Mehmet Karaca.

Die Zahl der verkauften Kassetten bleibt für die Musiker fast immer ein Geheimnis. Die meisten Firmen weigern sich, überhaupt irgendwelche Angaben zu machen, die gegebenenfalls vorhandenen Zahlen sind ebenso unglauwbüdig wie die öffentlichen Hitlisten. Niemals habe ich in einem türkischen Musik- oder Kassettengeschäft gesehen, dass solche Charts aushängen würden, wie es in internationalen Plattenläden üblich ist.

Früher wurden die Charts in der Türkei von den Plattenbossen ausgehandelt. Inzwischen geht es nach Verkauf, es ist etwas seriöser geworden – aber nicht ganz. Zum Beispiel die Charts von ›Kral TV‹: Wenn sie von ›Akbař‹ zehn Clips für jeweils 100 000 DM [50 000 €] bekommen und zwanzig Clips von ›Prestij‹, dann sind auf den Charts drei Titel von ›Prestij‹ und zwei von ›Akbař‹ – also je nach Vertragslage mit den Firmen.¹¹²

Es gibt in der Türkei keine Charts, auf die man sich verlassen kann. Wenn man Auskunft über Verkaufszahlen haben möchte, dann muss man direkt beim Kultusministerium anfragen nach der Steuermarke (*bandırol*) auf der die Nummerierung für die Kassetten und CDs angegeben wird. Aber auch da gibt es Spielchen der großen Firmen: Das sind auch eigene Piraten, damit sie den Künstlern weniger auszahlen müssen. Sie nehmen ein Kassettenprojekt von vor einigen Jahren, was damals ein Flop war, wo sie 10 000 Kassetten verkauft haben, aber 100 000 Steuermarken bestellt. Die 90 000, die übrig bleiben, lassen sie auf neu hergestellte Kassetten aufkleben – und das wird meistens nicht kontrolliert. Wenn jemand dahinter kommt, wird geschmiert, und schon ist Ruhe. Bei *Cartel* zum Beispiel waren die offiziellen Verkaufszahlen 350 000 bis 450 000, aber inoffiziell waren es locker 750 000 Kassetten und CDs. Trotzdem ist das Kultusministerium die einzige Stelle, auf der man eine Art Charts aufbauen könnte. Bei Fernsehkanälen, Radiosendern, Jugendzeitschriften usw. hat jeder seine eigenen Charts, es ist mir ein Rätsel, wie sie das ermitteln. Völlig unorganisiert und korrupt.¹¹³

Um die enormen Kosten bewältigen zu können, versuchen manche Musiker daher Sponsoren zu finden. In Berlin gewann beispielsweise Ferhat Güneyli

¹¹² Interview mit Ali Pařa Akbař.

¹¹³ Interview mit dem Berliner Produzenten Gürsan Acar.

die Elektronikette ›Manolya‹. Bei den großen Popstars der Türkei hat sich daraus längst ein eigener Geschäftszweig entwickelt.¹¹⁴

5 Regionale Unterschiede

Die bisher geschilderten, eher allgemeinen Züge des türkischen Musiklebens lassen sich mehr oder weniger in der gesamten türkischen Diaspora wiederfinden. Spielt neben dem gemeinsamen Bezugspunkt Türkei auch die überregionale Vernetzung innerhalb Deutschlands bzw. Europas eine große Rolle, bestehen doch im lokalen türkisch-deutschen Musikleben durchaus auffällige Unterschiede. Vor allem in Deutschland aufgewachsene türkische Jugendliche identifizieren sich offenbar häufig mit ihrer Stadt, ihrem Stadtteil (etwa Berlin-Kreuzberg oder Duisburg-Marxloh) oder – falls dies bei dort lebenden Deutschen ebenfalls eine Rolle spielt – ihrer Region (etwa Schwaben oder Bayern).

Für regionale Differenzen des türkischen Musiklebens innerhalb Deutschlands sind vor allem drei Faktoren ausschlaggebend:

1. Lokale Stärke der türkischen Bevölkerung
2. Soziokulturelle Umgebung
3. Regionale Einwanderungsgeschichte

Diese drei Faktoren interagieren stark. So beeinflusst die soziokulturelle Umgebung stark die regionale Einwanderungsgeschichte, was wiederum Folgen für die Größe der türkischen Bevölkerung hat.

Als Grundmodell für die folgende regionale Differenzierung soll zunächst exemplarisch das türkische Musikleben der Stadt Hannover skizziert werden, um dann anhand weiterer Beispielstädte die Varianzbreite und ihre Ursachen zu diskutieren.

Hannover

Hannover, die Landeshauptstadt von Niedersachsen, ist heute mit knapp über 523 000 Einwohnern¹¹⁵ eine wirtschaftlich gut entwickelte Großstadt, bekannt

¹¹⁴ Einige Sponsoren von Popstars: ›Doritos Panço‹ (Tarkan), ›Altınbaşak‹ (Hülya Avşar), ›BP‹ (MFÖ). Auch Schleichwerbung kommt in vielen Clips vor, etwa in Mustafa Sandals Hit *Yine Arabası var* für ›Tuborg‹-Bier (Peyami Çelikcan, 1996, S. 115).

¹¹⁵ Alle folgenden Einwohnerzahlen nach Angaben des Statistischen Bundesamtes vom 31. Dezember 1995. Erfasst sind lediglich Einwohner mit türkischer Staatsangehörigkeit, ein-

als Universitäts- und Messestandort (Veranstalter der Weltausstellung ›Expo 2000‹). Ihre langjährige geopolitische Randlage hat die Stadt seit der deutsch-deutschen Staatsvereinigung verloren, heute liegt Hannover auf der Ost-West-Achse ziemlich genau in der Mitte Deutschlands. Das Kulturleben von Hannover ist durchaus reichhaltig, neben einer Oper, dem Niedersächsischen Staatssymphoniker, einem Rundfunkorchester, Theatern, Kirchen, dem bekannten Sprengel-Museum und der Hochschule für Musik finden hier regelmäßig zahlreiche kommerzielle Gastspiele großer Orchester und Musikgruppen aller Stilrichtungen statt.

Die türkische Bevölkerung Hannovers ist mit über 24 000 Menschen im Vergleich zu anderen Städten in Deutschland (siehe unten) nicht übermäßig groß, zumal sich in der unmittelbaren Umgebung keine weitere Großstadt mit nennenswerter türkischer Gemeinde befindet.¹¹⁶

Innerhalb Hannovers scheint ein ethnisch konzentriertes, ›türkisches‹ Viertel nicht zu bestehen, einzelne Wohnviertel weisen zwar einen auffällig hohen Ausländeranteil auf, etwa Vahrenheide (im Norden der Stadt) mit 32,5 Prozent, Herrenhausen 25 Prozent, Nordstadt 24,1 Prozent, ohne dass dies im Stadtbild jedoch besonders stark auffiele.¹¹⁷ Deutlicher sichtbar ist ein türkisches Leben im West-Hannoverschen Stadtteil Linden (Ausländeranteil: Linden-Süd 34,2 Prozent, Linden-Nord 26,4 Prozent), einem Viertel mit einer eigentümlichen Mischung aus alten Prachthäusern und Abriss-Ecken, wo neben Migranten auch überproportional viele Studenten und Rentner wohnen.¹¹⁸ In anderen Stadtteilen ist der Ausländeranteil deutlich geringer, in Waldhausen und Walheim unter fünf Prozent.

gebürgerte Deutsche türkischer Herkunft dagegen nicht. Zu den Zahlen sind daher noch etwa gut 15 % hinzuzurechnen.

¹¹⁶ Etwa 100 km entfernt liegt Bielefeld (324 000 Einwohner, davon 19 000 Türken), andere, näher gelegene Städte wie Braunschweig (60 km, 253 000 Einwohner, davon 7 000 Türken) fallen wegen ihrer wenig entwickelten türkischen Infrastruktur kaum ins Gewicht.

¹¹⁷ Amt für Koordinierung, Controlling und Stadtentwicklung (Hrsg.)(1999): *Strukturdaten der Stadtteile '99*, Hannover, S. 14, Zahlen für den 1. Januar 1999.

¹¹⁸ Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.)(1989): *Wohn- und Lebensbedingungen in Hannover-Linden-Süd nach der Sanierung. Ergebnisse einer repräsentativen Umfrage*, Hannover 1989; Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.)(1994): *Wohn- und Lebensbedingungen in Hannover-Linden-Nord nach der Sanierung. Ergebnisse einer repräsentativen Umfrage*, Hannover 1994.

Das lokale türkische Infrastrukturzentrum von Hannover liegt jedoch nicht in Linden, sondern am Rande der Innenstadt, rund um das Steintor. Hier finden sich türkische Kassettenläden, bzw. Gemischtwarenläden, die unter anderem auch Kassetten verkaufen, und hier hängen Plakate für türkische Veranstaltungen aller Art. Auch im angrenzenden Straßenblock Goethestraße/Stiftstraße befindet sich beispielsweise eine Zentralmoschee oder das Büro von ›Arkadaş‹, einem 1988 gegründeten kleinen Verein für türkische Kunst und Kultur, der türkische Lesungen, Theateraufführungen und Konzerte veranstaltet.¹¹⁹ Weitere Geschäfte, Restaurants und Vereine liegen in südlicher Richtung am Marstall. Alle übrigen türkischen Einrichtungen sind weitgehend über das Stadtgebiet verteilt. Insgesamt bestanden in Hannover im Jahr 1999 sechs Moscheen sowie zwei alevitische Vereine.¹²⁰ Hannover ist Sitz eines Türkischen Konsulates, dem bis 2000 ein im Norden der Stadt gelegenes Kulturzentrum ›Türkisches Haus‹ (*Türkevi*) angeschlossen war. Hier fanden Volkstanz- und saz-Unterricht (bei Aziz Ba□ocak) sowie die Proben eines Chores für klassische türkische Musik unter Leitung von Cengizhan Sönmez statt.¹²¹

Weiterhin bestehen schätzungsweise 30 türkische Vereine, darunter ein mehrstöckiges ›Türkisches Kulturzentrum‹ (*Türk Kültür Merkezi*) der rechtsnationalistischen ›Türkisch-islamischen Föderation‹, daneben verschiedene konservative, linke und religiöse Organisationen, ein ›Türkischer Elternverband in Hannover und Umgebung‹ sowie der erwähnte Kulturverein ›Arkadaş‹.¹²² Wie generell in Norddeutschland sind kurdische Vereine in Hannover relativ zahlreich vertreten; zumindest auf dem Papier bestand etwa ein Dutzend, nicht alle jedoch schienen tatsächlich aktiv zu sein. Größere türkische Veranstaltungen, Hochzeiten, Konzerte, Parties etc., fanden zumeist in einem der drei Hochzeitssalons statt (›Lale Düğün Salonu‹, ›Büyük Maxim‹

¹¹⁹ Im Herbst 1999 war nur ein einziges Konzert geplant: Türkische Klagelieder mit Dr. Taner Bayyurt (am 19. November 1999 im Freizeitheim Linden).

¹²⁰ Zwei Moscheen sind Mitglied der Dachorganisation IGMG, je eine bei DITIB, TIKD, Nur-Gemeinschaft sowie eine unabhängige (Demir Reklam, Hrsg., 1999, S. 24f). Hannover Alevi Kültür Merkezi und Cem Vakfi.

¹²¹ Interviews mit Aziz Ba□ocak und Cengizhan Sönmez.

¹²² Vergleiche das (allerdings unvollständige) Verzeichnis: Mariká Szanbó (1999): *Migrantinnen-, Flüchtlings- und Interkulturelle Vereine in Niedersachsen (eine Auswahl)*, Hannover: AMFN Verlag.

und ›Rüya Düğün Salonu‹). Außerhalb der Stadt, im knapp 20 Kilometer entfernten Sarstedt (vor Hildesheim) befand sich die türkische Diskothek ›Maskera‹. Regelmäßig finden in der Stadt Konzerte durchreisender Stars aus der Türkei statt, die hier auf ihren Tourneen zwischen Nordrhein-Westfalen, Hamburg und Berlin Station machen. Als Besonderheit des türkischen Hannover hatte im ›Özlem Saz Evi‹ einer der wenigen *saz*-Bauer Deutschlands, Şaban Kısacık, sein Geschäft. Die überragende türkische Musikerin der Stadt ist die prominente Volksmusiksängerin Güler Duman, die seit 1995 in Linden eine eigene Volksmusikschule betreibt, seit dem Jahr 2000 überdies ein eigenes Tonstudio mit professionellem Anspruch:

Lehrkräfte sind drei Assistenten und ich. Jeder hat einen Raum und Gesangsraum. Gesangsunterricht mache ich noch selber, da habe ich noch keinen Assistenten. [...] Seit 1997 habe ich etwa 74 Teilnehmer in Gesang ausgebildet. [...] Derzeit sind es insgesamt 76 Teilnehmer, 30 davon nehmen an *bağlama*-Kursen teil und der Rest am Chor, das sind teilweise Hausfrauen. Wir haben auch eine Folkloregruppe, das macht Aziz Alçayır. Meine Assistenten sind Serafettin Özturan, Hikmet Yıldız, Esen Buçak, zur Zeit ist als Klavierlehrer außerdem Serkan hier, ein Konservatoriumsabsolvent aus Ankara. [...] Unser Folklorelehrer spielt *mey* und *zurna*, er ist sehr gut. [...] Es gibt einen Akkordeonspieler, den laden wir manchmal ein.¹²³

Güler Duman selbst tritt seit vielen Jahren in ganz Europa und in der Türkei auf, dort aus gesundheitlichen Gründen jedoch inzwischen seltener.

Daneben war 1999 eine Reihe weiterer, weniger erfolgreicher türkischer Musiker in Hannover aktiv. Der *saz*-Bauer und Inhaber des lokalen türkischen Musikgeschäftes, Şaban Kısacık, faßt zusammen:

In der türkischen Musikszene in Hannover gibt es viele Gruppen, aber wenige, die es professionell machen, fünf oder sechs Gruppen. [...]. Als eine Art Gazino gibt es ›Pa□a‹, ein türkisches Restaurant, mit Keyboard oder manchmal *saz*. Dort spielt Hakan, es gibt auch Bauchtanz. Gegenüber der ›Pamukbank‹ ist ein Restaurant, da spielt Cemal Karadayı, aber das kann sich noch entwickeln. In Hannover macht Güler Duman *saz*-Kurse, die alevitischen Vereine und

¹²³ Interview mit Güler Duman.

wir. Im ›Türkevi‹ war auch etwas, aber das wurde jetzt wieder aufgelöst, der Lehrer ist zum alevitischen Verein gewechselt.¹²⁴

Schließlich haben einige in Hannover lebende Musiker Kassetten produziert, beispielsweise der Popsänger Taylan, geboren 1973 in Hannover¹²⁵, oder Levent Cihan¹²⁶, der seine Kassette laut Booklet in dem ansonsten unbekanntem Hannoveraner ›Stüdyo Selcuk‹ aufnahm.

Waren im ›deutschen‹ Musikleben der Stadt im Jahr 1999 keine türkische Musiker zu finden, so existiert in Hannover doch eine lebendige ›Multikulti‹-Szene mit diversen Organisationen und Veranstaltungen, von denen sich die meisten jedoch eher mit ›Weltmusik‹ – afrikanischer oder lateinamerikanischer Musik – beschäftigen als mit türkischer (siehe unten, Kapitel V 1.1). Im Programm von ›Spokusa – Verein für Sport, Kultur und soziale Arbeit e.V.‹ des zweiten Halbjahres 1999 beispielsweise wurden u. a. folgende Kurse angeboten: Samba und Samba-Reggae, Afrikanischer Tanz, Salsa Cubana, Orientalischer Tanz für Frauen I-IV.¹²⁷ Wichtigster Veranstaltungsort für ›Weltmusik‹-Konzerte ist das städtische Kultur- und Kommunikationszentrum ›Pavillon‹ nördlich des Hauptbahnhofs, das ein regelmäßiges interkulturelles Kulturprogramm durchführt, oft in Zusammenarbeit mit Migrantenorganisationen. Neben teilweise prominenten internationalen Musikern treten hier verschiedentlich auch interkulturell orientierte türkische Musiker, Kabarettisten und andere Künstler der Region auf.¹²⁸ Daneben existiert in einer ehemaligen Bettfedernfabrik im Stadtteil Linden als Zentrum vor allem der linken Off-Szene das 1991 gegründete FAUST e.V. (Verein für Fabrikumnutzung und Stadtteilkultur e.V.), wo neben zahlreichen anderen politischen und kulturellen Gruppen auch

¹²⁴ Interview Şaban Kısacık.

¹²⁵ Taylan: *Beni seviyor musun* (1994); siehe Turan Işık: Pop Yıldızı Taylan, in: *Hürriyet*, 3. Juli 1996.

¹²⁶ Levent Cihan: *Çiğdem Bahçesi* (Star, Ende 1990er).

¹²⁷ Ähnlich das Programm von ›Workshop Hannover e.V.‹. Verschiedene Flyer informieren in Hannover über derartige Veranstaltungen, beispielsweise ›3. Welt Veranstaltungen‹, herausgegeben vom ›Dritte Welt Forum in Hannover e.V.‹.

¹²⁸ Im Oktober 1999 beispielsweise ein Trio mit Lito Bringas (indianische Panflöte), Rolf Zielke (Klavier) und der türkische Perkussionist Mustafa Boztüy, Interview mit Mustafa Boztüy.

beispielsweise das ›Kurdenkomitee Hannover e.V.‹ sein Domizil hat.¹²⁹ Auch Konzerte und andere interkulturelle Kulturveranstaltungen finden hier statt. Die Weltausstellung ›Expo 2000‹ brachte vorübergehend eine Fülle weiterer internationaler Musikkonzerte aller Art nach Hannover, darunter Auftritte von Mevlevi-Sufis des Istanbuler Galata-Konvents oder des in Paris lebenden *ney*-Spielers Kutsi Erguner, zahlreiche Veranstaltungen im Rahmen der Präsentationen des Türkischen Pavillons, sowie einen Auftritt der Berliner Rapperin Aziza A. im Deutschen Pavillon.

Der international erfolgreichste türkische Musiker Hannovers jedoch ist zweifellos der Remixer, Produzent und Komponist Mousse T. (Mustafa Gündoğdu), der mit Remixen für Popgrößen wie Michael Jackson oder *Simply Red* bekannt wurde (siehe unten, S. 412).

Halten wir also als eine Art Grundbestand des türkischen Musiklebens einer deutschen Großstadt fest: Ein allgemeines türkisches Infrastrukturzentrum am Rand der Innenstadt, mehrere ökonomisch eher schlecht entwickelte Wohnviertel mit hohem türkischen Bevölkerungsanteil, darunter eines, indem auch eine politisch eher linke deutsch-internationale Off-Kultur-Szene konzentriert ist. Neben einem türkischen Konsulat mit einem eigenen kleinen Kulturzentrum bestehen zahlreiche türkische und kurdische Vereine, von denen im Musikleben vor allem die alevitischen aktiv sind, daneben ein Verein mit künstlerischer Ausrichtung und eine Reihe unabhängige Musiker. Eine Musikerin ragt musikalisch und institutionell deutlich heraus. An stilistischen Bereichen sind vertreten: Volksmusik, *pop müzik*, eher am Rande und nicht immer aktiv ein Chor für klassische türkische Musik, Volkstanzgruppen sowie eine größere Anzahl *arabesk*-, Restaurant- und Hochzeitsmusiker. Herausragend ist in diesem Fall überdies ein international aktiver Musikproduzent. Die Multikulti-Szene dagegen ist nur durch wenige Berührungspunkte mit dem türkischen Leben der Stadt verbunden.

¹²⁹ Jonny Peter: *Das LindenLimmerBuch*, Hannover: Faust e.V. und NetzWerk Lindener KulturWerkstatt e.V. 1998.

5.1 Die Größe der türkischen Bevölkerung

Wichtigste Bedingung für die Entwicklung eines solchen ausgeprägten türkischen Musiklebens ist zunächst eine gewisse türkische Mindest-Bevölkerungsgröße. Das türkische Musikleben verliert daher außerhalb von Hannover sowie in dessen Umland schnell an Dichte. In deutschen Dörfern oder Kleinstädten haben türkische Musiker, Ensembles und Kultureinrichtungen in der Regel keine Chance, von ihrer Musik zu leben. Praktisch alle ernsthaft ambitionierten türkischen Musiker, die ich traf, wohnten entweder direkt in Großstädten oder zumindest in ihrer unmittelbaren Umgebung. In kleineren Orten existieren höchstens einzelne Vereine, die für *saz*-Unterricht oder andere musikalische Aktivitäten meist Musiker aus nahegelegenen größeren Städten engagieren. Solche Musiker pendeln dann mitunter regelmäßig für Kurse oder Einzelunterricht zwischen verschiedenen Kleinstädten und ihrem Wohnort hin und her. Cengiz Akataş etwa unterrichtet auf diese Art *saz*-Gruppen in verschiedenen Vereinen in Braunschweig, Helmstedt, Salzgitter und Bremerhaven.¹³⁰ Ein nennenswertes türkisches Musikleben dagegen existiert in deutschen Kleinstädten nicht. Städten mit zahlenmäßig geringerer türkischer Bevölkerung als Hannover fehlt etwas von dem skizzierten Grundbestand: Es gibt dann weniger Hochzeitssalons mit weniger Hochzeitsmusikern, selbstverständlich kein Konsulat, keine türkische Musikschule oder keinen Chor für klassische türkische Musik. Umgekehrt steigt bei Großstädten und Ballungsräumen die kulturelle Vielfalt und Qualität mit der Größe der Migrantenbevölkerung an.¹³¹

Dabei ist nicht allein die Größe der Stadtbevölkerung an sich für ihr türkisches Musikleben entscheidend, sondern ebenso ihre großräumliche Umgebung. Zu bedenken ist, dass die türkische Bevölkerung in Deutschland sehr ungleichmäßig verteilt ist (siehe Abbildung 25). Allein in Nordrhein-Westfalen lebt etwa ein Drittel aller deutschen Türken: in Bielefeld, im gesamten Ruhrgebiet von Hamm bis Duisburg sowie weiter den Rhein hinauf nach Köln. Ein zweiter Streifen mit hohem türkischen Bevölkerungsanteil beginnt im Rhein-Main-Gebiet und zieht sich von dort aus weiter nach Süden, über Darmstadt,

¹³⁰ Interview mit einem seiner Schüler, Fero Önal.

¹³¹ Die zehn deutschen Städte mit der größten türkischen Bevölkerung sind Berlin (135 000), Köln (78 000), Hamburg (63 000), Duisburg (54 000), München (47 000), Frankfurt (35 000), Dortmund (28 000), Nürnberg (24 000), Hannover (24 000), Stuttgart (17 000).

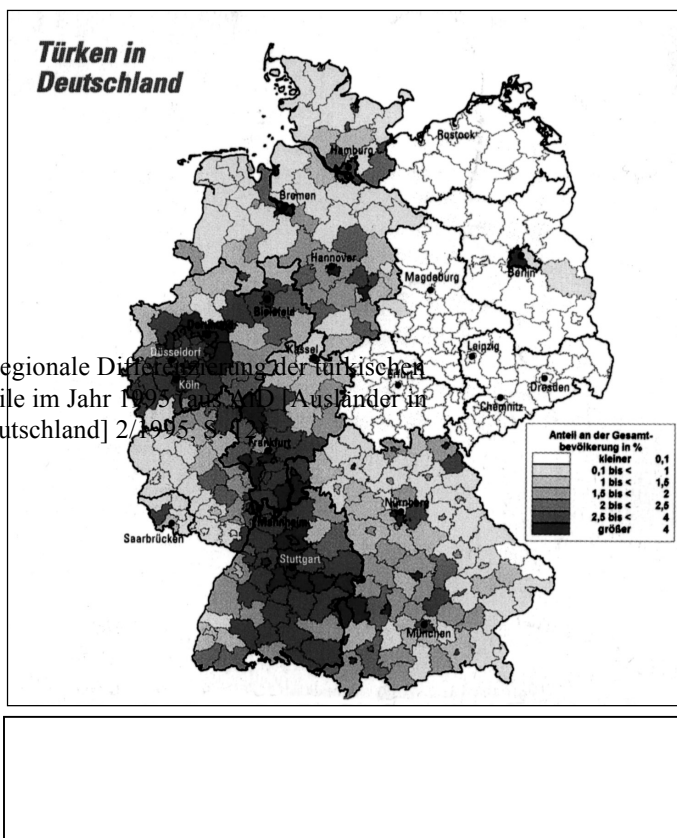
Mannheim-Ludwigshafen, dem Neckar folgend in den Stuttgarter Raum und schließlich, wieder stark ausdünnend, über Ulm und Augsburg nach München.

Westlich wie östlich dieser beiden Hauptregionen, in Bayern – abgesehen von Nürnberg –, in Nordhessen und westlich des Rheins in Rheinland-Pfalz leben

deutlich weniger Türken. In Norddeutschland

konzentriert sich die türkisch-deutsche Bevölkerung innerhalb der ansonsten türkisch dünnbesiedelten Norddeutschen Tiefebene auf die vier Großstädte Hannover, Bremen, Hamburg sowie, fern

im Osten, die entlegene Metropole Berlin, die in dieser Hinsicht auch zehn Jahre nach der Wiedervereinigung noch immer eine abgelegene Insel darstellt. Die neuen Bundesländer Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Sachsen und Thüringen waren für Türken praktisch erst seit dem Einigungsvertrag am 3. Oktober 1990 erreichbar, und auch heute leben dort nur sehr vereinzelte türkisch-deutsche Pioniere. Insgesamt also sind deutliche Konzentrationen in Großstädten und industriellen Ballungsgebieten zu beobachten: 1995 lebten 77 Prozent aller deutschen Türken in Städten mit mehr als 100 000 Einwohnern.¹³² Auf dem Land, in kleineren Dörfern und Städten haben sich nur wenige niedergelassen.



¹³² Ursula Boos-Nünning (1998): Arbeiten und Wohnen als Lebensgrundlage, in: Aytac Eryilmaz und Mathilde Jamin (1998), S. 337-353, S. 350.

Mannheim

Ein Blick auf die Karte (Abbildung 25) verdeutlicht die im Hinblick auf ein türkisches Musikleben ausgesprochen günstige Lage der Stadt Mannheim (311 000 Einwohner, davon 20 000 Türken) samt dem benachbarten Ludwigshafen (167 000 Einwohner, davon 10 000 Türken).¹³³ Selbst zusammengenommen ist Mannheim-Ludwigshafen insgesamt zwar kleiner als Hannover, und der türkische Bevölkerungsbestand ist nur wenig größer. Dafür aber liegt Mannheim-Ludwigshafen etwa in der Mitte zwischen dem Rhein-Main-Gebiet und Darmstadt im Norden (Entfernung 75 bzw. 45 km) und Karlsruhe bzw. dem Stuttgarter Raum im Süden (Entfernung 55 bzw. 100 km), beides Ballungsgebiete mit hohem türkischen Bevölkerungsanteil. Insgesamt dürfte das weitere Einzugsgebiet von Mannheim an die 400 000 Türken umfassen.

Außer dem für Hannover geschilderten Grundbestand fand ich Anfang 1999 in Mannheim mit dem ›Geschenkeparadies‹ den augenscheinlich größten türkischen Kassetten- und CD-Laden in ganz Deutschland, der nach Auskunft der Besitzer tatsächlich türkische Kunden aus der gesamten Umgebung bis nach Frankfurt anzieht. Weiterhin existierten hier ein türkisches Tonstudio (›Music World‹, Erdinç Şahin), ein Volksmusikcafé, zwei türkische Diskotheken bzw. Jugendmusikcafés mit Livemusik, der mitgliederstärkste alevitische Verein Süddeutschlands, wo mit Kenan Koçkaya ein bekannter TRT-Musiker *saz*-Unterricht gab und gleichzeitig die ›Alevitische Akademie‹ ihren Sitz hatte (siehe unten, Kapitel III 5.2), sowie schließlich der größte Moscheenneubau Deutschlands. Von großräumlicher Ausstrahlung ist insbesondere das 1985 gegründete ›Deutsch-Türkische Kulturzentrum‹, das neben regelmäßigem *saz*-, Gitarren-, *ud*- und Volkstanzunterricht und einem Chor für klassische türkische Musik ein reichhaltiges türkisches Kulturprogramm anbietet: Lesungen, Ausstellungen, Theater, Film (vor allem seit 1987 das ›Türk Film Festival‹ im Rahmen des Internationalen Film-Festivals Mannheim-Heidelberg), Konzerte ›westlicher‹ wie türkischer Kunstmusik, Kabarett etc., teils mit Künstlern der Region, teils mit solchen aus der Türkei und oft in Kooperation mit deutschen Kultureinrichtungen.¹³⁴ Die Zahl türkischer Musiker in Mannheim ist also nicht

¹³³ Zahlen vom 31. Dezember 1995.

¹³⁴ Interview mit Kanber Altınta□, Leiter des Deutsch-Türkischen Kulturzentrums Mannheim.

auffällig, wohl aber die Zahl und Größe türkischer musikalischer Infrastruktureinrichtungen. Im Gegensatz zu Hannover stellt Mannheim demnach ein gewichtiges Regionalzentrum dar.

Ähnlich wie im Fall Mannheim/Ludwigshafen sind auch bei den drei großen Ballungsräumen Deutschlands (Ruhrgebiet, Rhein-Main, Mittlerer Neckar) nicht nur die reinen Einwohnerzahlen einzelner Städte entscheidend. Die Stadt Stuttgart etwa entspricht in ihrer gesamten und türkischen Bevölkerungsgröße (586 000 Einwohner, davon 27 000 Türken) ziemlich genau der von Hannover, ist aber umgeben von einer Fülle kleiner Städte (Kornwestheim, Ludwigsburg, Esslingen, Filderstadt, Echterdingen, Sindelfingen, Böblingen usw.) mit teilweise ebenfalls starker türkischer Bevölkerung. Insgesamt hat die Region um Stuttgart etwa 2,5 Millionen Einwohner, darunter etwa 170 000 Türken.¹³⁵ Ähnlich wie in den Städten des Ruhrgebiets oder der Rhein-Main-Region ist hier das türkische Musikleben ebenfalls reichhaltiger als in Hannover.

Auch in größerem Maßstab spielt die geographische Lage eine wichtige Rolle. In Frankfurt am Main, somit etwa in der Mitte Deutschlands, findet sich eine Reihe deutschlandweiter Infrastruktureinrichtungen. In Neu-Isenburg, südlich von Frankfurt, werden praktisch alle in Deutschland vertriebenen türkischen Zeitungen produziert (*Hürriyet*, *Milliyet*, *Tercüman*, *Zaman*, dazu die Anatolische Presseagentur ›Fotospor‹), ein nahe des Frankfurter Hauptbahnhof gelegener Buchladen (›Türk Kitab Evi‹) vertreibt bundesweit türkische Bücher aller Art. Die rechtsnationalistische ›Föderation der türkisch-demokratischen Idealistenvereine in Europa‹ hat hier ihren Sitz, ebenso ›Kurdistans Aleviten-Föderation‹. Auch die spätere ›Föderation der Europäischen Aleviten-Gemeinden‹ wurde in Frankfurt gegründet, zog später allerdings nach Köln. Schließlich ist die Stadt Langen bei Frankfurt Austragungsort eines alljährlichen Volkstanzwettbewerbs, zu dem Tanzgruppen aus ganz Deutschland anreisen.¹³⁶

Sicherlich das wichtigste türkische Zentrum in Deutschland dürfte jedoch Köln sein. Zwar liegt diese Stadt innerhalb Deutschlands geographisch weniger zentral als Frankfurt am Main, gemessen an der deutschlandweit ungleichen türkischen Bevölkerungsverteilung jedoch stellt Köln aufgrund seiner Nähe

¹³⁵ Zahlen des Landesamts für Statistik Baden-Württemberg für Ende 1998.

¹³⁶ Interview mit Mehmet Canbolat, siehe Kapitel III, Abschnitt 3.3.

zum Ruhrgebiet mit allein etwa 224 000 Türken eben doch ein bedeutendes Zentrum dar. Köln ist Sitz aller islamischen Dachverbände und für die meisten von ihnen regelmäßig Austragungsort zentraler Veranstaltungen.¹³⁷ Die ›Kurdische Akademie‹ (siehe unten, S. 259) liegt im nahen Neuss.

Betrachten wir nun noch die Situation in einer der beiden großen, jedoch großräumlich isolierten Millionenstädte Hamburg und Berlin.

Berlin

Das türkische Musikleben Berlins¹³⁸ ist in seiner Größe, Vielfalt und Dynamik auch für dort lebende türkische Musiker in seiner Gesamtheit nicht zu überschauen. Als Regierungssitz des wiedervereinigten Deutschland ist Berlin die mit Abstand größte Stadt des Landes (ca. 3,48 Millionen Einwohner) und außerhalb der Türkei die Stadt mit den meisten türkischen Einwohnern. Allerdings liegt Berlin isoliert, die nächste Stadt mit nennenswerter türkischer Bevölkerung ist Hannover (280 km).

Bis zur Wiedervereinigung 1989/90 war die Stadt durch eine Staatsgrenze geteilt, seither ziehen viele jüngere ›Westberliner‹ in den Ostteil der Stadt, Besserverdienende vorzugsweise ins Umland. Aufgrund der teilweise gewalttätigen Ausländerfeindlichkeit in den Beitrittsgebieten leben jedoch die weitaus meisten Berliner Türken nach wie vor im ehemaligen Westteil, vor allem in den Bezirken Kreuzberg, Neukölln, Wedding, Schöneberg und Spandau. Überall in diesen Bezirken bestehen heute in einzelnen Straßenzügen Konzentrationspunkte der türkischen Wohnbevölkerung und Infrastruktur, andere türkische Berliner leben weit entfernt von solchen ›türkischen Vierteln‹, etwa in Charlottenburg und Wilmersdorf in der West-Berliner City oder seit einigen Jahren

¹³⁷ ›Islamische Gemeinschaft Milli Görüş‹ (IGMG), ›Islamische Gemeinschaft Jama'at an-Nur‹ (*Nurculuk*), ›Türkisch Islamische Union der Anstalt für Religion‹ (DITIB), ›Zentralrat der Muslime in Deutschland‹, ›Verband der islamischen Kulturzentren‹ (*Süleymançı*), ›Union der türkisch-islamischen Kulturvereine in Deutschland‹, ›Föderation der Aleviten-Gemeinden in Deutschland‹. Auch beispielsweise die ›Dersim-Gemeinde Deutschland‹ hat hier ihren Sitz, gleichfalls die Armenische Apostolische Orthodoxe Kirche in Deutschland.

¹³⁸ Çınar/Greve (1998); Ali Gitmez, Czarina Wilpert (1987): A Micro-Society or an Ethnic Community? Social Organization and Ethnicity amongst Turkish Migrants in Berlin, in: John Rex, Daniele Joly, Czarina Wilpert (1987); M. P. Baumann (1991, 1985, 1979); Greve (1997).

selbst im Ost-Berliner Bezirk Mitte. Klares türkisches Infrastrukturzentrum ist Kreuzberg mit türkischen Geschäften aller Art, Banken, Dienstleistungsbüros, Vereinen und Restaurants aller Art.

Knapp 140 000 türkische Staatsbürger leben in Berlin, dazu über 20 000 deutsche Staatsangehörige türkischer Herkunft. Die Größe der türkischen Bevölkerung entspricht also etwa der Einwohnerzahl von Städten wie Leverkusen oder Ludwigshafen. Tatsächlich ist das türkische Leben hier wesentlich reichhaltiger als in Hannover, aber auch als in Mannheim und überhaupt allen übrigen deutschen Großstädten: 63 türkischsprachige Moscheen existieren in Berlin, dazu zwei kurdische, etwa ein halbes Dutzend alevitischer Vereine, darunter ein großes ›Cem-Haus‹ in einer ehemaligen Kirche und schließlich ein knappes Dutzend orientalisches-christlicher Gemeinden bzw. Vereine¹³⁹. Schätzungsweise 200 türkische Organisationen bestehen derzeit, dazu zwei größere Dachorganisationen¹⁴⁰ sowie etwa ein Dutzend kurdischer Organisationen, darunter ein ›Kurdisches Institut‹. Die in Europa einmalige türkische Medienlandschaft Berlins mit dem einzigen 24-stündigem türkischsprachigen Rundfunksender außerhalb der Türkei (›Metropol FM‹) sowie dem einzigen türkischen Fernsehsender (›TD 1‹), den zahllosen kleinen Fernsehanbietern und Zeitschriften wurde bereits beschrieben (siehe oben, S. 106f.). Berlin ist Sitz eines türkischen Generalkonsulates, seit 2000 auch der türkischen Botschaft, ein daran angeschlossenes ›Türkisches Kulturzentrum‹ (*Türk Kültür Merkezi*) lag zunächst im eher abgelegenen Bezirk Prenzlauer Berg, dann repräsentativ am Kurfürstendamm und seit Anfang 2001 im ehemaligen Postmuseum im Zentrum West-Berlins. Regelmäßig finden hier Ausstellungen, Konzerte, Lesungen und offizielle Empfänge statt.

Bis 2001 bestand in Kreuzberg eine eigene städtische türkische Bibliothek (›*Namik Kemal Kütüphanesi*‹), dazu eine große türkische Abteilung in der ›Amerika Gedenk Bibliothek‹, daneben zwei Buchläden (davon einer spezialisiert auch auf kurdische Musik), sieben Theatergruppen, ein eigenes türkisches Theatergebäude (›*Tiyatrom*‹), etwa ein halbes Dutzend Kassettenläden, ebenso viele türkische Tonstudios, ein Musikfachgeschäft, ein *saz*-Bauer, ein Klavier-

¹³⁹ Gerdien Jonker / Andreas Kapphan (Hrsg.)(1999): *Moscheen und islamisches Leben in Berlin*, Berlin: Die Ausländerbeauftragte; Gabriele Yonan, 1993.

¹⁴⁰ ›Türkischer Bund in Berlin-Brandenburg‹, ›Türkische Gemeinde zu Berlin‹.

bauer, eine Verstärker-Vermietung, dazu einige Dutzend Import-Export-Geschäfte, die unter anderem auch Kassetten oder *saz* verkaufen. Einige türkische Vereine Berlins befassen sich explizit mit Musik.¹⁴¹ Andere Organisationen, etwa der ›Verein zur Förderung des Gedankenguts Atatürks in Berlin‹ (*Atatürkçü Düşünce Derneği Berlin*) veranstalten zumindest gelegentlich seriöse Konzerte,¹⁴² Landsmannschafts- und Sportvereine regelmäßig bunte Vereinsabende. In Berlin finden mehr türkische Konzerte statt als sonst irgendwo in Deutschland; neben den vielen Berliner Musikern hat beinahe jeder bedeutende Musiker der Türkei, gleich welcher Stilrichtung, bereits hier konzertiert. Hinzu kommt eine schnelllebige Landschaft von musikalisch unterschiedlich ausgerichteten Musikrestaurants, Tavernas, seit etwa 1998 auch Jugendcafés mit Live-Volksmusik sowie etwa ein Dutzend Hochzeitssalons. Entsprechend vielfältig ist die Szene der Hochzeitsbands und Restaurantmusiker.¹⁴³

Saz-Unterricht und Volkstanzkurse sind in Berlin an drei privaten türkischen Musikschulen möglich, bei Volkstanzgruppen, Volksmusikchören, in vielen Vereinen und interkulturellen Projekten, der Arbeiterwohlfahrt, mehreren Jugend- und Kulturzentren, an vier städtisch-bezirklichen Musikschulen sowie an den drei Volkshochschulen. Neben Musikern praktisch aller anatolischen Regionalstile sind auch viele kurdische Musiker in der Stadt, am bekanntesten die Sängerin Nurê sowie Nizamettin Arıç / Feqîyê Teyra (siehe unten, S. 268).¹⁴⁴

¹⁴¹ Etwa die ›Türkische Folklore Gemeinschaft‹, ›Stimme der Kulturen e.V.‹, die ›Gesellschaft zur Verbreitung und Pflege türkischer Folklore‹ (TÜFOYAT), die ›Gesellschaft für Türkische Musik e.V.‹ oder das ›Türkische Folklorenzentrum‹ (TÜHABILIM). Seit Anfang 2001 bestehen zwei türkische Künstlerverbände, der ›Bund für Türkische Kunst und Kultur in Deutschland‹ (*Almanya Türk Sanat ve Kültür Birliği*) sowie der ›Türkische Kulturrat Berlin‹ (*Berlin Türk Kültür Konseyi*).

¹⁴² Beispielsweise am 8. Oktober 1998 ein Konzert zum 75-jährigen Jubiläum der Türkischen Republik mit dem *T. C. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu*, u. a. mit Adnan Mungan, Osman Nuri Özpekel, Fahrettin Çimenli und Taner Sayacıoğlu.

¹⁴³ Einige Kassetten solcher Berliner Musiker: Grup Şenyuvalar: *Sözlü Halay ve Havaları* (Devsan, ca. 1994); Köçekler İkilişi: *Dağlarda Düğün Var* (Net Ses, Mitte 1990er); Grup Göçmenkuşlar: *Bir Göçmenkuş* (Akbaş, 1990er); Ali Cemal İkilişi: *Eman Eman* (Eigenvertrieb, Mitte 1990er); Akbabalar: *Derdine Yandığım* (Destan, Ende 1990er); Kırmızı Güller (Kopuz Music, Mitte 1990er); Ali Ergün: *Kervan Misali* (Destan, Anfang 1990er); Mehmet Oğul: *Berlin Esintileri* (Eigenvertrieb, Anfang 1990er Jahre).

¹⁴⁴ Ohne Hoffnung auf Vollständigkeit einige Kassetten mit Berliner Volksmusikern der 1990er Jahre: Ozan Kemteri: *Çıkar Dünyası* (Net Ses, 1980er); Ozan Kahturna /

Im Jahr 2001 bestanden drei feste Chöre für klassische türkische Musik, dazu das Jugendensemble *Fantezi* und der Seniorenchor *Dostlar*. Alle drei großen Chöre holen für ihre Konzerte regelmäßig prominente Musiker aus der Türkei, Instrumentalisten (etwa Göksal Baktagir, Ruhi Ayangil), Sänger und vor allem Komponisten (etwa Avni Anıl, Alaaddin Yava□ça). Im September 1998 entstanden praktisch gleichzeitig das private 'Konservatorium für Türkische Musik Berlin' und die 'Berliner Orientmusik Schule', seit Ende 2001 die 'deutsch-türkische Musikakademie'. Jahrelang unterrichtete auch der in den 1960er Jahren bekannt gewordene Komponist Ismet Nedim Saatçı (*Unutamıyorum, Agora Meyhanesi*) in Berlin, bekanntester Sänger populärer Kunstmusik ist Hatay Engin.¹⁴⁵

Die bunte und wechselhafte Berliner Disco-Szene wurde bereits beschrieben (siehe oben, S. 138ff.), daneben sind an vielen Jugendzentren türkische Breakdancer und Rapper aktiv; bundesweit bekannt wurden *Islamic Force*, Aziza A., sowie vor allem Erci E. von dem Gruppenzusammenschluss *Cartel* (1995).¹⁴⁶ Bereits in den 1990er Jahren war mit *Hasret* eine erste türkische Heavymetal-Band aktiv, später folgten die *Stoneheads*. In der Türkei erfolgreich wurde der

Ozan □iar: *Tehlikede* (Minareci, ca. Ende 1980er); Ozan □ahturna: *Acılar Birgün Bal Olur* (Diyar, 1998), *Barış Anaları* (Özdiyar, ca. 1996); Zılfı: *Zılfı 5. Vengê Welati* (Eigenvertrieb, ca. 1997); Grup Dergâh: *Çok Acılar Çektik* (Eigenvertrieb, 1993); Çetin: *Bir Umuttur Bekleyi□* (Ada, 1999); Ümit Akkaya: *Sen Ezelsin* (Eigenvertrieb, ca. 1997); Haydar □ahin: *Yoldan Dönerse* (ASM, 1996); Sevgi Küçük: *Care Nedir?* (Devsan, 1995); İhsan Özgür: *Semahlar Değişler* (Anadolu Alevileri Kültür Merkezi, Anfang 1990er Jahre), ders.: *Nerdesin Ali / Sivas Dramı* (Ozan, Anfang 1990er Jahre); Aslıhan Alkan: *El Kapısı Batsın Yere* (Bahar, Anfang 1990er); dies.: *Yapraklar Olur Umutların* (Net Ses, Anfang 1990er Jahre); Alata□: *Canım Anam* (Akkaya, Ende 1990er); Ferhat Güneyle: *Buldular Beni* (Ozan, 1998); Erdal Kaya: *Seviyorum Seni Filiz Ye□ili* (Devran 1998); Adil Arslan: *Üryan* (Tempo, 1992), *Batı-Doğu Divan* (Tempo, 1986); Derya: *Ayrılık* (Stufe Records, 1997); Metin / Kemal Kahraman: *Deniz Koydum Adını* (Hades, 1990er); Adil Avaz: *Meydan Okuyorum* (Asır Ajans, ca. 1996).

¹⁴⁵ LP Ismet Nedim: *Nokta Noktam* (Coskun, ca. 1970er); Mustafa Sayar: *Mustafa Yaşan Kemanıla* (Eigenvertrieb, Ende der 1990er Jahre); Hatay Engin: *Belki Bir Sabah* (Minareci, Anfang der 1990er Jahre); einige Chöre vertreiben privat produzierte CDs mit Konzertmitschnitten.

¹⁴⁶ Erci E.: *Sohbet* (Marş, 1997); K.W.B.: *Halay Çocuklar* (Anadolu, 1998); Cartel (Spyce/Mercury, 1995); Jugendcafé Schöneberg: *JC in do house*. (Eigenvertrieb, 1994); Aziza A.: *Es ist Zeit. Oriental Hip Hop* (BMG, 1997); dies.: *Kendi Dünyam* (Doublemoon, 2001); Islamic Force: *Mesaj* (Dede Records, 1997), siehe unten, Kapitel VI, Abschnitt 4.

Soulpop-Sänger Can-Kat, in Deutschland die Gruppe *Orientation*.¹⁴⁷ Betont interkulturell orientiert sind die regelmäßigen schwul-lesbischen Parties ›Gay-hane‹ (siehe oben, S. 148) sowie der inzwischen bundesweite Zusammenschluss *Kanak Attak*, der in Berlin ebenfalls verschiedene Kulturveranstaltungen und Parties organisierte (siehe unten, S. 453).

Wie stark sich die Berliner Weltmusik-Szene in den letzten Jahren entwickelt hat, zeigt der alljährliche ›Karneval der Kulturen‹, ein bunter interkultureller Straßenumzug durch Kreuzberg, an dem sich Berliner Musik- und Tanzgruppen aus beinahe allen Ländern der Erde präsentieren. In den Jahren 2000 und 2001 lag die Teilnehmerzahl bei etwa einer halben Millionen Menschen. Die veranstaltende ›Werkstatt der Kulturen‹ ist ebenfalls verantwortlich für den seit 1995 stattfindenden interkulturellen Musikwettbewerb ›Musica Vitale‹, darüber hinaus bietet sie Räume für Konzerte und Ausstellungen an. In vielen Stadtteilen Berlins finden immer wieder dezentrale ›multikulturelle‹ Straßenfeste und andere Veranstaltungen verschiedener Art statt.¹⁴⁸ Seriöse internationale Konzerte präsentiert das (seit 2001 bundeseigene) ›Haus der Kulturen der Welt.¹⁴⁹ Das Zielpublikum dieser Veranstaltungen ist vornehmlich deutsch-international. Am ›Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft‹ der Freien Universität Berlin war die Türkei unter Professor Kurt Reinhard seit den 1950er Jahren Forschungsschwerpunkt. Dort, wie in der musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde, liegen umfangreiche Sammlungen von türkischen Tonaufnahmen, bei denen mitunter auch Berliner Musi-

¹⁴⁷ *Orientation: Bosphorus Bridge* (Pantongue, 1997); Tamer: *Renkler* (Raks, 1998), Elgin: *Elgin* (Raks, 1998), Can-Kat: *Çek Git* (Ypsilon/Raks, 1996). Eine ältere Popkassette ist: Barbaros Hayrettin [Önesol]: *Allah Bereket Versin* (Türküola, 1992).

¹⁴⁸ In Neukölln beispielsweise ›Kiez International am Richardplatz‹, im Jahr 2000 mit Tanzaufführungen von 48 Ensembles und Solisten verschiedenster Herkunft.

¹⁴⁹ In früheren Jahren in Kooperation mit dem 1997 geschlossenen ›Internationalen Institut für Traditionelle Musik‹ im Rahmen der Festivals ›Horizonte‹ und dem ›Festival Traditioneller Musik‹, vor allem weniger kommerziell orientierte Musiker, z. B. Sufis der Mevlevi-Tradition, türkisch-jüdische Gruppen oder Istanbuler Kunstmusik-Ensembles. Vor allem Anfang der 1990er Jahre fanden hier spezielle türkische Konzertreihen statt (etwa ›Festival Anatolien‹, ›Istanbul – Vom Bosphorus zur Spree‹), seither treten türkische Musiker eher im Rahmen internationaler Festivals auf, etwa Okay Temiz und Aziza Mustafa Zadeh bei ›Jazz across the Border‹, oder die kleine Konzertreihe ›Klangwandlungen / Ses Dönümü – Türkisch Europäische Synthesen aus Deutschland‹ im Rahmen von ›Heimat Kunst‹.

ker mitwirkten, und die umgekehrt von einzelnen türkischen Musikern Berlins praktisch genutzt wurden.

Mehrere Sängerinnen und Sänger arbeiten mit deutschen Musikern zusammen, vor allem Sema, Derya oder die Kurdin Nurê. Dennoch sind in der Weltmusik-Szene Berlins insgesamt nur wenige türkische Musiker aktiv, etwa die Gruppen *Dergah* und *Fata Morgana* sowie die griechisch-deutsch-türkische Rembetikogruppe *Zotos Compania*.¹⁵⁰ Zu erwähnen sind außerdem die Jazzsängerin Özay Fecht sowie der Schlagzeuger Mesut Ali mit seiner Gruppe *Oriental Connection*.¹⁵¹

Selbst im überreichen ›westlichen‹ Musikleben Berlins sind türkische Musiker zu finden, Pianisten, Geiger, Sänger sowie die Klavierbauwerkstatt Albay. Seit den 1920er Jahren und bis heute studierten immer wieder Türken an Berliner Musikhochschulen.¹⁵² In den Jahren 1988 und 1989 fanden in Berlin Festivals türkischer Kunstmusik westlicher Ausrichtung statt. Weiterhin leben in Berlin die beiden westlich-türkischen Komponisten Tayfun Erdem und Tahsin Incirci sowie der Installations- und Klangkünstler Gün.

Eine tabellarische Zusammenfassung der lokalen Berichterstattung und der Anzeigen zum Thema Musik in der zweimal monatlich erscheinenden Berliner Zeitschrift *Merhaba* vermag die beinahe chaotische Vielfalt und Dynamik des türkischen Berliner Musiklebens unmittelbar zu veranschaulichen (siehe Anhang 2 und Tabelle 1, oben, S. 112).

Sowohl mit seiner kulturellen Infrastruktur als auch hinsichtlich der Zahl aktiver Musiker hebt sich Berlin also deutlich von allen anderen Städten Deutschlands und auch von den großen Ballungsräumen ab. Der Reichtum des türkischen Musiklebens, so scheint es, steht in keinem linearen Verhältnis zur Größe der türkischen Bevölkerung: Unterhalb einer gewissen Mindestgröße

¹⁵⁰ *Zotos Compania: Live. Deviation. Rembetiko music* (Cooleur, 1995); *Fata Morgana: Serap: Oriental Fantasy* (Raumer Records, 1999). Ein Sonderfall ist der politische Liedermacher Abdullah Eryilmaz: *Solingen* (Anadolu, ca. 1996).

¹⁵¹ Mesut Ali *Oriental Connection: Tülay* (Watt'n Sound, 1997); Mesut Ali & Mustafa Kos: *Missing. Oriental Connection* (Ada, 1999); Özay: *The man I love* (ITM, 1991), Özay / Altinay Band: *No more* (Mood Records, 1984).

¹⁵² In den 1990er Jahren etwa die Pianistin Benal Tanrısever, die Komponisten Hayrettin Akdemir, Fazıl Say, Taner Akyol oder seit 1999 die Geigerin Hande Özyürek.

sinkt das Musikleben sehr schnell gegen Null, mit wachsender Bevölkerungsgröße dagegen wächst das Musikleben überproportional an, und zwar nicht nur einfach quantitativ, sondern vor allem in seiner musikstilistischen Bandbreite.

5.2 Soziokulturelle Umgebung

Entscheidet die Größe der türkischen Bevölkerung in einer bestimmten deutschen Stadt über den Umfang des lokalen türkischen Musiklebens, so hängt dessen stilistische und institutionelle Zusammensetzung stark vom soziokulturellen Charakter der Stadt ab. Deutlich wird dieser Faktor beim direkten Vergleich der in dieser Hinsicht besonders kontrastreichen Städte Duisburg und München. Die türkische Bevölkerung ist in beiden Städten mit 54 000 bzw. 47 000 annähernd gleich groß.

Duisburg

Auffällig bei der Betrachtung von Duisburg (535 000 Einwohner, davon 54 000 Türken) und seinem türkischen Leben ist zunächst die extrem ungleiche stadträumliche Verteilung der türkischen Bevölkerung.¹⁵³ Stärker als in anderen deutschen Städten leben Türken hier isoliert von der deutschen Umgebung. Eine »signifikante ethnische Segregation« konstatierte 1993 der Duisburger Sozialbericht, außerdem »eine deutliche Konzentration« von Nichtdeutschen »in unattraktiven Wohnlagen«.¹⁵⁴ Allein in den Quartieren Bruckhausen, Hüttenheim, Obermarxloh, Marxloh, Fahrn, Hochemmerich und Hochfeld lebte im Jahr 1998 mit insgesamt 22 892 Personen knapp die Hälfte aller Duisburger Türken.¹⁵⁵ Im zahlenmäßig bedeutendsten der »türkischen« Stadtteile, Marxloh im Duisburger Norden stellen Nichtdeutsche bei den Jugendlichen zwischen 20 und 25 Jahren mit 56 Prozent bereits die absolute Mehrheit.¹⁵⁶ In

¹⁵³ Martin Greve (1999).

¹⁵⁴ Heinz Altena, Heinz-Dieter Kantel (1993): *Sozialbericht über die Stadt Duisburg. Zwischenbericht*, Bd. 2, Duisburg: Institut für Sozial- und Kulturforschung e.V., S. 49 und S. 55.

¹⁵⁵ Türkische Bevölkerungsanteile am 11. August 1998: Bruckhausen 47,7 %, Hüttenheim 29 %, Obermarxloh 26,9 %, Marxloh 26,3 %, Fahrn 25,5 %, Hochemmerich 20,6 %, Hochfeld 18,9 % (Amt für Bevölkerungsstatistik Duisburg); Ursula Boos-Nünning (1998), S. 352.

¹⁵⁶ Gut ein Drittel (36 %) der Marxloher Wohnbevölkerung sind Nichtdeutsche (in Duisburg gesamt 16,5 %), der Anteil von Türken beträgt in Marxloh 25 % (N.U.R.E.C., Bd. 2, S. 3).

einzelnen Straßenzügen von Marxloh zeigen sich weitere türkische Konzentrationen, dort ist nur noch jeder vierte Anwohner Deutscher. »Ausländische Kinder wachsen in diesen Wohngebieten teilweise völlig getrennt von gleichaltrigen Deutschen auf«, stellte das Duisburger N.U.R.E.C.-Institut fest.¹⁵⁷ Die in Marxloh im Gesamt-Duisburger Vergleich ohnehin unterdurchschnittlich ausgeprägten kulturübergreifenden Kontakte von Türken nähmen »innerhalb Marxlohs [...] mit zunehmender räumlicher Konzentration sowie auch mit sinkendem Bildungsgrad ab.«¹⁵⁸ Auch bei vielen Deutschen bestehen deutliche interkulturelle Berührungspunkte.¹⁵⁹ Dabei sind die tatsächlichen Probleme von

Zum Sozialleben von Marxloh liegen detaillierte Untersuchungen vor, deren Ergebnisse unter anderem auf einer CD-ROM (Entwicklungsgesellschaft Duisburg-Marxloh (Hrsg.): *Marxloh – Ein interaktives Portrait*, 1998) präsentiert werden. Unter anderem findet sich darauf auch als kurzes Musiksampler der Türkisch-Marxloher Rapgruppe *Le Cadro* ein Ausschnitt aus dem Song *Tam Bizim İmiz* von der CD *...bizden söylenesi* (Star Müzik). Weitere Untersuchungen: Entwicklungsgesellschaft Duisburg-Marxloh und Zentrum für Türkeistudien (Hrsg.)(1997): *Deutsche und ausländische Selbständige im Stadtteil Duisburg-Marxloh*, Essen. N.U.R.E.C.; Institut Duisburg e.V., Stadt Duisburg, Amt für Statistik, Stadtforschung und Europaangelegenheiten (Hrsg.)(1997): *Monitoring Kleineräumiger Entwicklungsprozesse*, Duisburg. – Die starke ethnische Abgrenzung ist nicht nur typisch für Duisburg, sondern für das Ruhrgebiet insgesamt, stark türkisch geprägte Stadtteile finden sich in den meisten Großstädten des Ruhrgebietes. In der Dortmunder Nordstadt etwa lag der Ausländeranteil Mitte der 1990er Jahre bei etwa 38 %, bei Kindern und Jugendlichen im schulpflichtigen Alter bei 50 % (Hans Vollmer, G. Langenhof, W. Skorvanek, B. Rosendahl, G. Becke (1995): *Bericht zur sozialen Lage in Dortmund. Dortmunder Beiträge zur Sozial- und Gesellschaftspolitik*, Münster: LIT, S. 56ff.). Auch in einigen Stadtteilen von Essen liegt der Ausländeranteil deutlich über 30 % (Stadt Essen. Der Oberstadtdirektor (Hrsg.)(1997): *Informationen zur Lebenssituation nichtdeutscher Einwohnerinnen und Einwohner in Essen (= Informationen und Berichte zur Stadtentwicklung, Nr. 93)*, S. 13).

¹⁵⁷ N.U.R.E.C.(1997), Bd. 1, S. 20. Der 1998 erschienene vierte Band des Projektes bestätigte: »Die ethnische Segregation hat somit im Untersuchungszeitraum zwar weiter zugenommen, allerdings hat sich die Steigerung des Segregationsgrades im Vergleich zu den Vorjahren verringert.« (N.U.R.E.C., 1998: *Strukturen und Strukturentwicklung sanierungsbetroffener Stadtteile. Stadtteil-Monitoring Marxloh 1996 bis 1998 und sozialräumliche Strukturanalyse*, Duisburg, Bd. 4, S. 6).

¹⁵⁸ N.U.R.E.C., Bd. 2, S. 8f.

¹⁵⁹ Anfang 1997 geriet eine Diskussion um den geplanten Gebetsruf (*ezan*) an einer Marxloher Moschee mit den heftigen deutschen Protesten dagegen bis in die überregionale Presse. Bei einer Umfrage im gleichen Jahr nannten 44 % der befragten Deutschen als größtes Problem in Marxloh das Thema »Ausländer«. N.U.R.E.C., Bd. 2 S. 11; N.U.R.E.C. (1999): *Meinungsbilder und Verhaltensmuster in Duisburg-Marxloh. Entwicklung 1997 bis 1999 und Zusammenhang mit der Strukturentwicklung des Stadtteils, Monitoring*, Duisburg, Bd. 6.

Marxloh eigentlich eher ökonomischer Art: Jeder fünfte Jugendliche verlässt hier die Schule ohne Hauptschulabschluss, 15 Prozent beziehen Sozialhilfe, die Arbeitslosenquote liegt bei 25 Prozent.¹⁶⁰ Traditionell eine Arbeiterstadt, ist Duisburg heute geprägt vom wirtschaftlichen Niedergang der Region, von der Stahlkrise, vom Zechensterben und vom daraus folgenden fortschreitenden wirtschaftlichen Strukturwandel: Allein zwischen 1988 und 1998 wurden in Duisburg 90 000 Arbeitsplätze abgebaut.¹⁶¹ Jahrzehntlang hat hier die erste Einwanderergeneration unter härtesten Bedingungen gearbeitet, unterbezahlt und isoliert von der deutschen Umgebung. Für größere Kulturaktivitäten hatten die meisten schlicht keine Zeit, keine Energie und kein Geld.

Türkische Musik ist in Duisburg nur selten elitäre Kunst, sondern meistens kommerzialisierte Alltagskultur. Entsprechend der starken türkischen Bevölkerung hat sich ein durchaus reichhaltiges türkisches Leben entwickelt. Auffällig ist dabei die hohe Anzahl von Vereinen, insbesondere von Landsmannschaftsvereinen (siehe unten, Kapitel III 2).¹⁶² Einige dieser Vereine – allen voran wiederum die beiden alevitischen Vereine Duisburgs¹⁶³ – bieten Volkstanz- oder *saz*-Kurse an und veranstalten in größeren Abständen konzertartige Vereinsabende. Daneben sind einige Sozialprojekte, vor allem das ›Internationale Jugend- und Kulturzentrum Kiebitz‹, um Musik bemüht.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Entwicklungsgesellschaft Duisburg-Marxloh und Zentrum für Türkeistudien (1997), S. 3; Anja Kempe (1998): Glück auf, die Türken kommen, in: *Die Tageszeitung*, 11. September 1998, S. 13.

¹⁶¹ Anja Kempe (1998).

¹⁶² *Iş Rehberi – Altın Sayfalar 1998*, Berlin: Karma Verlag, CD-ROM-Ausgabe. Entwicklungsgesellschaft Duisburg-Marxloh (1998): *Marxloh – Ein interaktives Portrait*, CD-ROM. Ausländerreferat in Zusammenarbeit mit dem Ausländerbeirat der Stadt Duisburg (1995): *Nichtdeutsche in Duisburg – Beratungsführer*, Duisburg. Der Führer nennt unter anderem für Duisburg insgesamt 33 Moscheen und islamische Gemeinden.

¹⁶³ In Marxloh die ›Alevitisch-Bektaschitische Kultur-Gesellschaft‹ (*Alevi Bektaşî Kültür Derneği*, Gespräch mit dem Vorsitzenden Mahmut Sabrişahin am 17.9.1998) sowie in Rheinhausen das ›Alevitische Kulturzentrum‹ (*Alevi Kültür Merkezi*, Gespräch mit dem Vorsitzenden Veli Aydın am 13.9.1998 sowie mit dem Kulturbeauftragten Mahmut Yalın am 16.9.1998). Noch vor wenigen Jahren wurde darüber hinaus in der Weseler Straße in Marxloh die kurdisch-alevitische Zeitschrift *Zülfikar* gedruckt. Im Internet findet sich über die Homepage der Duisburger Juso-Gruppe eine alevitische Seite (<http://www.uni-duisburg.de/JUSO/EMRE/alevilik/insanbah.htm>).

¹⁶⁴ ›Kiebitz‹ beschäftigte jahrelang mit Sabri Uysal einen angesehenen *bağlama*-Spieler. Sabri Uysal (1987): *Bağlama için alıştırmalar*, Duisburg. Sabri Uysal lebt heute in Köln.

In Duisburg finden allmonatlich etwa 30 türkische Hochzeiten statt, es gibt in der Stadt ein knappes Dutzend Hochzeitssalons,¹⁶⁵ hinzu kommen vereinzelte Tavernas, Gazinos, Musikrestaurants und kommerzielle Musikveranstaltungen, die teilweise ebenfalls in Hochzeitssalons stattfinden.¹⁶⁶ Bereits erwähnt wurde die hohe Konzentration von Vereinen und Hochzeitssalons im Ruhrgebiet und am Niederrhein (siehe oben, S. 128f.). Seit Beginn der *pop-müzik*-Welle Mitte der 1990er Jahre etablierte sich überdies in kurzer Zeit über das gesamte Ruhrgebiet ein schnelllebiges Geflecht türkischer Diskotheken.

Daneben ist das Ruhrgebiet ein Zentrum für türkische Kassettenproduktionen. In unmittelbarer Umgebung von Duisburg bestehen zwei Tonstudios (›Kazım Birlik‹ in Dinslaken und ›Fahrettin Güneş‹ in Wesel¹⁶⁷), dazu drei zentrale Kassettenvertriebe (›Akba□‹ in Mülheim, ›Devran‹ in Dortmund sowie ›Star Müzik‹ in Duisburg-Marxloh). Schließlich existiert in Duisburg-Homberg ein gut sortierter türkischer Musikalienhandel (›Özgün‹).

¹⁶⁵ Die beiden türkischen Branchenverzeichnisse führen unterschiedlich viele, teilweise verschiedene Salons, beide sind jedoch höchst unzuverlässig. *İş Rehberi 1998* nennt elf (wobei etwa der ›Cem Dügün Salonu‹ der Rheinhausener Aleviten nicht verzeichnet ist), der *NRW Rehberi* landesweit 42 (*NRW Rehberi. Westliches Ruhrgebiet*, 1998, S. 101-109).

¹⁶⁶ Im September 1998 hingen in Duisburg u. a. folgende Plakate: Monatliche Frauen-Matinee (*Kadınlar Matinesi*) im Rheinhausener ›Efendi Dügün Salonu‹ mit den Sängerinnen Deniz Uğursoy, Nimet I□ıl, *davul-zurna* sowie dem *Derdiçoklar Orkestrası*. Frauen-Matinee im Bottroper ›Güllü Dügün Salonu‹ mit Yasemin Varol (Volkslieder), Sänger Erdoğan Subay und Zauberer Metin Yeltekin. Music-Café ›Fantasia Night‹ in Herne mit regelmäßigem Live-Programm. Taverna ›Melodi Star‹ in Rheinhausen mit den Sängern Huri Sapan, Ali Seven, □eref Yurdagül, Bauchtänzerinnen Alev Ate□ und Arabella sowie Begleitung durch *bağlama*, Violine, *kanun*, *darbuka*. – In der Boulevardzeitung *Hürriyet* warben im Sommer/Herbst Anzeigen beispielsweise für das Restaurant ›Kö□em‹ in Herten-Recklinghausen sowie für das Familien-Kasino (*Aile Gazinosu*) ›Çağlayan‹ in Herne-Horsthausen (z. B. Anzeige am 7. Mai 1998: wöchentliches Programm mit den Sängern Necla Şenol, Aylin Ay, Ayça Şan, Bauchtänzerin Alev Ate□ sowie Volkssänger Seval Kaya), weiterhin für das *Aile Gazinosu* ›Palast‹ in Mönchengladbach-Rheydt (z. B. Anzeige seit dem 1. Mai 1998 außer sonntags und dienstags abendlich Musik mit *arabesk*-Sänger Azer Bülbül, Sängerin Gülüm Barış, Tänzerin Oryantal Dilara und dem *arabesk*-Sänger Olcay A□ar).

¹⁶⁷ Interview mit Fahrettin Güneş. Aufgenommen wurden im früheren Studio von Fahrettin Güneş unter musikalischer Leitung von Kazım Birlik u. a. dessen Kassetten *Dostlar Halk Müziği Korosu: Pir Sultan Abdal: Dönen Dönsün Ben Dönmezem Yolumdan* (Star, Ende 1990er) sowie *Mazlum: Oğul* (Akbas, 1998) und *Dewrês'ê Derhed'ê: Kura Çayê* (Evin, Ende 1990er).

Traditionelle türkische Kunstmusik dagegen nimmt in Duisburg – im Ruhrgebiet generell – den Stellenwert einer peripheren Randkultur ein. Mitte der 1990er Jahre verkehrte ein Restaurantschiff zwischen Duisburg und Essen, auf dem den Gästen *fasıl*-Musik geboten wurde, ein populärer Ableger der Kunstmusik (siehe unten, S. 339), mitunter bieten einzelne Duisburger Restaurants vorübergehend ähnliche Unterhaltungen an. Ansonsten existiert lediglich ein kleiner engagierter Laienchor von etwa zehn Musikern unter der Leitung von Mehmet Eğripala.¹⁶⁸

Nur vereinzelte türkische Musiker beschäftigen sich in Duisburg ausschließlich oder in interkulturellen Auseinandersetzungen mit westlicher Kunstmusik.¹⁶⁹ Auf der breit angelegten Lesereihe ›Literatur aus der Türkei in NRW‹, die der Duisburger Bibliothekar Tayfun Demir organisierte, traten türkische Musiker vor einem überwiegend deutschen Publikum auf.¹⁷⁰ Seit 2000 leitet Tayfun Demir in einem bundesweiten Pilotprojekt ein dem Kulturrat Duisburg zugeordnetes ›Deutsch-Türkisches Kulturbüro‹, das sich um einen

¹⁶⁸ Ähnliche Chöre bestehen in Bochum beim ›Verein Türkischer Akademiker zu Bochum‹ (*Bochum Türk Akademisyenler Derneği*) unter Leitung von Behic Özavaş (Vereinszeitschrift der ›Türkischen Akademiker zu Bochum‹ *Tabo-Aktuell*, Nr. 7, Februar 1998), in Gelsenkirchen bei der ›Gesellschaft zur Förderung des Gedankengutes von Atatürk‹ (*Atatürkcü Düşünce Derneği*) unter Leitung von Hüseyin Akasever (Anonym, 1999: Gelsenkirchen'de 19 Mayıs, in: *Hürriyet*, 21.3.1999), bei der ›Gelsenkirchener Gesellschaft für Türkische Musik‹ (*Gelsenkirchen Türk Musikisi Derneği*), ebenfalls mit Behic Özavaş (Yunus Ülger, 1999: Gelsenkirchen'de Türk Sanat Müziği Ziyafeti, in: *Hürriyet*, 17.3.1999) sowie in Dortmund beim ›Türkischen Erziehungszentrum‹ (*Türk Eğitim Merkezi*), dort geleitet von Mesut Çobancaoğlu (Interview).

¹⁶⁹ Der Marxloher ›Inter Piya-Verlag‹, eine Dependence gleichnamiger Häuser in Istanbul und Izmir, organisierte verschiedentlich Konzerte, für die mit zweisprachigen Plakaten gezielt auch unter Deutschen geworben wurde. Beispielsweise mit *Zuha□i Berepe* (lasischer Rock aus Istanbul) am 15.2.1998 im ›Internationalen Zentrum‹; »*ütopya kültür şenliği*« mit Ausstellung, Diavorführung, Gedichten, *Zuha□i Berepe* und *Jazzpiya* (Ethno-Jazzrock aus Duisburg) am 28.2.1998, ebenfalls im IZ; oder »*ethno akşşamı – şiir ve müzik*« mit Necati Teyhani sowie zwei Gruppen aus der Türkei, am 20.6.97 im Jugendzentrum Neukamp. Parallel zu einer ›Lyrik-Werkstatt‹ war 1999 dort ein Theater- und Musikatelier im Aufbau.

¹⁷⁰ Ömer Özgeç (Gitarre, Düsseldorf), Bayram Bayramoğlu (Klavier und Oboe, Düsseldorf, inzwischen Antalya) sowie Leyla Uğur (Flöte), die seit 1995 an der Folkwanghochschule Duisburg/Essen Flöte studierte. Vgl. Tayfun Demir (1995): *Türkische Literatur in deutscher Sprache, Eine Bibliographie mit Erläuterungen* (Hrsg.: Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen, Duisburg).

verstärkten Kulturaustausch und um Koordination bemüht. Auffällig in ihrer interkulturellen Offenheit sind vor allem der *saz*-Spieler Necati Teyhani¹⁷¹ sowie der Perkussionist Baytekin Serçe, genannt Çetin (siehe oben, S. 69). Türkische Kulturarbeit von deutscher Seite – soweit sie nicht primär soziale Ziele verfolgt – konzentriert sich in Duisburg auf das ›Internationale Zentrum‹ der Volkshochschule (IZ). Hier haben sowohl die Volkstanzgruppe AFIR als auch der Kunstmusikchor von Mehmet Eğripala ein Domizil gefunden, darüber hinaus nutzen gelegentlich interkulturelle Gruppen, Vereine und Initiativen die Räume des IZ.¹⁷²

Türkische Musik als ›Weltmusik‹ schließlich, ohne den Kontext türkischer Migranten, war 1991 zu hören, als der Zigeuner-Klarinettist Mustafa Kandıralı beim Moerser Jazz-Festival auftrat, im gleichen Jahr erschien in Duisburg eine CD mit Musik der Istanbuler Liedermacher und Jazzrocker Bülent Ortaçgil, Bulutsuzluk Özlemi und Erkan Oğur.¹⁷³ Zu erwähnen ist auch eine offenbar eher kleine Hiphop-Szene mit einigen türkischen Rappern.¹⁷⁴

Insgesamt also ist türkische Musik in Duisburg von einer starken Kommerzialisierung geprägt, stilistisch dominieren Volksmusik und *arabesk*. Klassische türkische Musik und westliche Klassik scheint unter Duisburger Türken nur wenige Anhänger zu haben, und auch interkulturelle musikalische Begegnungen sind selten zu finden. Aus deutscher Sicht wirkt das türkische Musikleben Duisburgs ausgesprochen intransparent und schwer zugänglich. Unübersehbar – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – ist ein verbreitetes Desinteresse der deutschen Duisburger an türkischer Kultur.

München

München, die Landeshauptstadt von Bayern (knapp 1,3 Millionen Einwohner), gilt als eine der wohlhabendsten Städte Deutschlands, als wichtigster deutscher

¹⁷¹ Interview mit Necati Teyhani.

¹⁷² Gespräch mit dem Leiter des IZ, Herrn Esch.

¹⁷³ *The Other Side of Turkey. Contemporary Music*, (Feuer und Eis, 1991); Mustafa Kandıralı & Ensemble: *Caz Roman* (Network, 1992), aufgenommen beim WDR, 4.6.1984, teils in Düsseldorf, 3.6.1984.

¹⁷⁴ 1. Duisburger Rap Sampler, mit u. a. *Black Coast* (Armutçu Fadime): *Never giving up*, *Dangerous Madness* (Ercan Özmen): *Played with ma mind*, M.Y.G. (Yücel Fırat): *Cuma Akşamı*. Duisburg 1998. Gespräch mit Fadime Armutçu am 17.9.1998.

Industriestandort nach Stuttgart und mindestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts auch als Kulturmetropole. Die Stadt ist Standort zahlreicher repräsentativer Theater, Museen und Orchester und führende Medienstadt Deutschlands mit Rundfunk- und Fernsehanstalten, Filmstudios sowie über 300 Verlagen.

Türken bilden in München mit etwa 50 000 Menschen neben 80 000 Migranten aus Ex-Jugoslawien nur die zweitgrößte Minderheit, daneben leben hier die größte griechische, die größte italienische und die größte österreichische Gemeinde Deutschlands.¹⁷⁵ Alle diese ethnischen Gruppen jedoch leben im Wesentlichen im ganzen Stadtgebiet verteilt, auch untereinander sind die Wohnquartiere nicht erkennbar abgegrenzt.¹⁷⁶ Ähnlich wie in Hannover besteht am Rande der Innenstadt, unmittelbar am Hauptbahnhof zwischen Schwantaler, Goethe- und Schillerstraße, ein relativ kleines, deutlich türkisch geprägtes Zentrum mit Geschäften – darunter der frühere Kassettenproduzent ›Minareci‹, heute nur noch ein Kassettenladen –, Büros, Bankfilialen, Moscheen, Vereinen, Musikrestaurants, einfachen Esslokalen und einem türkischen Jugendcafé. Haidhausen dagegen stellt, ähnlich wie Hannover-Linden, eine Art urbanes multikulturelles Viertel dar, wo sich peruanische, griechische und türkische Restaurants an afrikanische Geschäfte und kurdische Vereine reihen.

Anfang 1999 gab es in München nur einen einzigen Hochzeitssalon, ein zweiter sollte in Kürze eröffnet werden – türkische Feiern fanden eher in bayerischen Restaurants und Bierkellern statt. Auch die türkische Vereinslandschaft war deutlich kleiner als in Duisburg, insbesondere Landsmannschaftsvereine schienen kaum zu existieren.¹⁷⁷ In einigen Punkten war die türkische musikalische Infrastruktur offenbar sogar noch schwächer ausgeprägt als die von Hannover (wo nur halb so viele Türken wohnen): In München gab es keine

¹⁷⁵ Die Ausländerbeauftragte der Landeshauptstadt München (1998); Ausländerbeauftragte der Landeshauptstadt München (1997): *Muslims in München*, München; Franziska Dunkel, Gabriella Stramaglia-Faggion (2000).

¹⁷⁶ Hohe Ausländeranteile weisen die Bezirke Ramersdorf-Perlach (nahe dem Hauptsitz des Technik-Produzenten ›Siemens‹, 23,2 %, und Milbertshofen (nahe dem Hauptsitz des Automobilherstellers ›BMW‹, 29,2 %) auf, daneben Ludwigsvorstadt-Isarvorstadt (31,5 %) und Schwanthaler Höhe (38,7 %). Zahlen vom April 1998, Statistisches Jahrbuch der Stadt München (1998), S. 42.

¹⁷⁷ Ausländerbeauftragte (1998), S. 78 ff; Der Ausländerbeirat der Landeshauptstadt München (Hrsg.) (1998): *Ausländervereine, -gruppen, -initiativen, -beratungsstellen, -institutionen im Überblick*.

türkische Musikschule, kein türkisches Tonstudio, keinen Musikladen. In anderen Bereichen war der Bestand jedoch durchaus in erwartungsgemäßem Umfang: es gab Hochzeitsmusiker, Musikrestaurants (das seriöse ›Fly‹ am Bahnhof, die ›Eurasia Taverna‹ und das ›Kalamar‹), zwei türkische Diskotheken (›Jacky O.‹, ›Monopol Clup‹) und immer wieder Gastkonzerte von Sängern aus der Türkei. Die hohe Anzahl guter *saz*-Spieler und -Lehrer¹⁷⁸ war auffällig, ebenso die Existenz von immerhin drei türkischen Volkstanzgruppen (gegenüber nur einer in Duisburg), dazu zwei kurdischen.¹⁷⁹

Klassische türkische Musik hatte in München einen deutlich höheren Stellenwert als in der Arbeiterstadt Duisburg. Zwei mittelgroße Chöre mit jeweils 10-20 festen Sängern proben und konzertieren regelmäßig, der ›Chor für Türkische Kunstmusik München‹ (*Türk Sanat Müzik Korosu Münih*), geleitet von dem *yaylı-tanbur*-Spieler Mesut Somali,¹⁸⁰ und das Ensemble *Suzidil* (der Name eines *makam*) des *ud*-Spielers Ahmet Mavruk.¹⁸¹ Begleitet wurden beide Gruppen von einer Handvoll Instrumentalisten, unter ihnen sogar ein *ney*-Spieler (Nejat Sansal), die für Konzerte häufig durch Gastmusiker aus der Türkei verstärkt wurden. Hinzu kam ein kleineres Ensemble (*Hoytop*).

Vor allem aber die Zahl unabhängiger westlich oder interkulturell agierender Musiker mit künstlerischen Anspruch war in München deutlich höher als in Duisburg. Die folgenden Interviewzitate zweier sehr unterschiedlicher Künstler mögen veranschaulichen, welche gesellschaftlichen und künstlerischen Kreise die Kulturstadt München anziehen vermochte. Zunächst Selma Aykan, Mitbegründerin der Istanbuler Oper (1959) und eine ihrer ersten Solistinnen:

Mein Mann ist Diplom-Ingenieur, Elektroniker, ein forschender Mensch, er wollte sich weiterentwickeln, Geld war nicht so wichtig. Er wollte in einem Labor arbeiten. [...] Wir kamen mit wenig Geld, 1963. [...] Schon vorher, im

¹⁷⁸ Selahaddin Yıldız (Schüler von Musa Eroğlu), Zeynel Aba, Mehmet İlay, Mehmet Peker, İsmail Güler (Schüler von Arif Sağ), Dursun Ateş u. a.

¹⁷⁹ *Potpuri*, Volkstanzgruppe des Münchner ›Alevitischen Kulturzentrums‹, *Hoytop* (›*Halk Oyunlar Toplulugu*›), sowie die beiden kurdischen Gruppen von ›Komkar‹ und das damals gerade geschlossene ›Mesopotamische Kulturzentrum‹ (*Mezopotami Kültür Merkezi*) (Interview mit Serdal Yolcu sowie mit Bülent Başaoğlu [Bülocan]. Hinzu kommen noch die (weniger ambitionierten) Tanzgruppen des rechtsnationalistischen ›Idealistenzentrums‹ (*Ülkü Ocak*) sowie der Landsmannschaftsvereine von Tscherkessen und Westthrakern.

¹⁸⁰ Interview mit Mesut Somali in München.

¹⁸¹ Interview mit Ahmet Mavruk.

letzten Jahr, bevor wir geheiratet haben, war ich hergekommen. Damals habe ich vorgesungen, im Nationaltheater, im Gärtnerplatz-Theater, Kurt Eichhorn war Dirigent damals, und im Nationaltheater Tallinger. Tallinger hat sich sehr interessiert – das Theater war damals noch sehr in Ruinen. Er sagte: Im Moment hätten wir im Haus keine solche Stimme und auch so einen Typ nicht. Er sagte, bleiben Sie da! [...] Aber ich war fast verlobt, ich musste zurück. [...]¹⁸²

Nach ihrer Rückkehr nach München verlor Selma Aykan infolge einer gescheiterten Operation ihre Opernstimme, heute arbeitet sie dort vor allem als Gesangslehrerin.

Auch Mehmet Yeşilçay, geboren 1959, stammt aus einer Istanbuler Familie. Bei der folgenden Schilderung seines familiären Umfeldes fallen die Namen der berühmtesten und angesehensten religiös-islamischen Musiker und Gelehrten der Türkei:

Kani Karaca ist ein Schüler von meinem Onkel: der war einer der ersten, die *mevlid* [Hymnen zum Geburtstag des Propheten, siehe unten, S. 284] im Radio sangen, Said Nusret Yeşilçay, ein Şeyh der Kaderi-Sufis. Er war sehr eng befreundet mit Muzaffer Ozak, der in den 1950er Jahren als einer der ersten *mevlid* öffentlich organisierte. Kani Karaca war einer der ganz neuen, mein Onkel hat ihn in seine Gruppe aufgenommen, auch [die heute berühmten Sänger] Aziz Bahriyeli und Ali Gülses. Mein Onkel hatte viel mit [den angesehenen *ney*-Spielern] Niyazi Sayın und Akagündüz [Kutbay] zu tun, Neyzen Tefvik war eng befreundet mit ihm. [...] 1968, mit neun Jahren bin ich hergekommen. Mein Vater musste herkommen, nach dem Putsch [1960], meine Familie stand [dem vorherigen Ministerpräsidenten Adnan] Menderes sehr nahe, mein Onkel war quasi der geistige Führer von ihm, die ganze Familie ist ins Gefängnis gekommen. Mein Vater ging erst nach Italien und Japan, dann nach Deutschland.

Mehmet Yeşilçay lernte später *ud* und türkische Musiktheorie bei dem berühmten Ankaraer *tanbur*-Spieler Çinuçen Tanrıkorur, gründete in den 1980er Jahren in München das Ensemble *Şedaraban* (später *Ferahfeza*, heute *Suzidil*) für klassische türkische Musik, sowie 1989 gemeinsam mit Vladimir Ivanoff das internationale Ensemble *Sarband* für historische mitteleuropäische und vorderorientalische Kunstmusik. Er spielt heute überwiegend mit einigen der

¹⁸² Interview mit Selma Aykan.

angesehensten Istanbuler Kunstmusiker zusammen, etwa dem Sänger Mustafa Doğan Dikmen, Ihsan Özer (*kanun*), Ahmet Kadri Rizeli (*kemençe*) und Necip Gülses (*tanbur*). Seit Mitte der 1990er Jahren experimentiert er daneben mit elektronischer Musik und produziert Popmusik.¹⁸³

Neben dem eben erwähnten bulgarisch-deutschen Lautenisten und Musikwissenschaftler Vladimir Ivanoff¹⁸⁴ und seiner Gruppe *Sarband* leben noch einige weitere prominente interkulturell agierende Musiker in München, so der libanesischer *ud*-Spieler Rabih Abou Khalil, der deutsche *ud*-Spieler Roman Bunka oder der iranisch-deutsche Perkussionist Sam Schlamming¹⁸⁵. Auch in den türkischen Kunstmusikensembles *Ferahfeza* und *Suzidil* war mit Andreas Wildenkamp ein Deutscher beteiligt. Eine Reihe türkischer Künstler agierte überdies zwischen verschiedenen Kunstsparten: Bülent Kullukçu, Komponist von Theater- und Filmmusik, Hörspielautor, Klangkünstler zwischen Elektro-Ambient und Techno mixte beispielsweise für die Gruppe *Estampie* elektronische Klänge zu der Musik der Hildegard von Bingen.¹⁸⁶ Die Arbeiten von Berkan Karpat stehen eher zwischen Theater und Installation, im Jahr 1999 stellte er beispielsweise einen speziell konstruierten Turm auf dem Münchner Odeonsplatz auf, in dem Klangcollagen aus Texten des Sufidichters Celaleddin Rumi (Mevlana) und des russischen ›Zaum‹-Poeten Velimir Chlebnikov zu hören waren.¹⁸⁷ Die Pianistin Aylin Aykan, Tochter der oben zitierten Selma Aykan, arbeitete lange vornehmlich als Lied- und Chansonbegleiterin, gemeinsam mit dem türkischen Schauspieler Recai Hallaç und dem griechischen Schauspieler Daniel Doujenis entstand das Projekt ›Pesüs – Der Klang der Ägäis‹, eine dreisprachige inszenierte Lesung türkischer und griechischer

¹⁸³ Emre Ensemble Istanbul: *Yunus Emre. Lieder des türkischen Sufi-Dichters*. (Silkroad, 1998), ein Konzertmitschnitt vom 23. Oktober 1994 im Gasteig München. Die Musiker kamen teilweise aus Istanbul, andere aus München: Ahmet Riza Kadri Rizeli (*kemençe*), Reha Sağbaşı (*kanun*), Nejat Sansal (*ney, halile*, München), Mehmet Yeşilçay (*ud*), Kazım Etik (*kudüm*), Sam Schlamming (*bendir*, München), Mustafa Doğan Dikmen (Gesang, *kudüm*), Männerchor des *Emre Ensemble Istanbul*.

¹⁸⁴ Interview mit Vladimir Ivanoff.

¹⁸⁵ Interview mit Sam Schlamming.

¹⁸⁶ Interview mit Bülent Kullukcu. *Estampie: Materia Mystica. Eine Hommage an Hildegard von Bingen* (Christophorus, 1998).

¹⁸⁷ Interview mit Berkan Karpat.

Dichter, begleitet von Klavierstücken zeitgenössischer griechischer und türkischer Komponisten.¹⁸⁸

Zu erwähnen ist auch, dass Gültekin Oransay, der spätere Begründer des ersten musikwissenschaftlichen Instituts der Türkei (in Izmir), in München studiert und promoviert hat. Bis zu seinem frühen Tod im Jahr 2001 forschte schließlich der Pianist Vedat Kösal über die wenig bekannte westliche Musik im späten Osmanischen Reich (siehe unten, Kapitel IV 1.1) und präsentierte sie in Vortrags-Konzerten.

Seit 1987 besteht im Kulturreferat München eine Abteilung ›Kulturelle Ausländerarbeit‹, wo seit 1990 Mehmet Dayı Künstler über Fördermöglichkeiten berät sowie gemeinsam mit dem türkisch-deutschen Kulturladen ›Dükkan‹ einen monatlichen Programm-Flyer *Kultur ohne Grenzen* herausgibt.¹⁸⁹ ›Dükkan‹, ebenfalls geführt von Mehmet Dayı, betreibt außerdem eine türkische Bibliothek, veranstaltet anspruchsvolle – nicht nur türkische – Konzerte und gibt gelegentlich CDs heraus, etwa mit türkischer und persischer Musik.¹⁹⁰ Daneben besteht in München, ähnlich wie etwa in Berlin, eine bunte ›Multikulti‹-Kulturszene.

Selbst die für den ›Grand Prix d’Eurovision‹ 1999 vom Münchner Schlagerkomponisten und -produzenten Ralph Siegel zusammengestellte türkisch-münchenerische Gruppe *Sürpriz* ist in ihrer eigenartigen Mischung zwar ungewöhnlich innerhalb der türkischen Musiklandschaft Deutschlands, aber durchaus typisch für die von München: Deniz Filizmen sang vor der Gründung von *Sürpriz* im ›Chor für Türkische Kunstmusik München‹, Cihan ›Chicco‹ Özden, Sohn eines bekannten Volksliedsängers, arbeitete als Restaurantmusiker, Zeyno Zeynep, Tochter einer spanisch-deutschen Mutter und eines türkischen

¹⁸⁸ Interview mit Aylin Aykan.

¹⁸⁹ Interview mit Mehmet Dayı.

¹⁹⁰ Konzerte im Jahr 1998: 21. Februar: Mini Fasil, danach Xai-Xai (Musiktheater mit Kontrabass und Vokalimprovisationen), danach Aylin Aykan (Klavier), danach Hamid Kheiri (persische *dutar*); 28. Februar: Hommage an die verstorbene türkische Kunstmusik-Sängerin Safiye Ayla (1909-1998) mit Schellackaufnahmen; 14.3., 25.4., 16.5., 20.6., 11.10. und 15.11. Türkische Sufi-Musik; 17.10. Improvisationsabend mit Dafydd Llywelyn (Klavier), Hamid Khezri (*dotar*), Behnam Samani (*tombak, daf, dayere, kuse*); 26./27.11. Rezitation von Gedichten des türkischen Dichters Yunus Emre, dazu Musik von Betin Güneş; 6.12. *Baluch Ensemble of Karachi*. Dükkan (Hrsg.)(1997): *10 Jahre Dükkan Kulturladen*, München.

Vaters, sang Pop, ebenso Bülent Ural, dazu kam der *bağlama*-Spieler und Schlagzeuger Savaş Uçar und Yasemin Akkar, ebenfalls Tochter einer deutschen Mutter, die zuvor Mitglied eines Gospelchors gewesen war.¹⁹¹

Die ausgesprochen kulturfreundliche und wohlhabende Atmosphäre Münchens schlägt sich also auch im türkischen Musikleben der Stadt deutlich nieder: Kommerzielle Musik mit überwiegend sozialer Funktion tritt gegenüber anspruchsvoller Kunstmusik – osmanisch-türkischer ebenso wie westlicher – klar in den Hintergrund. Daneben ist besonders die interkulturelle Offenheit wesentlich ausgeprägter als – zumindest im Allgemeinen – in Duisburg.

Ähnlich wie hier Duisburg und München ließen sich auch Gemeinden oder Bezirke innerhalb größerer Regionen einander gegenüberstellen, so etwa das ›türkische‹ Berlin-Kreuzberg dem wohlhabenderen und eher deutsch-internationalen Berlin-Charlottenburg. Deutlich wird ein vergleichbarer Kontrast auch zwischen Stuttgart und seiner Nachbarstadt Esslingen. Im teuren Stuttgart sind türkische Viertel nur in Ansätzen sichtbar, Landsmannschaftsvereine scheinen kaum zu existieren. Dafür aber zieht die von Hochkultur und Wissenschaft geprägte Stadt eben auch türkische Studenten und anspruchsvolle Künstler an, etwa den Geigenbauer Selim San.¹⁹² In Esslingen dagegen, etwa zwölf Kilometer südöstlich von Stuttgart und mit diesem beinahe zusammengewachsen, lebt in hoher Konzentration eine sozial deutlich schlechter gestellte türkische Bevölkerung, die sich im Stadtbild deutlich bemerkbar macht. Neben zahlreichen Vereinen hat auch der bundesweite Kassettenvertrieb ›Destan‹ hier seinen Sitz, Kunstmusik dagegen spielt in Esslingen keine Rolle.¹⁹³

¹⁹¹ Interview mit Deniz Filizmen; Celal Özcan (1999): Hem Türk'üz hem de Alman, in: *Hürriyet*, 20.3.1999; Ulrike Heidenreich (1999): Bol Şanslar, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.2.1999. Die nationale Ausscheidung gewann zunächst die Sängerin Corinna May, die jedoch wegen Plagiatsvorwürfen zugunsten von *Sürpriz* disqualifiziert wurde.

¹⁹² Liste des Kulturrates (1999); Zentrum für Türkeistudien (1998d): *Empirische Untersuchung zur Förderung des interkulturellen Dialogs in Stuttgart*, Essen, S. 19. So existieren hier u. a. eine ›Kulturelle deutsch-türkische Frauenvereinigung in Baden-Württemberg‹, die regelmäßig Kunstmusik-Konzerte veranstaltet, ein ›Arbeitskreis Türkischer Studenten an der Universität Stuttgart‹, der ›Kultur-Treff‹, die ›Union Türkischer Akademiker‹ sowie einige Volkstanzgruppen.

¹⁹³ Anke Spieth (1997): *Türkische Einwohner in Esslingen am Neckar. Eine Analyse sozialer Strukturen*, Magisterarbeit im Fach Soziologie, Universität Tübingen.

Vor allem die großen Universitäts- und Kulturmetropolen in Deutschland sind es also, in denen sich türkische Kunstmusik vorzugsweise entwickelt. So liegt Köln zwar nahe am Ruhrgebiet, unterscheidet sich aber von Duisburg erstens durch seine Größe (knapp eine Millionen Einwohner, davon 81 000 Türken), zweitens, wie erwähnt, durch seine deutschlandweit gesehen relativ zentrale Lage und drittens durch seine soziokulturelle Umgebung. Ähnlich wie in Duisburg oder Berlin findet sich in Köln daher eine vielfältige Vereinslandschaft (darunter diverse bundesweite Dachverbände), einige deutlich türkisch geprägte Viertel und Infrastrukturzentren (deutlicher als in Hannover, aber weniger als in Duisburg), dazu eine stark ausgeprägte türkische Musik-Infrastruktur,¹⁹⁴ aber schließlich auch eine Reihe westlich orientierter und interkulturell aktiver Kunstmusiker (wenn auch wiederum weniger als in München).¹⁹⁵

Freiburg im Breisgau

Dass aber türkische Kunstmusiker in Deutschland nicht ausschließlich in Millionenstädten leben, zeigt das Beispiel Freiburg. Zunächst unterschreitet die kleine Stadt im Schwarzwald (200 000 Einwohner) mit ihren gerade 2 700 Türken klar die Mindestgröße für ein eigenständiges türkisches Musikleben.¹⁹⁶ Im Stadtbild sind Türken, von seltenen Döner-Buden abgesehen, kaum präsent, selbst die *Hürriyet* war nur an wenigen Kiosken der Stadt zu bekommen. Anfang 1999 beschränkte sich das türkische Musikleben Freiburgs auf eine kleine

¹⁹⁴ Zwei Musikschulen, drei Tonstudios, zwei Musikläden, das ›Deutsch-Türkische Kulturforum‹, ein kurdisches Orchester – noch mehr also als etwa in Mannheim.

¹⁹⁵ Der Dirigent und Komponist Betin Güneş: »Ich bin gezielt nach Deutschland gekommen, weil die Kölner Musikhochschule eine der größten Musikschulen überhaupt ist. 1978 haben wir eine Tournee in verschiedenen Ländern gehabt, ich war Pianist. Ich habe Kontakt aufgenommen zu den hiesigen Professoren, die haben mir zugesichert, dass sie mich aufnehmen würden. Ich bin zurückgefahren, habe meine Konzerte abgeschlossen und bin danach nach Köln gekommen. Hier habe ich Komposition bei Joachim Blume studiert. [...] Wien hätte es auch sein können, aber vielleicht durch dieses Konzert ist es bei Köln geblieben.« (Interview).

¹⁹⁶ Unter den 28 000 Ausländern machen die Türken nur 9,6 % aus, deutlich weniger also beispielsweise Migranten aus dem ehemaligen Jugoslawien (7 000) und etwa gleich viel wie Italiener (2 800) (Stand 31.12.1995, Quelle: Statistisches Bundesamt).

Volkstanzgruppe, dagegen gab es weder Hochzeitssalons noch auch nur einen einzigen ernsthaften *saz*-Spieler und nicht einmal einen alevitischen Verein.

Im ›westlichen‹ Musikleben Freiburgs dagegen, das bundesweit einen hervorragenden Ruf genießt, finden sich einige türkische Musiker, so der Pianist Aziz Kortel, Professor für Korrepetition und Liedinterpretation an der Freiburger Musikhochschule:

Ich habe in Istanbul Klavier und Theorie bei Ferdi Strazer studiert, dann in München Dirigieren. [...] Ich habe lange überlegt, ob ich nach Berlin oder München gehen sollte. Deutschland war klar, weil da die Dirigierausbildung am besten in Europa ist. Mein Vater hatte in Berlin studiert, meine Mutter war lange in der Schweiz. Paris war ja mehr für die Pianisten und Komponisten. Nach meiner Prüfung in Ankara hatte ich ein Stipendium, und 1971 bis 1975 studierte ich in München. Danach dachte ich, ich müsste Praxis in Deutschland bekommen. In Karlsruhe war ich zwei Jahre Korrepetitor am Pfalztheater, dann ging ich nach Freiburg ans Theater, erst als Korrepetitor, dann als Kapellmeister und Studienleiter. [...] Nach acht Jahren am Theater bekam ich Angebote aus dem Ruhrgebiet und von anderswo, aber die reizten mich nicht so. Hier aus Freiburg wegzugehen ist ja immer schwer, dann habe ich diese Professur bekommen. Das lässt mir Zeit zum Konzertieren. [...] Man hat Kontakt zu Karlsruhe, Stuttgart und Zürich.¹⁹⁷

Auch zum Musikstudium kommen immer wieder einzelne türkische Musiker nach Freiburg, dazu einige weitere westliche Musiker, der Geiger Bahadır Arkılıç, Daro Atmacayan (Cellist des Städtischen Orchesters), ein Armenier aus Istanbul, die Sopranistin Meral Bilgin¹⁹⁸ sowie der Cellobauer Ersen Aycan.¹⁹⁹ Eher interkulturell orientiert ist der Perkussionist Murat Coşkun²⁰⁰, geboren 1972 in Ulm, mit seiner deutsch-arabisch-türkischen Gruppe *FisFüz* (siehe unten, Kapitel VI 2.2).

¹⁹⁷ Interview mit Aziz Kortel.

¹⁹⁸ Interview mit Meral Bilgin.

¹⁹⁹ Interview mit Ersen Aycan.

²⁰⁰ Interview mit Murat Coşkun. *FisFüz: Bosphorus Fishing. Oriental Jazz* (Eigenvertrieb, 1998), mit Annette Maye (Klarinette, Sopransaxophon), Murat Coşkun (*darbuka*, Rahmentrommel, Perkussion), Karim Othman-Hassan (*ud*), Wolfgang Maye (Bass).

5.3 Regionale Einwanderungsgeschichte

Basel

Schon bei dem Faktor soziokulturelle Umgebung zeigte sich, wie sehr der regionale Verlauf der Einwanderungsgeschichte die türkische Musiklandschaft deutscher Städte bis in die Gegenwart prägt. Deutlich wird dieser Faktor bei einer abschließenden Betrachtung der unmittelbar an der deutschen Grenze gelegenen schweizerischen Stadt Basel. Etwa 60 Kilometer südlich von Freiburg im Breisgau gelegen, weist die Stadt in ihrer Einwohnerzahl (194 000) und soziokulturellen Umgebung durchaus Ähnlichkeiten mit dieser Stadt auf. Stärker noch als Freiburg ist Basel als internationale Kulturstadt bekannt, mit u. a. der ältesten Universität der Schweiz (gegründet 1460), dem Museum der Beyeler-Fondation für zeitgenössische Kunst, der Paul-Sacher-Stiftung für zeitgenössische Musik und der Schola Cantorum, einer europaweit führenden Ausbildungsstätte für Alte Musik. Wie die Schweiz insgesamt ist Basel wirtschaftlich wohlhabend.

Im Hinblick auf türkische Musik jedoch bestehen zwischen Freiburg und Basel zwei wesentliche Unterschiede: Zum einen ist die Zahl von Migranten aus der Türkei mit 8 200 Türken in Basel-Stadt und noch einmal 6 000 im umliegenden Kanton Basel-Land²⁰¹ deutlich höher als in Freiburg, und damit offenbar hoch genug für ein erstaunlich gut entwickeltes eigenes türkisches Musikleben. Vor allem das nordrheinische Klein-Basel – genannt ›Klein-Istanbul‹ –, und dort insbesondere das Matthäus-Quartier, ist deutlich türkisch geprägt. Der Ausländeranteil in Klein-Basel lag Ende 1996 bei etwa 50 Prozent, wobei Türken jedoch lediglich etwa ein Fünftel ausmachten.²⁰² Auch der türkische Musikladen der Stadt, ›Özgür Müzik‹, betrieben von dem alevitischen Kurden Memduh Özgür,²⁰³ liegt in Klein-Basel, ebenso die Werkstatt des saz-Bauers Şemsettin Köse. In der Innenstadt, damit für die meisten Basler überhaupt, ist das türkische Leben der Stadt dagegen weitgehend unsichtbar. Der

²⁰¹ Zahlen des Bundesamtes für Statistik (Schweiz), Stand 31.12.2000.

²⁰² Madeleine Imhof (1998): *Migration und Stadtentwicklung. Aktualgeographische Untersuchungen in den Basler Quartieren Iselin und Matthäus*, Dissertation, Basel. Andere Quartiere mit hohem Ausländeranteil waren: Gundelingen (37 %), St. Johann (41 %), Clara (41 %), Rosental (48 %), St. Mattäus (50 %), Klybeck (46 %), Kleinhüningen (40 %). Statistisches Jahrbuch des Kantons Basel-Stadt 1997 (1997), Basel, S. 26.

²⁰³ Interview mit Memduh Özgür.

Basler Bestand an türkischen Musikrestaurants, Hochzeitssalons und -musikern liegt entsprechend der türkischen Bevölkerungsgröße knapp unter dem von Hannover.

Der zweite, wichtigere Unterschied zu Freiburg besteht jedoch darin, dass die Schweiz, anders als Deutschland, zu keinem Zeitpunkt offiziell Arbeitskräfte aus der Türkei angeworben hat. Anstelle einer massenhaften ›Gastarbeiterimmigration‹ kamen hierher nur wenige – anfangs illegale – Arbeiter, ansonsten aber vor allem politische Flüchtlinge. Sowohl der Besitzer des Musikladens, Memduh Özgür, als auch der *saz*-Bauer Şemsettin Köse beispielsweise kamen in den 1980er Jahren als Asylbewerber nach Basel.

Infolge dessen aber unterscheidet sich die Struktur der türkischen Bevölkerung Basels erheblich von der deutscher Städte: Klar überwiegen hier in der Türkei sozial bzw. politisch benachteiligte oder verfolgte Gruppen, in erster Linie politisch Linke, vor allem aber Kurden und Aleviten (siehe unten, Kapitel III). In Basel besteht eine in Europa wohl einmalig dichte Konzentration von immerhin vier alevitischen Vereinen allein im unmittelbaren Stadtgebiet, dazu ein weiterer unmittelbar hinter der deutschen Grenze in Weil am Rhein (siehe Kapitel III, Abschnitt 5.2).²⁰⁴ Vor allem in der besonders türkisch erscheinenden Klein-Basler Feldbergstraße leben beinahe nur alevitische Kurden.²⁰⁵ Die meisten öffentlichen türkischen Veranstaltungen in Basel werden von Gruppierungen mehr oder weniger deutlich linker Orientierung veranstaltet, etwa der ›Konföderation von Arbeitern aus der Türkei in Europa‹ (*Avrupa Türkiyeli İşçiler Konfederasyonu*, ATIK) oder der ›Partei für Freiheit und Solidarität‹ (ÖDP, siehe Abbildung 8). Unter den verschiedenen kurdischen Vereinen in Basel ragt in musikalischer Hinsicht das ›Sefkan Kulturzentrum‹ heraus, wo mehrere kurdische Musik- und Tanzgruppen proben und in enger Zusammenarbeit mit der ›Kurdischen Akademie‹ in Neuss (siehe unten, S. 259) kurdische Konzerte in ganz Europa organisiert werden.

Auffällig ist weiterhin das relativ hohe Niveau der Volksmusik in Basel. Mit dem erwähnten Şemsettin Köse, der ›Mozaik‹-Musikschule von Kazım

²⁰⁴ »In den Kantonen Basel-Stadt und -Land leben überproportional viele Aleviten. Hochrechnungen gehen davon aus, dass etwa 30-40 % der Türken beider Basel Aleviten sind, also mindestens 3 000-5 000.« (Christoph Peter Baumann, 1998: *Islam in Basel-Stadt und Basel-Land*, Basel: Manava. S. 5).

²⁰⁵ Beate Stauffer (1998): Explosive Meile, in: *Die Weltwoche. Extra*, 8.10.1998, S. 27-30.

Öztürk²⁰⁶, dem häufig in Basel unterrichtenden bekannten *bağlama*-Spieler Erensoy Akkaya aus der Türkei sowie vor allem dem Arif Sağ-Schüler Yılmaz Çelik (siehe unten, S. 267) finden junge *saz*-Schüler in Basel eine hervorragende Auswahl potentieller Lehrer.²⁰⁷

Eine Art türkischer Mittelschicht hingegen gibt es in Basel offenbar kaum.²⁰⁸ Chöre und Ensembles für klassische türkische Musik, in der Türkei und in Deutschland überwiegend getragen von einer westtürkisch-urbanen Mittelschicht, waren 1998 und 1999 in Basel, anscheinend sogar in der gesamten Schweiz, nicht zu finden.²⁰⁹

Die geringe Zahl westlich orientierter Musikstudenten erklärt sich darüber hinaus aus den hohen Lebenshaltungskosten in der Schweiz, die eher ein Auslandsstudium in Deutschland oder Österreich nahe legen.²¹⁰ Der Gitarrist Barbaros Gürler hingegen, Leiter der ansonsten rein schweizerischen Jazzgruppe *Swiss Kebab*, war 1970 zum Geologiestudium nach Basel gekommen und betreibt seine Musik eher als Hobby.

²⁰⁶ Interview mit Kazım Öztürk.

²⁰⁷ Kassetten weiterer Volksmusiker aus Basel: Serdar Sahin: *Gönülden Dile* (Iber, ca. 1998); Ali Dedeoğlu: *Şafak Söktü Sunam* (Diyar, 1998); Yılmaz Sağıroğlu: *Yalnız Adam* (Devran, ca. 1997); ders.: *Sevgi Baharla Gelecek* (Whispers Recording, 1998); Canyürek: *Ah Munzur'um, Lemın Babo* (Yeni Dünya, Mitte 1990er); Ali Zor: *Ölüm Bize Ferman Olsa* (Anadolu, Mitte 1990er); Dedo: *Dedo 3 Were Yaro* (Garip, Mitte 1990er).

²⁰⁸ Immerhin war mit Zeynel Yerdelen eine Großrätin (Mitglied des Stadtparlaments) in der Öffentlichkeit sichtbar, bis 2000 existierte auch der türkisch-schweizerische Buchladen ›Derba‹ mit internationaler – aber auch türkischer – Literatur.

²⁰⁹ Der Maler und Bildhauer Erdal Karakuş erzählte mir, er habe jahrelang in Basel und bis nach Zürich einen Lehrer oder wenigstens Mitspieler für diese Musik gesucht, bis er schließlich mit einer Art Fernunterricht in der Türkei begann. Interview.

²¹⁰ Aysin Kirempici beispielsweise kam 1996 zunächst mit einem zweijährigen Stipendium einer türkischen Stiftung (*Türk Eğitim Vakfı*) zum Oboenstudium nach Basel, konnte danach aber ein Schweizer Stipendium gewinnen. Zu den aus ihrer Sicht kulturell allzu konservativen Basler Türken hatte sie in dieser Zeit wenig Kontakt. Ihr Cousin studierte gleichzeitig Bassgitarre an der Jazz-Schule Basel. Die in Freiburg lebende Sopranistin Meral Bilgin war immerhin früher an der Schola Cantorum. Interview mit Meral Bilgin. Die türkischsprachige Basler Zeitschrift *Soliday* berichtete über die 1965 in Basel geborene Tänzerin iranischer Herkunft Parwin Hadinia. Nach einem Studium in Modern Dance in London unterrichtete sie fünf Jahre lang am Staatlichen Theater in Ankara, ehe sie nach Basel zurückkehrte (Sevim Civil, 1998: *Modern Dansın Güçlü İsmi Parwin Hadinia: Türkiye Bence Dünya'da Ayrı Bir Yer*, in: *Soliday*, 2/1998, S. 11).

Schließlich existiert in Basel eine kleine, ausgesprochen internationale Hip-hop-Szene.²¹¹ 1998 wurden insbesondere »Mr. Flowing« Aşkın Erdoğan durch zahlreiche internationale Preise im Breakdance bekannt, beim »Puma Break of Battle« in Böblingen beispielsweise als »Best Single Breaker of Europe«.²¹²

Ähnlich wie zwischen Freiburg und Basel bestehen insgesamt zwischen dem türkischen Musikleben in Deutschland und dem anderer Staaten mehr oder weniger deutliche Unterschiede.²¹³ Besonders deutlich wird dies beim Vergleich mit Nordamerika, wo türkische Organisationen oder eine wie auch immer strukturierte »Türkische Gemeinde« deutlich schwächer ausgeprägt zu sein scheinen als entsprechende armenische Institutionen.²¹⁴ Seit den ersten Auswanderungen im 19. Jahrhundert bestanden zwischen Armeniern in der Türkei und in den USA weiterhin gute Verbindungen (siehe oben, S. 26f.). So reiste der blinde armenische *ud*-Spieler Udi Hrant [Kenkulian] aus Istanbul im Jahr 1950 zu einer ausgedehnten Tournee nach New York und in weitere Städte der USA, 1963 folgte eine Reise nach Paris, Beirut, Griechenland und erneut in die USA.²¹⁵ Gegenwärtig sind einige herausragende amerikanisch-

²¹¹ Christian Platz (1999): Ein Rapper muss üben wie ein Instrumentalist, in: *Basler Zeitung*, 2.2.1999, S. 32.

²¹² Ende der 1990er Jahre war in der Basler Hiphop-Szene offenbar auch ACE (Arsal Çağlar) als DJ und Konzertveranstalter einflussreich. Siehe Lukas Müller (1998): Das aktuelle Kulturinterview: ACE, in: *Basler Zeitung*, 10.4.1998, S. 10.

²¹³ Angesichts der dürftigen Forschungslage sind hier jedoch kaum zuverlässige Angaben möglich. Anders Hammarlund (1985): Integration through Distinctiveness? A Case of Turkish-Swedish Musical Syncretism, in: Ann Buckley et al. (Hrsg.): *Proceedings of the International Congress of Musicology*, Stockholm, S. 159-167; CD *Turquerie. Muziek van Turkse groepen uit Nederland* (Munich, 1994).

²¹⁴ Seit 1984 wird jedoch als typisch New Yorker Besonderheit alljährlich am 23.4. der türkische Nationaltag als *Turkish American Day* mit einer Parade in der 5th Avenue gefeiert. Am 25. Mai 2002 fand nach dem Vorbild New Yorks erstmals auch in Berlin ein Marsch zum Türkischen Tag (*Türk Günü Yürüyüşü*) statt. Margret Sarkissian (1990): The Politics of Music: Armenian Community Choirs in Toronto, in: Robert Witmer (Hrsg.): *Ethnomusicology in Canada. Proceedings of the first Conference on Ethnomusicology in Canada, Toronto 1988*. Toronto, S. 98-104.

²¹⁵ Udi Hrant: *Udi Hrant*, New York (Traditional Crossroads, 1994). Hrant, geboren 1901 in Adapazarı, war mit seiner Familie 1915 nach Konya geflohen. Seit 1918 lebte er in Istanbul.

armenische Musiker auf dem Weltmusikmarkt präsent, etwa in der Gruppe ›Night Ark‹ mit unter anderem Ara Dinkjian (*ud*, *kanun*, Gitarre), dem Jazzpianisten Armen Donelian sowie dem Perkussionisten Arto Tunçboyacıyan.²¹⁶ Harold Hagopian, der Sohn von Richard A. Hagopian²¹⁷, einem weiteren bekannten amerikanisch-armenischen Musiker, veröffentlichte in den 1990er Jahren unter seinem Label ›Traditional Crossroads‹ zahlreiche hochkarätige historische und zeitgenössische Aufnahmen osmanischer und türkischer Kunstmusik.

Weiterhin scheint der relativ hohe Anteil an türkischen Akademikern und musikalisch die starke Stellung türkischer Kunstmusik in den USA und Kanada auffällig (s. Kapitel VI 2.2).²¹⁸ Ähnlich wie bei amerikanisch-armenischen Musikern scheint auch bei amerikanisch-türkischen die Bereitschaft zu interkulturellen Experimenten hoch zu sein, erwähnt seien etwa der in New York lebende ägyptisch-türkische *ney*-Spieler Omer Faruk Tekbilek, der vor allem gemeinsam mit dem amerikanischen Produzenten und Jazzgitarristen Brian Keane arbeitet,²¹⁹ der in Schweden geborene türkischstämmige Saxophonist

²¹⁶ Die Gruppe veröffentlichte bislang vier CDs, zuletzt: Night Ark: *Petals on your Path* (Emarcy, 1999), (siehe www.nightark.com, November 2001). Die einzelnen Mitglieder veröffentlichten in wechselnden Formationen daneben zahlreiche weitere Aufnahmen, in jüngster Zeit beispielsweise Oregon: *Northwest Passage* (Intuition, 1997) mit u.a. Ralph Towner, Paul McCandless, Glen Moore sowie Arto Tunçboyacıyan. Auch von vielen weiteren armenisch-amerikanischen Musikern und Ensembles liegen CDs vor, etwa EreVan: *Kef Music from the Armenian Community of Michigan* (Global Village, 2001), in New York aktiv ist die Gruppe *Taksim* von Sudan Baronian (Hülya Tunçay, 2000: *Jazz Praktinde Ermeni Renkler*, in: *Jazz*, Juli 2000, S. 12f). Vergl. Arzruni (2001); Harold Hagopian (1999): *Armenia. The Sorrowfull Sound*, in: Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo (Hrsg.): *World Music. The Rough Guide*, Band 1, London: Rough Guides, S. 332-337; Harold Takooshian (1995): *Armenian Americans*, in: Judy Galens, Anna Sheets, Robyn V. Young (Hrsg.): *Gale Encyclopedia of Multicultural America*, Bd. 1, New York: Gale Research, S. 109-122, S. 119).

²¹⁷ *Richard A. Hagopian: Best of Armenian Folk Music* (ARC, 1992).

²¹⁸ Karl Signell: *Mediterranean Musicians in America*, <http://research.umbc.edu/eol/3/signell/present.htm> (August 2000); İlham M. Gökçen (1981/1992): *Turkey*, in: (Hrsg.): Helmut Kallmann, Gilles Potvin, Kenneth Winters: *Encyclopedia of Music in Canada*, Toronto: University of Toronto Press 1992, S. 1321; Leslie Hall (1982): *Turkish Musical Culture in Toronto*, in: *Canadian Folk Music Journal* 10, S. 48-53;

²¹⁹ Adrienne E. Gusoff (1999): *Turkish Transcendence*. Omar Faruk Tekbilek, in: *Rhythm*, September 1999, S. 22f. Omer Faruk Tekbilek, Brian Keane: *Süleyman the Magnificent* (Celestial Harmonies, 1988); Brian Keane & Omar Faruk Tekbilek: *Beyond the Sky* (Ce-

Ilhan Erşahin, der heute ebenfalls in New York lebt,²²⁰ sowie der *ney*-Spieler Mercan Dede, dessen CDs bei dem türkisch-kalifornischen Label ›Golden Horn‹ erschienen.²²¹ Auch die beiden amerikanischen Musikwissenschaftler Karl Signell und Walter Feldman haben in hochkarätigen türkischen bzw. türkisch-amerikanischen Kunstmusikensembles mitgewirkt.²²² Bereits erwähnt wurde der international erfolgreiche Produzent Ahmet Ertegün von Atlantic Record (siehe oben, S. 30).

Selbst innerhalb Deutschlands jedoch können Besonderheiten der regionalen Migrationsgeschichte kleinere Gemeinden prägen, wo sich mitunter infolge von Kettenmigration einzelne Bevölkerungsgruppen konzentrieren. Ein Großteil der in Europa lebenden Yezidi-Kurden etwa (siehe unten, Kapitel III, Abschnitt 4.2) lebt in Celle (Niedersachsen), Emmerich (Nordrhein-Westfalen) und im Saarland. Vor allem in Celle sind praktisch alle Migranten aus der Türkei Yezidi, wohingegen diese Gruppe in der Türkei eine verschwindend kleine Minderheit darstellt. Türkische Moslems stellen hier unter den Migranten aus der Türkei eine Randgruppe dar. Auch die wenigen anatolischen Musik- und Volkstanzgruppen von Celle gehören daher dem yezidischen Lalıř-Zentrum von Celle an.

lestial Harmonies, 1992) mit u.a. Aro Tunçboyacıyan (Perk), Ara Dinkjian (ud) und Hasan İřikkut (Kanun); Omar Faruk Tekbilek: *Mystical Garden* (Celestial Harmonies, 1996) mit den gleichen Musikern.

²²⁰ Umay Umay: Amerika yurtsuzluęun yurdu ıslak bakıřlı Ilhan'ın yurdu, in: Sabah 8.10. 2000. İlahan Erşahin: *She Said* (Pozitif, 1996)

²²¹ Produzent ist Ateř M. Temeltař, weitere CDs dieses Labels: Mesut Cemil (1902-1963) Volume I Early Recordings (Golden Horn, 2000); Mercan Dede: *Sufi Dreams* (Golden Horn, 1997); Mercan Dede: *Journeys of a Dervish* (Golden Horn, 1999); Ilhan Erşahin: *She Said / Our Song* (Golden Horn, 2000); Ilhan Erşahin: *Home* (Golden Horn, 1998). Eine weitere CD von Mercan Dede erschien in Istanbul: Mercan Dede: *Seyahatname* (Double Moon, 2001).

²²² The Necdet Yasar Ensemble: *Music of Turkey* (Music of the World, 1992) mit u.a. Münir Nurettin Beken (*ud*, Student der Ethnomusicology in den USA), Feridun Özgören (*bendir*, Leiter des Bostoner *Eurasian Ensemble*), Walter Feldman (*bendir*), aufgenommen bei einem Konzert an der University of Maryland (UMBC) am Center for Turkish Music 1989. Weitere Aufnahmen mit türkischer Kunstmusik aus den USA Meral Ugurlu Ensemble: *Osmanli-Türk Enderûn Mûsikîsi / Ottoman Turkish Court Music*, aufgenommen 1994 in Georgetown, Delaware, USA (AEG Sema Vakfi 1994); *Masters of Turkish Music* (Rounder Record, 1990).

In größeren Städten dagegen gleichen sich die Folgen der Kettenmigration meist aus, immer wieder aber lassen sich in einzelnen Bezirken oder Straßenzügen Konzentrationen bestimmter Einwanderergruppen erkennen. Ansonsten sind jedoch innerhalb Deutschlands regionale Verläufe der Einwanderungsgeschichte heute kaum mehr rekonstruierbar.

Gerade der überregionale Vergleich sollte die Haltung pragmatischer Anpassung noch einmal verdeutlicht haben, die das entscheidende Kennzeichen der imaginären Türkei darstellt. Innerhalb der realen Möglichkeiten einer konkreten sozioökonomischen Umgebung, einer persönlichen sowie einer kollektiven Migrationsgeschichte, aber auch im Rahmen der sich ständig weiter entwickelnden transstaatlichen Verbindungen und in dem Wunsch zu leben ›wie in der Türkei‹ entwickelten sich überall in Deutschland flexible soziale Netzwerke mit ebenso beweglicher Kommunikation, dagegen nur wenig feste, schwach ausgebildete und meist kurzlebige Struktureinrichtungen. Herausragende Stellungen nehmen Migrantenvereine verschiedenster Art ein.

Die Ausrichtung am Musikleben der Türkei zeigt sich vor allem in dem hohen Stellenwert von Medien, etwa in dem verbreiteten Wunsch, eine eigene Kassette zu produzieren oder gar im türkischen Fernsehen aufzutreten. Vor Ort in Deutschland ist türkische Musik von einer starken Kommerzialisierung geprägt, insbesondere im Kontext von Hochzeitsfeiern, daneben, von abnehmender Bedeutung, in Musikrestaurants und ähnlichen Einrichtungen. In den 1990er Jahren entstanden überdies neue Einrichtungen der Jugendkultur, Diskotheken und Jugendcafés.

Seit einigen Jahren ist allerdings auch die Tendenz sichtbar geworden, ein spezifisch türkisches Musikleben, unabhängig von sozialen Netzwerken zu etablieren, mit Musikschulen, Musikgeschäften oder Chören. Diesem wachsenden Spannungsverhältnis zwischen den noch immer dominierenden sozialen Netzwerken und künstlerischen Ansprüchen türkischer Musiker soll nun im folgenden zweiten Teil nachgegangen werden.